

Ricardo de Oliveira Toledo

**ARTE EM *HUMANO*, *DEMASIADO HUMANO*:
A CURA ANTI-ROMÂNTICA DE NIETZSCHE**

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto

**Ouro Preto
2009**

Ricardo de Oliveira Toledo

**ARTE EM *HUMANO*, *DEMASIADO HUMANO*:
A CURA ANTI-ROMÂNTICA DE NIETZSCHE**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da
Universidade Federal de Ouro Preto para
obtenção do título de Mestre em Filosofia.**

**Orientador: Prof. Dr. Olímpio José Pimenta
Neto**

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto

**Ouro Preto
2009**

T649A

Toledo, Ricardo de Oliveira.

Arte em Humano, demasiado humano [manuscrito] : a cura anti-romântica de Nietzsche / Ricardo de Oliveira Toledo. - 2009.
135f.

Orientador: Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia Artes e Cultura.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Arte - Teses. 2. Cultura - Teses. 3. Romantismo - Teses.
I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU: 7.01

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da Arte

Dissertação intitulada “**Arte em *Humano, demasiado humano*: a cura anti-romântica de Nietzsche**”, de autoria do mestrando **Ricardo de Oliveira Toledo**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.Dr. Olímpio José Pimenta Neto – UFOP - Orientador

Prof.Dr. Pedro Sussekind Viveiros de Castro - UFOP

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Dias - UERJ

Prof.Dr. Douglas Garcia Alves Júnior
Coordenador do mestrado em Estética e Filosofia da Arte
IFAC-UFOP

Ouro Preto, 05 de Junho de 2009

Para Viviane Toledo.

AGRADECIMENTOS

O mestrado não é apenas um curso, é um processo de amadurecimento intelectual e existencial. Se eu pudesse, mencionaria todas as pessoas que contribuíram para que eu obtivesse o resultado que aqui se apresenta de toda essa caminhada, mas algumas pessoas devem ser especialmente lembradas. No passado, estão meus professores da graduação, na Universidade Federal de São João Del-Rei, que me ensinaram, sobretudo, a amar a Filosofia. No presente, meus professores do Programa de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, que me mostraram, para além da seriedade, a beleza do pensamento filosófico. Aos funcionários do IFAC e da Biblioteca do instituto, que sempre foram muito atenciosos e prestativos. Tudo isso contribui para fazer da UFOP uma instituição a qual sempre me orgulharei de ter pertencido durante os dois mais recentes anos da minha vida acadêmica.

São especiais, e deixam saudades, meus companheiros de curso. Foram grandes momentos de conversas em sala de aula, nos corredores e nas ruas de Ouro Preto. Acho que não seria elegante falar de uns e me esquecer de outros. Porém, faço uma alusão particular a um deles, que teve uma contribuição significativa nesse período: Raul, você sabe.

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto pela bolsa de estudos, pelo custeio das viagens, enfim, todo recurso financeiro que disponibilizou para que eu pudesse seguir meus estudos e realizar projetos, entre os quais, um se concretiza na presente dissertação. No início eu sonhava sozinho, mas ela me permitiu estender esses sonhos à humanidade, ou, ao menos, uma boa parte dela.

Aos professores, Doutora Rosa Maria Dias e Doutor Pedro Süssekind, que aceitaram participar da minha banca examinadora. São duas pessoas que possuem seus nomes num lugar de honra entre os pensadores e pesquisadores do Brasil e que muito me alegram por vivenciarem o fruto dos meus esforços.

Deixo minha gratidão ao meu orientador, Professor Doutor Olímpio José Pimenta Neto, alguém que soube muito bem como me ajudar a apenas andar nos momentos em que eu queria dar saltos, e a prosseguir nos instantes em que os empecilhos pareciam intransponíveis. Sua polidez, palavra com a qual eu quero expressar várias outras correlativas, tornou muito mais

agradável meu trabalho, valorizando todo empenho. Seu nome certamente abrilhanta todas estas páginas. MUITÍSSIMO obrigado.

Aos meus pais, Jacy e Neide Toledo, que lutaram para que saíssemos de um lugar no qual era difícil sonhar e me mostraram que é possível realizar grandes planos. Até o último dia da minha vida me orgulharei de vocês. Lora, estamos conseguindo...

À minha esposa, Viviane, que esteve comigo, nas melhores e nas piores horas, com paciência e cumplicidade indescritíveis. Ela é simplesmente a outra metade de tudo isso. Vi, eu amo você.

A Deus... Não, nunca achei que Nietzsche pudesse me transformar em um ateu: as auroras continuam a brilhar. Aliás, ele também não conseguiu me fazer deixar de ouvir Wagner, a quem devo a música que me deleitou em bons momentos da minha escrita.

Aqui estamos, com portas abertas para um novo prosseguir. Que alguns vejam os raios de futuro que entram por elas, que alguns ouçam as vozes póstumas de nossos antepassados. Talvez elas dissessem, “aí estão vocês, nossos humanos”, e nós digamos aos sucessores, “obrigado por nos superarem”...

Sinceramente;

Ricardo Toledo.

RESUMO:

A presente dissertação é decorrente de uma pesquisa da filosofia de Friedrich Nietzsche a partir de sua obra *Humano, demasiado humano*. O trabalho tem como objeto de estudo a questão da arte, desdobrando-se numa análise a respeito do pensamento sobre obra de arte, gênio e cultura. O ponto de partida é a seção “Da alma dos artistas e dos escritores”, da qual se segue em direção a outros textos dos dois volumes da referida obra do autor. Como resultado da investigação, tem-se que Nietzsche busca, na segunda fase da sua produção intelectual, criticar o ideal romântico alemão de arte, que, segundo o filósofo, foi responsável pela educação artística da Alemanha durante o século XIX. A obra de arte deixa de ser vista como produto de uma inspiração metafísica e assume um status de produção derivada da capacidade criativa inerente ao homem. Por seu turno, opera-se uma reavaliação da genialidade como condição inata do gênio, ressaltando-se o valor do aprendizado e do comprometimento para a busca da excelência artística. Para tanto, é realizado um exame a respeito do gênio no Classicismo e no Romantismo alemães, bem como no livro de Nietzsche *O nascimento da tragédia*. O problema da cultura se faz oportuno para verificar se existe uma crítica relativa apenas aos românticos ou a todas as épocas que pretendam estabelecer o seu modelo de arte como sendo o melhor e o último. A arte romântica fomentou uma cultura baseada em valores nacionalistas, os quais exaltavam o espírito germânico, evitando tudo que lhe fosse externo. Isso teria contribuído para um enfraquecimento cultural e, por conseguinte, do indivíduo em função da coletividade. Todavia, a arte que surgia em tempos de forte industrialização e comércio, alicerçados na atividade desenfreada e na irreflexão, seria cada vez mais superficial e destinada a atender aos anseios das massas. Deve-se salientar que há sempre uma preocupação de averiguar o seguinte movimento proposto pelo pensamento nietzschiano: a arte como substituta da religião, e o homem científico como substituto do homem artístico.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte, Obra, Gênio, Cultura.

ABSTRACT:

This dissertation is the product of a research about the Friedrich Nietzsche's philosophy from his book *Human, all too human*. The work aims to study the question of art, unfolding in an analysis on the art work, culture and genius. The starting point is "From the soul of artists and writers", from which it follows in direction to other texts of the two volumes of that book of the author. As a result of the investigation, it understands that Nietzsche seeks, in the second stage of his intellectual production, to criticize the German romantic ideal of art, which, according with the philosopher, it was responsible for the art education in Germany during the nineteenth century. The art work is no longer seen as a consequence of inspiration and as having a metaphysical status of production derived from the creative capacity inherent in man. For its part, Nietzsche operates a reassessment of the geniality as an innate condition of the genius, giving an emphasis to the value of learning and commitment to the pursuit of the artistic excellence. Thus, the present study conducts an examination about the genius in German Classicism and Romanticism, as well, in the Nietzsche's book *The birth of tragedy*. The problem of culture is pertinent to see if just the romantics are criticized or every age that intent to establish their version of art as the best and last. The romantic art fostered a culture based on national values, which celebrate the Germanic spirit, avoiding everything that he was foreign. This would have contributed to a cultural weakening and therefore the individual depending on the community. However, the art that emerged in times of rapid industrialization and trade, based on the activity and the unbridled giddiness, would be more superficial and designed to meet the aspirations of the masses. It should be noted that there is always a concern to examine the following process proposed by Nietzschean thought: the art as a replacement for religion, the scientific man as a substitute for artistic man.

KEY WORDS:

Art, Art Wok, Genius, Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NIETZSCHE CONTRA OS ROMÂNTICOS: A QUESTÃO DA OBRA DE ARTE	23
1.1 Considerações sobre o Romantismo	23
1.2 A função da arte	35
1.3 A obra de arte	43
2 CONTRA O GÊNIO ROMÂNTICO	52
2.1 A construção do primeiro pensamento sobre o gênio em Nietzsche.....	52
2.2 O gênio em <i>O nascimento da tragédia</i>	64
2.3 O gênio em <i>Humano, demasiado humano</i>	75
3 UMA ARTE PARA UMA GRANDE CULTURA	91
3.1 O que resta da arte	91
3.2 Espíritos cativos e espíritos livres	93
3.3 Os homens de espírito livre: os sem lugar	106
3.4 Contra a arte das obras de arte: o que resta da arte	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	130

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como finalidade realizar uma análise do pensamento de Nietzsche sobre a arte no livro *Humano, demasiado humano*, de 1878, destacando como ponto central o quarto de seus capítulos, “Da alma dos artistas e escritores”, a partir do qual a pesquisa se estenderá a outros trechos da obra, bem como aos textos de *Opiniões e sentenças* diversas e *O andarilho e sua sombra*, que foram reunidos na tradução para a língua portuguesa, em 2008, realizada por Paulo César de Souza sob o título de *Humano, demasiado humano II*¹. O objetivo é investigar o debate estabelecido pelo autor entre sua concepção de arte e as ideias sobre a arte difundidas, ao longo do século XIX, na Alemanha, sobretudo, aquelas do Romantismo alemão. Como assinala o prólogo de *Humano, demasiado humano II*, o qual, em seu conjunto, é reconhecido por Nietzsche como sendo um apêndice do livro de 1878, *Humano, demasiado humano* foi um livro contra os românticos, dentre os quais Richard Wagner seria o alvo dos ataques mais veementes:

Tanto as *Opiniões e sentenças diversas* como *O andarilho e sua sombra*² foram editados primeiro separadamente, como continuações e apêndices do mencionado *Humano, demasiado humano*, “Livro para espírito livres”: continuação e reiteração, ao mesmo tempo, de uma cura espiritual, ou seja, do tratamento anti-romântico que meu próprio instinto, permanecendo sadio, inventara e prescrevera para mim, contra um adoecimento temporário da mais perigosa forma de romantismo (NIETZSCHE, 2008, p. 9).

O escopo da pesquisa foi delimitado tendo em vista a relação entre as reflexões sobre a arte em *Humano, demasiado humano*, o Romantismo alemão nascente, do final do século XVIII e início do século XIX, e o Romantismo tardio, ocorrido em meados do século XIX. Assim, durante o desenvolvimento dos escritos, haverá um estudo sistemático a respeito do primeiro período romântico no tocante à questão da obra de arte e do gênio, e referências ao Romantismo tardio através dos próprios apontamentos feitos por Nietzsche.

¹ A recomendação de Nietzsche era que as duas obras fossem acolhidas juntas, como sendo o segundo volume de *Humano, demasiado humano* (NIETZSCHE, 2008, p. 9).

² O grifo utilizado na citação obedece a formatação do autor. Para facilitar a distinção entre o conjunto do segundo volume de *Humano, demasiado humano*, e suas duas partes, os títulos destas aparecerão entre aspas.

Em função disso, o pensamento de alguns dos principais representantes do início do movimento romântico, como os irmãos August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) e Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), conhecido como Novalis, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), bem como seu ideal de arte, serão investigados com maior cuidado. Por sua vez, embora Nietzsche o inclua no rol de membros do Romantismo, a filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860) só será brevemente mencionada, pois, caso contrário, extrapolaria os objetivos específicos da pesquisa proposta. No entanto, isso não descarta a importância da inclusão de mais esse debate para o enriquecimento de um trabalho mais completo a respeito da arte em *Humano, demasiado humano*.

Não obstante os problemas envolvidos na periodização do pensamento de Nietzsche, optou-se, a partir da comparação do conjunto de *Humano, demasiado humano* com as obras precedentes e subsequentes, por distinguir os escritos nietzschianos em três fases³, estando a obra em questão situada na segunda fase. Na primeira fase, entre 1870 e 1876, destacam-se os seguintes escritos: *O Nascimento da Tragédia a partir do espírito da música* (1872), *Schopenhauer como Educador* (1874) e *Sobre o futuro de nossas instituições de Ensino* (1872). Por seu turno, encontram-se na segunda fase, entre 1876 a 1882, os escritos: *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres* (1878), *Aurora: pensamentos sobre os preconceitos morais* (1881) e *A Gaia Ciência* (1882). Por fim, destacam-se na última fase, entre 1882 a 1889, os livros: *Para além do Bem e Mal* (1886), *Para a genealogia da Moral* (1887) e *Ecce Homo* (1888).

Mais uma vez, aludindo ao prólogo do segundo volume de *Humano, demasiado humano*, percebe-se que a fronteira entre as duas primeiras fases estava na rejeição tanto do romantismo de Wagner quanto do pessimismo schopenhaueriano⁴. Nesse viés, Nietzsche também despreza as influências de tais instâncias artístico-filosóficas profundamente contidas em *O nascimento da tragédia*. Em contrapartida, traz à tona sua mudança de postura marcada pelas tendências científicas que estavam em voga na segunda metade oitocentista na Alemanha. São marcas vívidas do período intermediário da filosofia nietzschiana: um forte elogio ao Iluminismo de

³Tal opção é compartilhada com outros pesquisadores dos textos nietzschianos, entre os quais se menciona Oswaldo Giacóia Júnior (2000), o qual situa a segunda fase entre 1878 e 1882.

⁴ Em alguns momentos, o pessimismo de Schopenhauer é mencionado como “pessimismo romântico” (*Ibidem*, p. 7).

Voltaire (1694-1778), as críticas à sua renúncia feita pelos pensadores alemães do século XIX e a ideia da possibilidade de um homem científico.

O levantamento bibliográfico encontrou um relevante obstáculo para a pesquisa: as fontes secundárias de pesquisa são bastante escassas se comparadas às fontes relativas aos outros períodos da filosofia nietzschiana. Isso não parece ser um problema restrito aos estudos em língua portuguesa. Ocorre o mesmo no tocante à literatura nas línguas espanhola, inglesa, italiana e francesa, que foram aquelas que mais serviram para a realização do trabalho. A situação se agrava mais quando se trata do segundo volume de *Humano, demasiado humano*, o qual, como foi mencionado acima, teve sua tradução integral para o português concluída há pouco tempo. Talvez esse problema seja explicado pelo tratamento da segunda fase do pensamento nietzschiano como sendo apenas, e tão somente, intermediária⁵ – com conceitos não tão bem elaborados quanto os da primeira e terceira fases - e menos sistemática do que as outras, uma vez que grande parte de seus escritos foram expostos através de aforismos. De qualquer forma, procurou-se sempre garimpar materiais que tinham como objeto de investigação os escritos de *Humano, demasiado humano*, ou aqueles que, de certa maneira, respeitavam a periodização da filosofia de Nietzsche como foi sugerida acima.

Para o estudo do Romantismo alemão, as bases secundárias tomadas foram os livros de Anatol Rosenfeld, *Aspectos do Romantismo alemão*, e Paolo D'Angelo, *A estética do Romantismo*. Em relação às fontes primárias de maior relevância para o trabalho, foram escolhidas as traduções de Paulo César de Souza para o português pela editora Companhia das Letras das obras como *Humano, demasiado humano*; *Humano, demasiado humano II* e *Ecce Homo*, sendo que as três foram comparadas aos textos originais em alemão, como mostram as referências bibliográficas. O mesmo esforço comparativo ocorreu no que diz respeito a *O nascimento da tragédia*, este traduzido por J. Guinsburg, também pela Companhia das Letras.

O primeiro capítulo da dissertação, “Nietzsche contra os românticos: a questão da obra de arte”, em sua primeira seção, introduz o debate entre o filósofo e o Romantismo alemão. Ora, Nietzsche, ao falar de *Humano, demasiado humano* em outros momentos da sua vida, considera que até este livro seu pensamento foi reconhecidamente afetado pelos românticos. É nele que há uma reabilitação da razão para que, sob sua influência, seja cabível uma outra

⁵ Leia-se, apenas intermediária, ou seja, como se não se bastasse, sendo apenas uma ponte entre as duas extremidades do pensamento nietzschiano.

concepção a respeito do que é humano. De posse disso, torna-se possível contrapor algo mais substancial ao pensamento metafísico que, segundo Nietzsche, é inerente ao Romantismo. Nosso trabalho demonstra como é recorrente, nos primeiros escritos da segunda fase nietzschiana, a ideia de que a metafísica é uma criação humana e, portanto, uma espécie de visão do mundo, mas não a única e, tampouco, a melhor. Observa-se como o ser humano é entendido em seu aspecto fisiológico e antropológico. Nessa perspectiva, o homem é visto como um animal que obteve a capacidade de criar instrumentos intelectuais e culturais que o permitiram se afastar supostamente da sua animalidade. Por conseguinte, o ser humano é recolocado em seu lugar: uma pequena e excêntrica espécie de animal. Porém, é essencial averiguar o problema envolvido na crença nas verdades metafísicas como derivada do esquecimento do papel humano na construção da sua própria visão que o homem tem das coisas; o que será abordado na questão sobre o antropomorfismo.

Após tal empreitada, abre-se espaço para discutir o quanto os românticos foram porta-vozes de um ideal metafísico da obra de arte, como se esta ultrapassasse a simples condição de criação humana – como quaisquer outras – recusando aquilo que, de certa forma, foi considerado um demérito de seus antecessores, os classicistas: a imitação do mundo⁶. Em contrapartida, para os representantes do pensamento romântico, a arte deveria ser uma emanção de uma verdade que está para além do mundo.

É a partir dos apontamentos supramencionados que o pensamento embasador do Romantismo passa a ser analisado. Em função disso, são verificadas as influências da filosofia de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) para a compreensão de como a ideia de realidade como produção do Eu levou os primeiros românticos à crença de que as obras de arte poderiam ser a mais completa expressão do espírito, a mais perfeita harmonia entre o Eu e o mundo. Ora, como havia sugerido Schelling em sua filosofia, a obra seria a conciliação absoluta entre o sujeito e o objeto, entre o espírito e a natureza. Nesse viés, investiga-se a concepção de intuição intelectual que foi muito importante para o movimento romântico em geral. É vista a crítica que Nietzsche faz ao princípio de intuição intelectual e por que ele passou a fazer parte da filosofia alemã⁷.

⁶ Tomando o sentido de mimeses, que poderia, neste caso, ser entendido como cópia fiel do fenômeno natural, isso em se tratando das belas artes. Contudo, podem ser previstos os seus desdobramentos no que diz respeito a outros domínios da arte, como, por exemplo, o teatro: por exemplo, a imitação das ações humanas.

⁷ Tanto no Romantismo quanto no Idealismo.

Em contrapartida, não se poderia deixar de lado o contraste entre as ideias e posturas artísticas classicistas e românticas, imprescindível para o esclarecimento da crítica de Nietzsche aos últimos. A essa altura do trabalho, tem-se como mote inicial a ideia nietzschiana de que a arte é substituída da religião, e que quando a humanidade estava prestes a dar o salto em direção a um tipo científico de homem por meio da arte, o Romantismo teria operado como um movimento reacionário, recobrando os sentimentos religiosos, em especial, aqueles que o Iluminismo buscava abandonar.

A segunda seção do primeiro capítulo, “A função da arte”, parte de uma distinção entre a função da arte que vigorou na primeira fase do pensamento nietzschiano e aquela que assumiu seu lugar em *Humano, demasiado humano*. Entram, então, na discussão, as figuras de Apolo e Dionísio, visadas a partir do exame de sua inserção no contexto de *O nascimento da tragédia*. Isso serve, mais uma vez, para que se possa apurar como Nietzsche realiza seu tratamento contra o romantismo pelo qual a obra acima referida, a seu ver, estaria impregnada. Convém retomar a distinção entre a aparência apolínea enquanto “consolo metafísico”, *principium individuationes*, transfiguração que ameniza o horror e torna a visão da vida suportável, e a metafísica envolvida no pensamento, em especial, sobre a música dionisíaca enquanto uma potência artística que recoloca o homem diante da Vontade (enquanto substrato metafísico do mundo). Além disso, tal música também coloca o indivíduo no centro das forças do devir, perante o qual caem as aparências geradas pela individuação e o ser humano é reconciliado com a natureza. Como se observará, há uma investigação a respeito da influência da filosofia da Vontade de Schopenhauer enquanto arcabouço romântico para as concepções de Apolo e Dioniso.

Comparando-se as concepções de arte de *O nascimento da tragédia* e *Humano, demasiado humano*, a pesquisa preocupa-se em demonstrar se há alguma reassimilação dos elementos apolíneo e dionisíaco na última obra, ou se eles foram deixados de lado. Tem-se em mente que Nietzsche revela uma preocupação em deixar para trás as conseqüências de um pensamento baseado numa metafísica romântica. Portanto, é importante perceber se seria conveniente a reutilização mascarada de elementos surgidos no solo metafísico para explicar o pensamento sobre arte na obra de 1878 ou se, ao invés disso, Nietzsche os teria rejeitado completamente. Para essa tarefa, as atenções se voltam para as críticas que ele parece fazer a si mesmo por ter concebido um pensamento sobre a música como aquele próprio da sua

primeira fase intelectual, e como estas concepções seriam substituídas em sua nova filosofia da arte⁸. Assim, depois de todas essas considerações, a segunda seção termina reavaliando qual seria a função da arte ao longo da história da humanidade desde um ponto de vista antropológico e, conseqüentemente, cultural.

A última seção do primeiro capítulo retorna ao problema da arte para o primeiro Romantismo, agora, como diz o seu título, com uma temática específica sobre a obra de arte. A criação artística como via de acesso à verdade é bem mais detalhada e elucidada. Por seu turno, a obra de arte não é uma simples imitação da natureza ou da vida, ela é, sim, fruto de uma criatividade pródiga e prodigiosa da genialidade do artista. Desse modo, a natureza seria apresentada como um modelo de poder criativo, algo que, aí sim, deveria ser imitado pelo gênio.

É realizada uma pesquisa voltada para as bases sustentadoras da filosofia da arte nos românticos, retornando-se um pouco ao pensamento de Immanuel Kant (1724-1804), Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) e o já mencionado Fichte. Dos dois primeiros, atenta-se para a ideia de que o gênio é aquele que possui talento (inato) para dar regra à arte, não criando a partir de regras predeterminadas, mas empregando em suas obras algo que as faz parecer possuidoras de autonomia. Tenta-se compreender como isso, juntamente com a filosofia idealista de Fichte, teria dado ao gênio um status de auto-endeusamento. As obras de arte geniais seriam originais por advirem apenas do talento inato do artista, isto é, seriam produções intuitivas, sendo totalmente formadas a partir do eu, como se verá no entendimento de Friedrich Schlegel. Embora o gênio não possa manifestar completamente o absoluto - pois esse não se dá sensivelmente em sua totalidade - busca-se saber o que o artista crê poder fazer em relação à sua obra para que esta se torne cada vez mais espiritual.

A seção termina com a crítica nietzschiana ao ideal romântico de obra de arte e à sua aspiração por obras de arte originais, isto é, que derivassem tão somente da atividade intelectual e criativa do gênio. De igual modo, a crítica se estende em direção à crença romântica em inspirações e na irresponsabilidade que tais postulados poderiam trazer ao ofício da arte e ao seu produto. Vê-se como o filósofo recoloca o artista em meio à sua

⁸ Ainda é um pouco cedo para decidir se há ou não uma nova filosofia da arte no segundo Nietzsche. No entanto, será oferecido, ao longo da seção, um panorama que o ajudará ao leitor refletir melhor a esse respeito. Supõe-se que a permanência ou não de vestígios metafísicos das figuras de Apolo e Dionísio em *Humano, demasiado humano* seja de extrema importância para uma demarcação mais precisa entre a afirmação ou a negação desta nova filosofia.

humanidade, sua cultura, ao mundo que o cerca, exigindo-se o aprendizado e o exercício na busca pelo aprimoramento artístico - para que a arte seja portadora de uma “bela forma” e de “conteúdo”. Ao final do primeiro capítulo, imagina-se ser possível determinar se há alguma predileção de Nietzsche em relação aos classicistas ou românticos, ou se há apenas uma crítica aos procedimentos criativos e as concepções que os engendram.

O segundo capítulo tem como preocupação central a questão do gênio, por isso seu título: “Contra o gênio romântico”. A primeira seção, “A construção do primeiro pensamento sobre o gênio em Nietzsche”, faz um retorno às raízes românticas que contribuíram para a elaboração dos tipos de gênio que aparecem em *O nascimento da tragédia*. Mostra-se que não foi apenas Schopenhauer o responsável pela formação romântica de Nietzsche, mas que este já havia lido tanto Goethe e Schiller em sua fase pré-romântica quanto os românticos do grupo de Jena, retirando deles material significativo para a construção de seus primeiros pensamentos sobre a arte. No caso dos pré-românticos, enfatiza-se o profundo valor que deram ao gênio como valorização de si mesmo e dos sentimentos em detrimento do conhecimento da natureza e do estudo científico. Somente a partir de um caso paradigmático, como o do contato de Goethe com a arte na Itália, teria havido uma revalorização do classicismo na Alemanha, postura artística que será reconhecida e elogiada por Nietzsche como sendo a fase madura da produção goethiana. O pensamento de Schiller é rapidamente revisto⁹, principalmente, a distinção que este elabora sobre a poesia ingênua e a poesia sentimental, que serviu para a classificação que os românticos faziam para diferenciar a sua arte da classicista.

A partir daí, empreende-se uma investigação sobre o gênio no primeiro romantismo. Entram em discussão os estudos de Friedrich Schlegel sobre a poesia grega e romana como uma retomada da distinção schilleriana entre a poesia ingênua e a poesia sentimental, agora, voltada para fins da estruturação e defesa do Romantismo. Avalia-se o quanto esse debate está imbuído de um caráter religioso e de um ideal de progresso (artístico e cultural) em curso na Modernidade, sendo esta, em algum sentido, antítese da Antigüidade grega. Em seguida, parte-se para o estudo da aplicabilidade da filosofia de Fichte na construção da concepção da ironia de Friedrich Schlegel, elemento em que o princípio de progresso dialético na arte encontra seu melhor ponto de apoio para o grupo de Jena e outros representantes do

⁹ O pensamento de Schiller é investigado em aspectos diferentes em dois momentos do trabalho: na referida seção e na segunda seção do segundo capítulo.

Romantismo alemão¹⁰. Por ela, o gênio constrói a si mesmo, delimita-se diante de si e da sua obra, tornando-se cada vez mais criativo, original, espiritual e, em função disso, convertendo-se em um aspirante mais qualificado para a criação da verdade.

Verifica-se o quanto o gênio tem ou não controle da ironia, ou se ele simplesmente é alguém que se percebe mergulhado na agilidade do jogo que ela proporciona, orientando e desorientando o artista. É averiguado o lugar da historicidade e da crítica como outros elementos diferenciadores entre a arte antiga e a arte moderna. Ainda na primeira seção, traz-se à baila a concepção de ironia que aparece em *Humano, demasiado humano*, e as considerações de Nietzsche sobre a ideia de ironia remetente ao primeiro movimento romântico.

A segunda seção do capítulo tem a finalidade de investigar a noção de genialidade em *O nascimento da tragédia*, fazendo uma ligação entre o que se estudou na primeira seção e os tipos de gênio que aparecerão no conteúdo da obra de 1872. Homero é exposto como sendo o primeiro desses tipos, explicitando-se por que Nietzsche o teria classificado com o arquétipo do gênio apolíneo, o artista da bela aparência, da busca pela vida suportável, e como isto está em consonância com a compreensão de ingênuo em Schiller. Em se tratando do outro tipo de gênio, Arquíloco é estudado como sendo aquele que pôde reunir os impulsos apolíneos e dionisíacos, sendo a ele creditada a possibilidade de unir o homem, em sua individualidade, ao gênio universal, operando-se neste o exemplo da transformação do artista em sujeito e objeto simultaneamente. Nesse sentido, cabe examinar como os modelos referidos de gênio - em especial, o segundo deles, Arquíloco - se relacionam ao Romantismo. Enseja-se aí a possibilidade e uma tipificação que serviria para a reconstrução do espírito germânico - fato que se vincularia ao nacionalismo alemão romântico, do qual Wagner seria o maior representante. E não somente isto, como também, examina-se como a noção de metafísica do artista entra na discussão como outro elemento que transita na esfera do Romantismo quanto na filosofia nietzschiana.

¹⁰ Como é o caso de Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856), sobre o qual, embora haja não pequena dissensão a respeito da sua inclusão no grupo de escritores e poetas românticos alemães do século XIX, reconhece-se a ironia como um dos elementos da sua escrita. Assim como ele é considerado como tendo sido um marginal em sua vida, pois não se mostrou convicto por nenhum tipo de nacionalismo, cultura ou crença ao longo de toda sua existência, também viveu uma marginalidade em relação à sua obra artística. Sobre o assunto, conferir: HEINE, Heinrich. *Prosa político e filosófica de Heinrich Heine*. Seleção e tradução de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967 & ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Na última seção, “O gênio em *Humano, demasiado humano*”, verifica-se o contraponto estabelecido por Nietzsche entre seu pensamento sobre a genialidade e aquilo que foi tratado nas seções anteriores. É indagada a sobrenaturalidade e superioridade do gênio e quais são os efeitos de tal crença para o artista e demais homens. São analisados os aspectos positivos e negativos do culto à genialidade para aquele que é considerado gênio segundo a concepção nietzschiana, para a arte e para os indivíduos comuns (isto é, os artistas menores e as outras espécies de artífices), bem como aqueles que foram tidos como gênios em outros domínios da cultura.

A exaltação do gênio como sendo alguém dotado de talentos inatos, capaz de por eles criar obras de arte originais, ou seja, sem nenhum equivalente na cultura ou na história da arte, é contrastada com a noção nietzschiana de que a genialidade é fruto de um intenso aprendizado e profundo aprimoramento. No entanto, é necessário saber se tais instâncias ocorrem apenas quando o gênio volta para si mesmo e para a obra ou se suas vivências, seus mestres, sua cultura e, até mesmo, a arte que o precedeu, não teriam sido decisivos para o seu aperfeiçoamento. Contudo, o texto também busca a compreensão do que faz com que alguém assuma a condição de gênio em *Humano, demasiado humano*, dando ênfase ao papel da educação, do comprometimento com o ofício e da consciência da falta de algo na formação de artistas que se sobressaíam em comparação com os outros.

Em relação à atribuição do status de gênio a alguns indivíduos, considera-se o problema da vaidade como um fator motivador do culto à genialidade. De maneira semelhante, serão abordadas as questões da repetição e da disputa entre artistas como elementos constitutivos do surgimento da genialidade ela própria. Entretanto, reconhece-se que não é só no universo dos artistas que se encontra a mola propulsora para a atividade criativa. Por isso, avança-se em direção ao exame de como o público impulsiona o melhoramento tanto do ofício quanto da produtividade (genial). Nesse sentido, a relação entre artista e seu público, incluindo-se os sentimentos envolvidos nela, é detalhada a partir do estudo de *Humano, demasiado humano*, contrastando-se as diferentes influências que a arte e a ciência causam em seus receptores, ou seja, nos indivíduos para os quais se destinam. Define-se o que Nietzsche pondera como sendo a distinção entre o gênio do saber e do gênio da arte. Ainda, tratando-se da questão do gênio, apura-se uma terminologia que aparece concatenada ao assunto: a concepção

nietzschiana de aristocrata do espírito. A seção termina distinguindo os conceitos de forma e estilo segundo o pensamento nietzschiano em *Humano, demasiado humano*.

O último capítulo, “Uma arte para uma grande cultura”, começa, em sua primeira seção, tentando compreender o que restaria da arte após o fim do Romantismo alemão e da passagem do homem artístico ao homem científico. Quer-se saber se continuaria havendo espaço para uma arte que perdesse suas bases metafísicas e deixasse de lado os sentimentos religiosos que dela fizeram parte no decorrer de praticamente um século. A partir dos escritos da seção “Sinais de uma cultura superior e inferior”, também de *Humano, demasiado humano*, interroga-se como passaria a ser a vida sem a arte e como esta seria encarada pelo homem que a rechaçou por completo da sua existência – ou que passou a vê-la como mero capricho, e não mais como um primado, como ocorrera entre os românticos. Retornando-se ao problema do fim da arte, deseja-se saber se existe realmente uma substituição do homem artístico pelo homem científico, ou se haveria uma continuidade do primeiro no segundo, ou se elementos daquele seria reabsorvidos por este.

Mais duas distinções e definições são necessárias. A primeira, entre os espíritos cativos e os espíritos livres. Já a segunda, entre a pequena cultura e grande cultura. Segue daí mais uma seção no terceiro capítulo: “Espíritos cativos e espíritos livres”. O trabalho mostra como os homens de espírito livre e aqueles de espírito cativo surgem no seio de uma cultura e como cada tipo a influencia ou é influenciado por ela. Busca-se também entender por que Nietzsche parece dizer que o espírito livre possuía cada vez menos lugar na cultura de seu tempo.

Em estreita correlação com o exposto, observa-se, por fim, como Nietzsche compreende o Estado, refletindo-se sobre como alguns tipos de organizações sociais influenciam na construção e desenvolvimento de uma cultura. Questiona-se a crença do progresso (na arte e na cultura), a qual está em consonância com o pensamento romântico alemão, como se, de alguma forma, a História fosse um movimento natural em direção ao melhoramento da humanidade. Avalia-se qual seria uma alternativa dentro do pensamento de Nietzsche para substituir tal crença, a saber, de que haveria uma constante alternância de culturas, cada qual constituída por forças específicas. Todavia, estas não se perderiam por completo durante os prenúncios e após o fim de uma época, mas seriam parcialmente reassumidas pelas épocas que se sucedem. Por esse motivo, outra terminologia utilizada por Nietzsche, os anéis da

cultura, deve ser igualmente trabalhada. Nesse viés, cabe confrontar a ideia de crescimento da cultura com o que o filósofo afirma ocorrer entre os espíritos cativos, isto é, a tentativa de construção de uma cultura a partir de uma época passada, completamente reassumida e universalizada. Para que isso seja mais bem compreendido, são trabalhadas as noções de forças positivas e forças de recuo que aparecem subentendidas nos textos de *Humano, demasiado humano*.

Na segunda seção do capítulo, “Os homens de espírito livre: os sem lugar”, a pesquisa direciona-se para a questão da imposição da cultura do espírito cativo. Mostra-se como Nietzsche entende esta cultura como sendo limitada, associando-a, principalmente, ao pensamento da massa ou populacho. Tudo aquilo que poderia contribuir para o desenvolvimento cultural, mas que poderia trazer certo desconforto inicial, é excluído. Nesse sentido, fala-se de valores que são criados para a manutenção da massa (ou do rebanho) e da rejeição de todo pensamento livre.

A seção ainda contém mais sobre a crítica nietzschiana ao Estado, agora, preocupando-se com a forma como o filósofo encara a existência de algumas propostas políticas de seu tempo. De alguma forma, o que se quer discutir é como a cultura fundamentada em valores úteis aos espíritos cativos contribui para um arranjo social que acaba por favorecer a eliminação do livre pensar, tendo como um de suas principais conseqüências o impedimento do desenvolvimento cultural.

Feita essa preparação, retoma-se o propósito de saber o que resta da arte após o fim do Romantismo e no interior de uma sociedade que oscila entre a ascensão do homem científico e a cultura de massa, sendo esta caracterizada pela atividade desenfreada e motivada pela obtenção do lucro. Como se perceberá, é a parte do trabalho que mais utiliza *Humano, demasiado humano II* como fonte primária¹¹. O motivo para isso é que esta obra poderia ser não apenas um complemento daquilo que Nietzsche discute sobre o assunto no primeiro volume da obra, mas a própria conclusão daquilo que o filósofo compreenderia ser a função da arte após o fechamento do ciclo da cultura romântica alemã. É ali que Nietzsche explicita que tipo de arte ele espera que desapareça: a “arte da obra de arte”. Brevemente, é

¹¹ É de se admirar como Nietzsche realiza um paralelismo entre a arte e a cultura de massa em alguns aforismos de “Opiniões e sentenças diversas”. Mas, como já se disse, ainda são textos pouco explorados nos estudos nietzschianos na língua portuguesa.

estabelecido um paralelo entre a crítica à “arte da obra de arte” e o que foi discutido no “Capítulo I” desta dissertação sobre as reflexões sobre tal tipo de arte que teriam seu arcabouço no pensamento romântico. Além disso, importa saber por que o autor acredita que as pessoas de seu tempo, enquanto aqueles que viviam na fronteira entre a cultura alemã oitocentista e a época que se prenunciava, sobrevalorizaram esse tipo de arte.

Por fim, chega-se ao desfecho da pesquisa, indicando-se quais seriam os novos papéis da arte, desdobrados em dois aspectos positivos e um supostamente negativo. Como complemento para esta tarefa, adentra-se um pouco na terceira fase do pensamento de Nietzsche, com o interesse apenas de ver alguns relances de como o filósofo dá seguimento à sua filosofia da arte. Porém, prefere-se não se antecipar os resultados desse momento do trabalho, deixando-os, ao seu tempo, para a apreciação do leitor.

1 NIETZSCHE CONTRA OS ROMÂNTICOS: A QUESTÃO DA OBRA DE ARTE

Pensamentos inacabados. – (...) Estamos no limiar; esperamos, como a desenterrar um tesouro: como se estivesse para ocorrer um profundo achado. O poeta antecipa algo do prazer do pensador, quando este encontra um pensamento capital, e assim nos faz tão ávidos que procuramos apanhá-lo; mas ele passa volteando por nossa cabeça, mostrado suas belíssimas asas de borboleta – e tudo nos escapa (Aforismo 207 de *Humano, demasiado humano*)

1.1 Considerações sobre o Romantismo

Ao escrever *Humano, demasiado humano*, Nietzsche tinha consciência da cisão interna que ocorreria em seu próprio pensamento. Não seria mero contraponto, mas uma tentativa de fazer surgir uma filosofia original sobre o homem e o seu mundo. O livro não seria apenas uma experiência aleatória de palavras, máximas e sentenças, deveria ser a revelação de uma auto-análise. A reflexão que precedia o trabalho de escrita se voltava para o Nietzsche homem, cidadão, filólogo, filósofo, escritor, artista e para o seu tempo. No resultado do trabalho haveria constatações, críticas, demolição e construção.

O período da atividade intelectual posterior à publicação de *Humano, demasiado humano* ficou conhecido como a segunda fase do pensamento nietzschiano, deixando para trás a fase juvenil, marcada pela temática do trágico, de cunho metafísico e romântico. Na verdade, não é arbitrariamente que Nietzsche quer se libertar da metafísica romântica dos seus primeiros escritos. Ele busca uma reflexão livre, que não gire em torno de um eixo sem que este mesmo não seja posto à prova. Isso significa que o ponto digno de uma verdadeira investigação filosófica era o homem, num esforço que deveria partir de dentro para fora, isto é, do humano para as suas conseqüências.

Humano é o homem enquanto ser biológico, construtor da cultura e construído a partir dela. É o indivíduo em sua limitação diante da complexidade da natureza e ilimitado em sua imaginação criativa. Humanas são as invenções com as quais o homem pensa controlar a natureza e as leis que são atribuídas a esta. Humanas são, por seu turno, as verdades metafísicas criadas para dar sentido à existência e toda a moral que delas deriva. De acordo com Mário Sérgio Ribeiro, “a origem do mundo-verdade poderia ser encontrada no pensamento mágico do homem primitivo, que necessitava dele como uma consolação ‘metafísica’, nele descobrindo um sentimento de Unidade, de identificação primordial com a

natureza” (RIBEIRO, 1999, p. 24). Ao se acreditar nesse mundo-verdade, “uma crença em verdades metafísicas não passaria de um erro derivado de necessidades que são apenas humanas, demasiadamente humanas” (*Ibidem*).

Por outro lado, *Humano, demasiado humano* possuía alvos bem definidos, pontos para os quais a reflexão se voltaria com maior veemência. Conquanto muitos assuntos apareçam de maneira variegada, Nietzsche reconhece a importância de um deles e o coloca em lugar central: o Romantismo. Em 1879, nos escritos da continuação de *Humano, demasiado humano*, o filósofo se refere a esta obra como uma espécie de cura espiritual, um “autotratamento anti-romântico” (NIETZSCHE, 1987, p. 80). E isso traz à baila todo Romantismo alemão, e não apenas o seu próprio e o de Schopenhauer – embora este último ocupe lugar de destaque. Apenas uma leitura mais cuidadosa do livro é suficiente para revelar a centralidade do assunto, pois este se mostra muito mais em sua sintomática que pela imediaticidade. Isto significa que os elementos que apontam para o Romantismo se encontram espalhados e implícitos em meio a outros temas, sendo que é no discurso sobre a arte que eles possuem maior reincidência.

Mais adiante, nos escritos de *Ecce Homo*, Nietzsche arrola sucintamente quais seriam esses elementos: “*Humano, demasiado humano*, este monumento de uma rigorosa disciplina de si (*Selbstzucht*), com a qual dei um fim a todo ‘embuste superior’ (*höheren Schwindel*), ‘idealismo’ (*Idealismus*), ‘sentimento belo’ (*schönen Gefühl*) e outras feminilidades que fora contagiado” (NIETZSCHE, 1995, p. 78). Todos possuem referências explícitas ou aparecem convergentemente nos escritos de 1878. O primeiro deles, o embuste superior¹², alude à metafísica e é criticado já no primeiro aforismo. A expressão tem o sentido de mentira primeira (ou a maior mentira), da qual procedem as outras. É superior por se pensar que a gênese de tudo está numa instância que não necessita de nada para se gerar. Ela simplesmente é e sempre será: “Até o momento, a filosofia metafísica (*Die metaphysische Philosophie*) superou a esta dificuldade (da origem das coisas) negando a gênese a partir de outro, e supondo que as coisas de mais alto valor têm uma origem miraculosa, diretamente do âmago (*Kern*) e da essência (*Wesen*) da coisa em si” (NIETZSCHE, 2005, p. 15). E denuncia a disposição humana de se afastar do problema da “origem e dos primórdios” (*Ibidem*, p. 15).

¹² O termo *Höher* é usado em alemão para comparar grandezas. Também pode ser traduzido como “mais alto”. O termo *Schwindel* pode ser substituído por “trapaça” ou “mentira”. Logo, uma possível tradução para a expressão seria “a mais alta mentira”.

Nietzsche não fecha questão sobre a existência ou não da instância metafísica - ou mundo metafísico, como ele mesmo denominará -, porém, pergunta sobre a importância de se preocupar tanto com ela. “Ainda que a existência de tal mundo estivesse bem provada, o conhecimento dele seria o mais insignificante dos conhecimentos, mais ainda do que deve ser para o navegante em meio a uma perigosa tempestade, o conhecimento da análise química da água” (*Ibidem*, p. 20).

Era forçoso que a filosofia metafísica fosse substituída por uma inquietação mais prática, que se pautasse no homem, suas vivências e, ao mesmo tempo, naquilo as possibilita. O caráter teórico que até a segunda metade do século XIX dominara a reflexão deveria dar lugar a uma investigação mais fisiológica, e não somente antropológica. O argumento fundamental para o que acaba de ser dito afirma que a origem do pensamento metafísico, ou de toda crença, está na “sensação do agradável (*Empfindung des Angenehmen*) e do doloroso (*Schmerzhaften*) em relação do sujeito que sente (*empfindende Subject*)” (*Ibidem*, p. 27). E Nietzsche chega a classificar o homem não pela sua peculiaridade racional, e sim pela condição orgânica: “A nós, seres orgânicos, nada interessa originalmente numa coisa, exceto na sua relação conosco no tocante ao prazer (*Lust*) e à dor (*Schmerz*)” (*Ibidem*, p. 27). Essas sensações são desconexas, ou seja, não se referem a conceitos complexos, como o livre-arbítrio, a liberdade e a conservação da espécie. Tais conexões só são presumíveis por uma construção intelectual: a concepção de causalidade. “Temos fome, mas primeiramente não pensamos que o organismo queira ser conservado, esta sensação parece se impor sem razão e finalidade, ela se isola e se considera arbitrária. Portanto: a crença (*Glaube*) na liberdade da vontade (*Freiheit des Willens*) é um erro original de todo o ser orgânico” (*Ibidem*, p. 28). Nietzsche prossegue em concentrar sua reflexão no caráter orgânico que, primordialmente, envolve tudo que é humano: “Com tranquilidade deixaremos para a fisiologia e para a história da evolução dos organismos e dos conceitos a questão de como pode a nossa imagem do mundo ser tão distinta da essência inferida do mundo” (*Ibidem*, p. 20).

A crítica da metafísica alcança um alto nível nos escritos da segunda fase. No entanto, tem seu princípio ao longo fase anterior, quando o antropocentrismo começa a ser questionado. Como assinala Christoph Türcke, é na denominada teoria do conhecimento, que aparece num escrito póstumo, *Sobre verdade e mentira num sentido extramoral*, de 1873, que o filósofo começa a traçar linhas que pretendem jogar por terra a crença no homem como o eixo ao

redor do qual orbitam as coisas, o mundo e o universo. A mais essencial das crenças é aquela que considera o intelecto humano como o único detentor e capaz de proferir a verdade. Segundo o comentarista, aí “está uma imagem penetrante da distância entre o pensamento humano e seus objetos – e, no entanto, Nietzsche afirma demais ao dizer que as palavras, enquanto ‘metáforas das coisas’, não correspondem de modo algum às essências originárias” (TÜRCKE, 1993, p. 49). E Türcke evidencia como, nesse contexto, antecipa-se uma alusão ao papel da fisiologia na formação das palavras, dos conceitos e das verdades: “Ao falar de uma ‘representação de um estímulo nervoso’ através de uma palavra, ele (o homem) não está pensando, portanto, em uma cópia direta ou em um reflexo fiel, mas naquela desproporcional transposição para outra esfera, a qual se chama na filosofia *metabasis eis allo genos*” (*Ibidem*, p. 50). Essa última expressão é definida como o procedimento que transfere “incircunstanciadamente declarações válidas para um âmbito restrito de coisas a outros âmbitos” (*Ibidem*, p. 50).

Por meio disso, quer-se dizer que aquilo que se impõe ao corpo não vale igualmente para o espírito. Conseqüentemente, é de igual proporção o erro em se tentar atribuir o que é espiritual a toda natureza. O comentário persiste dizendo que apenas “através de conceitos, abstrações, pode (o homem) se livrar da insuportável proximidade com a qual certas coisas, acontecimentos, impressões atormentam nossos nervos” (*Ibidem*, p. 55).

Como se vê, o edifício de *Humano, demasiado humano* começa a ser armado não pela simples constatação do que é o humano, mas pela redefinição do homem e do seu lugar no mundo. Inicialmente, cabe reclassificá-lo como uma “pequena e excêntrica espécie animal” (*Livro do Filósofo*), suas verdades como “armadura de metáforas, metonímias e antropomorfismos” e seu mundo como algo tão fugaz quanto todos os outros astros. Esvaindo-se seu pequeno planeta, perece tudo que se pensava perene: o intelecto, os conceitos, as verdades, o conhecimento e todas as demais criações humanas. Mencionar a condição animal do homem possui eco no livro de 1878. “Sem os erros encontrados nas suposições da moral, o homem teria permanecido animal (*Thier*). Mas assim ele se tomou por algo mais elevado (*etwas Höheres genommen*), impondo-se leis mais elevadas. Por isso ele tem ódio aos estágios que ficaram mais próximos da animalidade (*Thierheit*)” (NIETZSCHE, 2005, p. 47). Embora este texto se refira ao homem e à moral, está implícito que é somente através de uma invenção sua que ele consegue se desvencilhar da animalidade em direção a

um sentimento de exclusividade: o de sentir-se o único ser capaz de invenções como a verdade e a moral, e que pode transitar nestas duas esferas. Conclui-se que é a aptidão para a linguagem que encheu o homem de presunção, imaginando ter nela o poder de ser o senhor do mundo: “Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nos nomes das coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu esse orgulho que se ergueu acima do animal: pensou realmente ter na linguagem o conhecimento do mundo” (*Ibidem*, p. 20).

Nietzsche possuía consciência da afinidade entre o Romantismo e a metafísica, e tece uma crítica tenaz sobre o distanciamento que causou entre a arte e os instintos artísticos (estéticos). É inapropriado conceber que tal querela envolvia somente Richard Wagner e seu Romantismo nacionalista – subentendendo-se questões pessoais que o próprio Nietzsche menciona em *Ecce Homo* e que já foram muito bem tratadas por alguns de seus maiores biógrafos, como é o caso de Curt Paul Janz. Nesse caso, abarcam-se motivos artísticos e políticos. Não obstante, é na esfera artístico-filosófica que se opera o discurso sobre o Romantismo alemão do século XIX. O Romantismo e a metafísica caminham juntos desde seus primórdios, precisamente entre os integrantes do grupo de Jena, dos quais se destacam os irmãos August e Friedrich Schlegel, Novalis, e Schelling. É no Idealismo, já mencionado acima, que esse caminho parece ter seu melhor ponto de congruência. Anatol Rosenfeld comenta que em Novalis há a ideia de um “idealismo mágico”, baseada no idealismo de Fichte e que aponta para a intuição intelectual:

O sistema fichtiano é uma tentativa de superar o dualismo e certas contradições do pensamento kantiano, através da derivação do mundo a partir de um princípio espiritual uno, chamado “Eu”. Esse Eu transcendental, produtor de toda a realidade, não deve ser confundido com os “eus” individuais das pessoas empíricas. Princípio fundamental, este eu subjaz às consciências individuais, como entidade ativa, pura, livre, absoluta. No fundo de todos nós habita esta essência divina, acessível a nossa “intuição intelectual” (ROSENFELD, 1985, p. 162).

Conforme o comentarista, assim como há a ideia de produção da realidade a partir do Eu, para Novalis existe a crença de que o artista se torna um tipo de detentor da produção mundana, estendendo o domínio do espírito ao mundo físico, sendo este criação daquele. Nas palavras de Rosenfeld: “Magia é o estado de genialidade absoluta em que dominamos o próprio corpo e o mundo externo, podendo transfigurá-los a bel-prazer” (*Ibidem*, p. 165).

Nietzsche faz somente uma referência direta a Novalis em todo o texto de *Humano, demasiado humano*. Se esta for investigada superficialmente, insinua que Nietzsche não se preocupou com a concepção de intuição intelectual que aparece nos escritos de Novalis. Contudo, uma leitura mais rigorosa demonstra o acordo com os argumentos acima. Nela, o filósofo menciona Novalis como o exemplo da santidade que, grosso modo, em virtude do tédio de uma “vida ascética”, busca uma ingênua alegria naquilo que produz. Ao invés de dar vazão aos seus instintos, torna a vida tediosa e nela tenta suprimir e expurgar a culpa por seu auto-endeusamento. De volta ao texto nietzschiano: “por fim, quando (o santo) anseia por visões, diálogos com os mortos ou seres divinos, o que no fundo deseja é uma espécie rara de volúpia, talvez aquela volúpia na qual todas as outras se acham atadas como num feixe” (NIETZSCHE, 2005, p. 104). É evidente que o contexto em que a citação se insere dá ênfase às conjecturas morais do livro, devendo ser analisada com bastante cuidado para não estendê-la além da medida à problemática da arte.

Já em Friedrich Schlegel existe a ideia de conciliação entre o eu e o mundo a partir de uma criação artística, que não se remete à harmonia entre as partes da obra com a natureza, ou seja, no caráter mimético da arte, mas na expressão do espírito¹³. A natureza enquanto objeto da arte é desprezada para que o gênio ascenda, e a preocupação com as regras é trocada pela exigência de originalidade. Paolo D’Angelo aponta que “o princípio da arte antiga era a beleza, mas o belo, a tranqüila contemplação, está bem longe de representar o ideal das obras modernas, as quais são muitas vezes representações do horrível: não da harmonia, mas do excesso, não da harmonia, mas do dissídio” (D’ANGELO, 1997, p. 42). A arte moderna aqui acenada é tudo aquilo que nos escritos de Friedrich Schlegel se considerou como tal, em oposição ao que se define como arte antiga – nomenclatura que poderia ser substituída, respectivamente, por arte romântica e arte clássica. D’Angelo exemplifica: “Shakespeare é o artista que encarna na máxima plenitude o espírito da poesia moderna; pretender condená-lo com base em regras que se considerem dedutíveis da arte antiga é absurdo, porque da sua arte ninguém produziu ainda a teoria” (*Ibidem*, p. 43).

¹³ Sobre o assunto, é aconselhável a leitura dos seguintes fragmentos de Schlegel: *Lyceum* – 9, 18, 23, 42, 68, 82, 108; *Pólen* – 20, 26 e *Athenäum* – 22, 74, 76 (“A intuição intelectual é o imperativo categórico da teoria”), 83, 98, 116, 121, 252, 281 (que fala a doutrina da ciência de Fichte), 283 (será revisto na parte do trabalho que fala sobre o gênio no Romantismo), 284 (“O espírito efetua uma eterna autodem demonstração”, fragmento creditado a Novalis), 340, 339 (de Schelling), 350 (em que Schelling afirma que “Sem poesia não há nenhuma realidade”) 381, 406 (“A relação do verdadeiro artista e do verdadeiro homem para com seus ideais também é, inteiramente, religião. Sacerdote é aquele para quem esse culto interior do divino é meta e ocupação de toda a vida, e cada um pode e deve sê-lo”). A listagem foi elaborada a partir da tradução de Márcio Suzuki que se encontra nas referências bibliográficas.

O artista romântico não é aquele que se situa historicamente na modernidade, e sim aquele que reúne características para isso. Por esse motivo, alguns nomes de épocas variadas são citados: Dante Alighieri (1265-1321), Ludovico Ariosto (1474-1533), Félix Lope de Vega (1565-1635), Miguel de Cervantes (1547-1616) e o já mencionado William Shakespeare (1564-1616). “Friedrich Schlegel fixará, entre os anos de 1797 e 1800, o conceito de romântico pelo qual os traços peculiares da arte que não segue os modelos do clássico (...) são interpretados como caracteres próprios e positivos de uma nova forma de arte, precisamente a arte romântica” (*Ibidem*, p. 47), argumenta o comentador.

Em Schelling, filósofo que transita nos terrenos do Romantismo e do Idealismo, a ideia de intuição intelectual assume importância crucial. Rosenfeld afirma que em sua filosofia a “obra de arte faz transparecer o absoluto na limitação da sua forma sensível-concreta, particularmente quando se mantém ‘aberta’, fragmentária, romântica” (ROSENFELD, 1985, p. 167). Como o absoluto em Schelling, entende-se o princípio incondicionado da identidade ou unidade entre o sujeito e o objeto, do espírito e da natureza, instância em que ser e pensamento coincidem, fundamento do saber. Como bem ressalta Roberto Machado, é “uma totalidade sem oposição, sem antagonismos” (MACHADO, 2006, p. 81). O sensível-concreto somente se oferece à intuição sensível, estabelecendo, portanto, uma relação de conhecimento limitada entre o sujeito e o objeto. Machado também comenta que: “Intuição é o modo como os conhecimentos se relacionam imediatamente com os objetos, é uma representação que depende imediatamente da presença do objeto. No homem, ela só acontece quando os objetos (...) afetam nosso espírito por meio da sensibilidade” (*Ibidem*, p. 83), conclusão que remete a Immanuel Kant (1724-1804).

A concepção de intuição intelectual não é novidade introduzida pelo Romantismo, pois já se encontra na tradição metafísica, tendo Platão como seu precursor. Porém, é no movimento romântico que ela acha acolhida na arte: “O que significa a ideia de que, na arte, o sensível pode apresentar o absoluto? Significa que, se o absoluto é a identidade do sujeito e do objeto, da natureza e do espírito, da liberdade e da necessidade, a arte expõe essa necessidade por possibilitar uma intuição intelectual” (*Ibidem*, p. 83). Dois outros momentos do comentário também devem ser considerados: “A intuição intelectual é a intuição pela qual o absoluto se determina por si mesmo em sua incondicionalidade” (*Ibidem*, p. 86) e se “a arte é o lugar em que o absoluto se revela, é por ser uma atividade (...) ao mesmo tempo, intelectual e intuitiva,

objetiva e subjetiva, consciente e inconsciente, espiritual e natural, livre e necessária” (*Ibidem*, p. 90).

Para Rosenfeld, Schelling é categórico em desprezar a arte mimética: A “arte, ao contrário da opinião dos antigos é superior a natureza porque acrescenta consciência ao inconsciente. Por isso ela não deve ‘imitar a natureza’; é esta que deve se adaptar à arte, pois encontra nela sua verdade” (ROSENFELD, 1985, p. 167). Tendo isso em mente, em seu sistema das artes, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) dá mais importância ao Romantismo que ao seu predecessor, o Classicismo, corrente artística que teve o seu ápice na França ao longo do Século XVIII e que tinha a arte clássica grega como modelo. Enquanto o Classicismo possui profunda ocupação mimética, pois, grosso modo, busca conformar o conteúdo artístico à matéria sensível que quer representar, o Romantismo busca expressar a própria espiritualidade. “A forma de arte clássica, de fato, alcançou o ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar, e se nela há algo de deficiente, tal coisa reside na arte mesma e na limitação da esfera artística (...), nesta fusão, o espírito não chega de fato à exposição segundo o seu verdadeiro conceito” (HEGEL, 2001, p 93), afirma o filósofo em seu curso de estética. E complementa: “Deste modo, a arte romântica é a arte se ultrapassando a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística (...). Nesse sentido, a arte não pode trabalhar para a intuição sensível, mas para a simples interioridade” (*Ibidem*, p. 95). Isso foi um golpe fatal para o Classicismo na Alemanha. O próprio Nietzsche, escrevendo sobre um tema clássico, que é a tragédia grega, opera uma inversão que consegue atribuir um conteúdo romântico aos seus estudos, acusando Schiller, um reconhecido autor classicista alemão, de “falso idealismo”¹⁴.

Humano, demasiado humano lança novas luzes sobre a questão da intuição. No aforismo 131, duas concepções são distinguidas. A primeira é das “verdades diligentemente deduzidas” como criações estritamente do intelecto. A segunda, das “coisas intuídas”, como necessidade ou desejo da primeira. Afirma que a desabituação da religião deixou uma seqüela, os “sentimentos religiosos”, também chamados de “esperanças metafísicas”. Mesmo aqueles que se libertaram da religião, fizeram-no apenas no que concerne aos dogmas, embora relutem contra a libertação dos sentimentos. O pretexto é que atrelam a esperança metafísica à

¹⁴ Essa crítica a Schiller, que foge um pouco dos limites do trabalho, refere-se ao problema do coro trágico. Também aparece sob a expressão “pseudo-idealismo”, fazendo igual referência a Goethe. Tem com alvo as posições classicistas em prol do realismo burguês. Nietzsche afirma que na veneração do natural e do real se alcançou o efeito oposto do idealismo (cf. NIETZSCHE, 1992, p. 58).

felicidade e esta, por sua vez, à verdade. A intuição passa pelo desejo por essa última, anseio íntimo de que ela traga a felicidade, “de que possa ser assim” (NIETZSCHE, 2005, p. 93). A conclusão postulada é que a intuição não demonstra a essência das coisas, mas é o intelecto que a tem como possível com o propósito de auto-satisfação. “A intuição não faz avançar um passo na terra da certeza” (*Ibidem*, p. 93), completa o aforismo. Do mesmo modo que a fome não pode demonstrar a existência de um tipo de alimento, somente o deseja, a intuição não demonstra a verdade, apenas anseia por seus benefícios.

Ao comentar o prefácio que Nietzsche escreve para a segunda edição de *Humano, demasiado humano*, em 1886, Henry Burnett abre espaço para fazer uma correlação com *Ecce Homo*, observando nos dois textos uma crítica explícita à cultura alemã. A causa da criação de uma cultura voltada para o idealismo seria fisiológica: a má ”conduta alimentar”. Maus hábitos levam a perder as realidades de vista e à preocupação com “objetivos inteiramente problemáticos”. Claro que o caráter fisiológico poderia ser uma metáfora para a má assimilação cultural dos alemães em relação aos gregos e, talvez, aos franceses. “A busca alemã pela adequação entre o ‘clássico’ e o ‘ser alemão’ seria para Nietzsche uma empresa por si só condenada ao fracasso” (BURNETT, 2000, p. 73), expõe o comentador. Segundo este, Nietzsche faz elogios a poucos casos de procedência francesa responsáveis por lampejos de uma alta cultura em solo alemão. Ao invés da Alemanha dar seguimento às ideias iluministas francesas, voltadas para problemas realmente práticos, buscou comportamentos pouco “saudáveis” em função de um ideal de vida elevada. Burnett segue dizendo que o sentido de um exame dos hábitos alimentares alemães é, na verdade, “a crítica e a inversão (*Umkehrung*) do idealismo, operada de forma quase metódica aqui; o idealismo, para Nietzsche, constitui-se num emaranhado inútil de preocupações, os chamados grandes temas” (*Ibidem*, p. 74).

A abordagem mais direta sobre o idealismo em *Humano, demasiado humano* está no aforismo “ilusão dos idealistas”: “Os idealistas estão convencidos de que as causas a que servem são essencialmente melhores que as outras causas do mundo, e não querem acreditar que a sua causa necessita, para prosperar, exatamente do mesmo esterco malcheiroso que requerem todos os demais empreendimentos humanos” (NIETZSCHE, 2005, p. 240). O esterco malcheiroso que os idealistas tanto querem evitar é a própria condição fisiológica, a existência do homem na natureza e a sua historicidade. Isto significa que sem esses âmbitos não há

condição de haver “empreendimentos humanos”. Evidentemente, entre esses últimos se encontra a arte. Logo, o ideal romântico, que pretende suplantar a realidade sensível através da criação artística ou da obra de arte, deve ser revisto, passando pelo crivo da análise antropológica¹⁵.

Na concepção de Nietzsche, a origem da arte está entre as populações selvagens, ou seja, em tempos pré-rationais. É uma arte grosseira, que não busca nenhuma simetria e somente alude, isto é, apenas comunica. Contudo, em sua aparente simplicidade, é capaz de produzir a alegria. É uma espécie de “proposição de enigmas”, mas com rápida compreensibilidade. Nas palavras do filósofo: “(...) recorda-se, na mais tosca das obras de arte, aquilo que na experiência foi agradável a alguém e, nessa medida, tem-se alegria, por exemplo, quando o artista aludiu à caçada, vitória, núpcias” (NIETZSCHE, 1987, p. 89). O prazer produzido diante da representação artística está na emoção, na “vitória sobre o tédio”.

A passagem da arte assimétrica para a simétrica é semelhantemente capaz de produzir alegria, mas de espécie diferente, pois aí já se encontra algo mais refinado: o homem se coloca na própria obra em virtude da sua capacidade de esperar a regularidade causadora do bem-estar. “No culto do simétrico se venera, portanto, inconscientemente, a regra e a simetria como fonte da felicidade fruída até agora; a alegria é uma espécie de ações de graças” (*Ibidem*). E fala que a saturação desta alegria pode levar à busca pela quebra da simetria para que nesta possa ser resolvido o enigma da assimetria. É “a razão na irracionalidade” em que o termo ‘razão’ aparece mais como medida e ajustamento.

Isso leva a pressupor que, para a Nietzsche, a primeira finalidade da arte, sobretudo para aquele homem rude, do povo, era a de alegrar: “Basta que se pondere, por exemplo, quais são as melodias e as canções em que as camadas mais vigorosas, menos corrompidas, mais leais de nossa população encontram agora sua maior alegria; que se viva entre pastores, vaqueiros alpinos, caçadores (...) para se ter a resposta” (*Ibidem*, p. 90). E acusa o homem culto, mais refinado e insatisfeito, que não é “suficientemente livre” (em clara alusão à expressão “espírito livre”), de ser o responsável por dar sentido religioso à arte. A necessidade de sentido na arte, uma invenção, é decorrente do mal-estar, do tédio, da má-consciência, do defeito da vida. Segundo Nietzsche, os gregos são o modelo de homem que procura a arte por

¹⁵ Um possível ensaio daquilo que viria a ser o método genealógico nietzschiano.

prazer (gozo de si) e o homem contemporâneo, espiritualmente elevado, o que procura a arte para o “aborrecimento de si” (*Ibidem*).

Contemporâneo é o homem alemão do século XIX, contagiado pelo Romantismo e carente da religião rechaçada pelo Iluminismo. Isso pode ser lido no aforismo 150 da obra inicial: “A arte ergue a cabeça quando as religiões perdem terreno. Ela acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião, toma-os ao peito e com isso torna-se mais profunda, plena de alma (...)” (NIETZSCHE, 2005, p. 109). O porquê desse efeito religioso da arte pode ser explicado ainda no começo do livro, no aforismo 27, quando o autor afirma que, despreparado para empreender um abrupto salto entre o sentimento religioso e o pensamento científico, o “povo” acaba por preparar a transição através da arte: “na economia espiritual são necessários, ocasionalmente, círculos de ideias intermediários, de modo que a passagem da religião para a concepção científica é um salto violento e perigoso, algo a ser desaconselhado” (*Ibidem*, p. 34).

Para Nietzsche, o motivo do homem não conseguir se desvencilhar por completo da religião é a necessidade metafísica. O Romantismo não é responsável por essa necessidade, mas a leva a cabo em suas teorias. Nelas ele realiza a ponte que pretende prender o homem no pensamento metafísico sem permitir que haja a passagem para o pensamento científico. Aquilo que se refere à necessidade metafísica da arte é aludido quatro vezes em *Humano demasiadamente humano*, entre as quais se destaca aquela que se encontra no aforismo 153: “Podemos ver como é forte a necessidade metafísica (...) pelo fato de mesmo no livre pensador; após ele ter se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica” (*Ibidem*, p. 110). Ao continuar a leitura desse texto, percebe-se que Nietzsche joga com os termos metafísica e religião para criticá-los enquanto fatores determinantes da criação artística, sendo esta uma espécie de instrumento de ascensão que permitiria ao homem retornar ao solo metafísico. E ainda afirma que mesmo para aqueles que, de certa forma, libertaram-se das suas crenças supramundanas, restam-lhes os sonhos metafísicos que, concebidos no seio da arte, acabam passando por verdades.

O Romantismo não é apenas substituto do Classicismo. Opõe-se em seu idealismo ao Iluminismo. Algumas vezes, Nietzsche costuma entremear as ideias iluministas e o esperado progresso científico aos ideais românticos. Da mesma maneira que a primavera do

Renascimento foi eclipsada pela Reforma Protestante, restaurando os mais profundos sentimentos religiosos, o Romantismo sucede ao Iluminismo, trazendo consigo um rastro metafísico, como um cometa que leva na sua cauda o que ele mesmo deixa para trás. Nesse sentido, o Romantismo não é uma revolução, mas uma reação. Schopenhauer teria sido quem mais contribuiu para a ressurreição de uma devoção ascética, dando força ao sentimento de “necessidade metafísica”: “Muita ciência ressoa da sua teoria, mas não é a ciência que a domina, e sim a velha necessidade metafísica” (*Ibidem*, p. 34).

Se o Iluminismo não fez jus à religião, rechaçando seus efeitos, o pensamento que o seguiu foi além, e fez mais justiça do que deveria, ao invés de evitar o parentesco entre religiosidade e a verdadeira ciência – “(...) mas, na inocência de sua admiração, inventaram fábulas a respeito da semelhança de família entre as religiões e a ciência” (*Ibidem*, p. 82). Pelo menos mais uma vez, Nietzsche coloca Schopenhauer entre esses fabuladores: “Nisso (Schopenhauer) foi apenas um discípulo extremamente dócil dos mestres da ciência de seu tempo, que estimavam o Romantismo e haviam abjurado o espírito das Luzes (...)” (*Ibidem*, p. 81). A ciência apregoada por estes mestres é uma pseudociência, pois estima o progresso abrindo mão de todo senso prático.

A filosofia que não se pretendesse metafísica seria insuficiente para assumir as necessidades e os sentimentos da religião deixados para trás. Para que esses fossem suprimidos, seria necessário recorrer a uma filosofia libertadora, que só poderia partir da arte, o que revela seu duplo caminho. O primeiro é aquele do Romantismo, isto é, da inserção exacerbada da arte na esfera metafísica. O segundo, o positivo, é aquele que vê a arte como a supressora de toda forma de pensamento que ainda prende o homem ao solo metafísico, na medida em que pode “aliviar o ânimo sobrecarregado de sentimentos, pois aquelas concepções (religiosas) são bem menos alimentadas pela arte do que por uma filosofia metafísica” (*Ibidem*, p. 35).

Não se deve crer que Nietzsche esperava sem ressalvas que homem se libertasse do pensamento metafísico e assumisse de uma vez por todas a ciência. Em face disso, a filosofia libertadora não pode ser confundida com o pensamento científico. Ela passa pela arte porque é ela mesma o prenúncio libertário de toda presunção do conhecimento humano, em especial,

do conhecer pelo simples conhecer. Verdades não devem ser trocadas por novas verdades¹⁶, e o homem não pode, mais uma vez, engessar a dinamicidade da sua existência.

Um homem do qual caíram os costumeiros grilhões da vida, a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja e desgosto, a muita coisa, a quase tudo o que tem valor para os outros homens; deve-lhe bastar, com a condição mais desejável, pairar livre e destemido sobre os homens, costumes, leis e avaliações tradicionais das coisas. Com prazer ele comunica a alegria dessa condição, e talvez não tenha outra coisa a comunicar – o que certamente envolve uma renúncia a mais. Se, não obstante, quisermos mais dele, meneando a cabeça com indulgência ele indicará seu irmão, o livre homem da ação, e não ocultará talvez um pouco de ironia: pois a liberdade deste é um caso à parte (*Ibidem*, p. 40).

Pelo que acaba de ser lido, é possível imaginar o que é a almejada filosofia libertadora: a contínua ação – não excluída desta a ideia de contemplação¹⁷. A arte é a sua predição porque é atividade criadora. No entanto, Nietzsche tem o cuidado de não privilegiá-la em relação às demais atividades humanas. Seu destaque está em servir de claro exemplo afirmador da ação e, desta maneira, da existência. Esta é a instância originária da arte, pois é dela que o artista retira o material criativo, ainda que as forças que o impelem a isso ainda devam ser mais bem detalhadas. Falando de Mozart, Nietzsche afirma que sua genialidade e o caráter afirmativo da sua obra não advêm nem mesmo da própria arte, pois o músico não encontrava suas inspirações ouvindo música, mas olhando a vida, sobretudo a vida meridional, aquela que o filósofo considerava a mais “animada”.

1.2 A função da arte

Richard Schacht, ao comentar a segunda fase do pensamento nietzschiano sobre a arte, afirma que “em seus subseqüentes escritos, ele (Nietzsche) dá considerável atenção para as fontes da arte na natureza humana, e para certas tendências humanas gerais que freqüentemente se manifestam nela, preocupando-se, também com as funções que a arte exerce na vida humana” (SCHACHT, 1992, p. 509). A obra de arte manifesta elementos fisiológicos, como a sexualidade e a sua sublimação, e culturais, como a moral e as convicções religiosas. Nesse sentido, Schacht apresenta um viés que liga os novos pensamentos sobre a arte aos primeiros: a arte com função de tornar a vida suportável e digna de ser vivida, pois ela consegue transfigurar os defeitos da realidade. Aliás, o comentarista fala de uma provável cura através da arte, mas uma cura temporária. Segundo ele, no pensamento de Nietzsche cresce uma

¹⁶ Sobre o assunto, conferir: MACHADO, Roberto. Nietzsche e a verdade. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984, & PIMENTA, Olímpio José Neto. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 1999.

¹⁷ A questão da vida contemplativa foi investigada especialmente em um trabalho realizado por Rogério Antônio Lopes (2008). Para ver, também, a relação entre o gênio e a contemplação, recomenda-se uma leitura do livro *Nietzsche Educador*, de Rosa Maria Dias (2003, p. 91). Algo mais será visto na última seção do terceiro capítulo.

preferência para a vida real e para o mundo real em detrimento da dependência do efeito transfigurador da arte. Aponta a crítica nietzschiana à “arte pela arte” (*art for art's sake*) enquanto divórcio entre a arte e a vida.

Todavia, o termo arte nos argumentos de Schacht necessita de uma reavaliação, pois é sabido que nas análises de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche tematiza a arte a partir de dois tipos: dionisíaco e apolíneo. O elemento dionisíaco é aquele que tem o poder de fazer com que o homem se sinta na intimidade do seio da natureza, unido a ela, como um ser uno. “Sob a magia do elemento dionisíaco estreita-se não apenas a união entre o ser humano e o outro; também a natureza alienada, hostil ou subjugada volta a celebrar a sua festa de reconciliação com o seu filho pródigo, o ser humano” (NIETZSCHE, 1992 p. 28), propõe o filósofo. Este estado de reconciliação, de harmonia com a natureza, exige um completo abandono de si mesmo, comparado a uma embriaguez. Todas as rédeas e princípios morais, em vez de libertarem homem, impedem-lhe esse contato dionisíaco. Nesse sentido, observa-se que a liberdade para Nietzsche não pode advir da moral, e o prazer que dela advém não se compara ao indômito sentimento da total entrega à vontade da natureza. A suposta liberdade que o homem que está debaixo da claridade apolínea, no *principium individuationes*, imagina possuir é apenas um engodo. Todo ser vivo está à mercê da natureza e é por ela determinado, mas o homem cria imagens e uma ideia de si mesmo que escondem toda a crueldade natural, tornando a vida razoável.

O grego conhecia e sentia os horrores e as coisas tremendas da existência: aliás, para poder viver, tinha de contrapor-lhes o fulgurante nascimento onírico dos seres olímpicos. Aquela enorme desconfiança contra os poderes titânicos da natureza, aquela Moira sentada num trono sem comiseração acima de todo o conhecimento, aquele abutre de Prometeu, grande amigo do homem, aquela terrível sorte do sábio Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos átridas, que leva Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus da floresta, juntamente com os seus exemplos míticos e que causou a ruína dos melancólicos etruscos – foi constante e renovadamente superada pelos gregos através daquele mundo intermédio artificial dos seres olímpicos, em todo o caso encoberta e subtraída ao olhar (*Ibidem*, p. 35).

Se, por um lado, o devir e a vida são assumidos como partes de um processo natural e organizador de todas as coisas, visto que são realidades universais, por outro, são percebidos como obscuros e caóticos, direcionando com sua impetuosidade cada indivíduo para um destino comum: a morte. À angústia instaurada diante da mortalidade opõe-se a individuação regida pelas medidas que colocam ordem nesse caos existencial – o que se faz sentir claramente na arte apolínea. A ordem faz serventia ao aparente, àquilo que se quer ver no

lugar da verdadeira condição humana (em sua mortalidade). O belo, o forte e o triunfante elevam e enobrecem o espírito, mesmo que tais aspectos não sejam pertinentes aos homens em geral, mas, sobretudo, a um herói: “A finalidade mais íntima de uma cultura orientada para a aparência e a mesma (a aparência) só podem ser, com efeito, o encobrimento da verdade” (*Ibidem*, p. 242). Aqui a beleza cumpre um papel fundamental: “através da aparência de esplendida ilusão tornar a vida possível diante da sua constante dissonância” (*Ibidem*).

Nesse sentido, criar não é afirmar, e sim transfigurar. Não há como escapar da realidade, da impetuosidade da vontade, porém, pode-se camuflá-las sob o véu da beleza. A queda do véu de Maya, que revela a realidade da existência humana, coloca o homem diante de um sublime pelo qual, num misto de prazer e dor, percebe-se envolto por uma indissolúvel determinação, ao léu da sua vontade interna, ou seja, da sua vontade individual. Para Anna Hartmann Cavalcanti, a natureza é impulso criador, mas também, é força destruidora, levando o homem inevitavelmente ao seu declínio.

Cada indivíduo é apenas o jogo gratuito das forças de construção e destruição, desse movimento que engendra e destrói suas próprias criações. Nesse sentido o mito de Dioniso, matéria de toda tragédia, pode ser assim compreendido: um deus que sofre é o fundamento do mundo, um deus que sofre e procura se libertar na criação de um mundo que ele sempre de novo volta a desfazer. A tragicidade da existência não é um estado transitório que pode ser transformado e superado pelo homem, mas um aspecto fundamental de sua constituição (CAVALCANTI, 2006, p. 58).

Luzia Gontijo Rodrigues afirma que a resplandecência de Apolo serve como um “consolo metafísico” diante das “forças subterrâneas e não domesticadas da natureza” que, ao mesmo tempo, revela que “nós mesmos somos, realmente, por breves instantes, o ser primordial, e sentimos seu indômito desejo e prazer de existir” (RODRIGUES, 1998, p. 48). Nas palavras de Nietzsche:

A alegria metafísica pelo trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente à linguagem da imagem: o herói, aparência suprema da vontade, é, para nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é afetada por sua aniquilação. “Nós cremos na vida eterna”, assim exclama a tragédia (...) (NIETZSCHE, 1992, p. 137).

A tragédia é consequência das experiências primordiais do homem antigo com os sofrimentos de Dioniso, através dos rituais e cultos que lhe eram prestados. Não era apenas uma representação cênica, e sim um jogo no qual os seguidores do deus se viam participantes do acontecimento do próprio *illo tempore*. As imagens que ali se transmutavam não eram

humanamente intencionais, mas uma emanção divina. O poeta, sem nenhum compromisso consigo, era o transmissor da divindade: “O mundo das vivências comunicadas pelo poeta antigo era o mundo das forças dionisíacas, experimentado não apenas nos rituais, mas na criação poética, pois a arte não havia se separado, ainda, da esfera da religião e dos cultos” (*Idem*).

Após a breve explicação sobre a diferença entre as artes dionisíaca e apolínea, torna-se mais fácil entender por que os argumentos de Schacht devem ser revistos. Quando Nietzsche refere ao poder curador da arte em *Humano, demasiado humano*, ele já deixou de lado a metafísica da primeira fase. Começando pelo aforismo 148, quando explica o papel dos poetas, atribui a eles o mérito de tornarem a vida mais leve, à medida que desviam o olhar do presente, dando a este novas cores. O meio utilizado para isso é a representação que se volta para trás, para o passado – “para religiões e culturas agonizantes ou extintas” (NIETZSCHE, 2005, p. 108). Embora isso não esteja relatado no contexto, arrisca-se a dizer que a indisposição para essa atitude, o olhar para trás, alude a algo que impede o fluxo da existência, que, por seu turno, segue o curso do devir. Pode-se até recolorir o presente, mas o resultado tende a ser a manifestação de um passado “agonizante”: “Na realidade, (os poetas) são sempre e necessariamente *epígonos* (*Ibidem*, p. 108). Tornar a vida mais leve é curar temporariamente, impedindo que o próprio homem trabalhe para a real melhoria das suas condições, purgando paliativamente a paixão que impele à ação.

O aforismo 151 aponta que “a métrica põe um véu sobre a realidade; ocasiona alguma artificialidade no falar e impureza no pensar; por meio das sombras que joga sobre o pensamento, às vezes encobre, às vezes realça” (NIETZSCHE, 2005, p. 109). A métrica é um artifício muito utilizado para dar ritmo à poesia e, semelhantemente, para permitir que a letra se encaixe ritmicamente em uma melodia. Sua principal função, de acordo com o filósofo, é embelezar. Só após explicitar isso, ele diz que “a arte torna suportável a visão da vida” (*Ibidem*, p. 109). Como se pode perceber a partir do que se disse acima, a beleza é própria da forma da obra de arte para tornar a vida possível diante da sua constante dissonância. Não se aplica mais a problemas metafísicos, como se isto pudesse remeter a uma reconfiguração da arte apolínea. No aforismo 128, novamente a função da beleza na arte é realçada: amenizar o horror. E Nietzsche pergunta: “O que é para nós, hoje em dia, a beleza de uma construção? O

mesmo que o belo rosto de uma mulher sem espírito; algo como uma máscara” (*Ibidem*, p. 135).

Quanto à música dionisíaca, elemento essencialmente romântico dos primeiros pensamentos nietzschianos sobre a arte, é importante avaliar o que acontece com ela no segundo Nietzsche ou se há nova concepção da música. Rosa Maria Dias afirma que, na concepção inscrita em *O nascimento da tragédia*, a música, ao se apoderar do homem, coloca-o impotente diante do turbilhão de forças da natureza, avisando-lhe da sua impotência. Dias chega a considerar que “(...) quando Nietzsche fala em arte, é sempre na música que ele pensa” (DIAS, 2005, p. 20), atrelando esse fato diretamente às influências de Schopenhauer. Como base, utiliza um trecho da obra supracitada em que Nietzsche vê a música não apenas como uma cópia externa das coisas, como as outras artes, mas enquanto cópia e expressão direta da vontade, da coisa-em-si. A Vontade é o substrato metafísico do mundo. É o próprio poder da vida universal, e precede ao princípio da razão. Não possui finalidade, é inconsciente e irracional. Nada se lhe escapa, e seu poder é causa de sofrimento.

Em contrapartida, Jean Lefranc acredita que mesmo nos primeiros pensamentos sobre a arte há claro distanciamento entre Nietzsche e Schopenhauer, ainda que não seja suficiente para descaracterizar sua postura romântica. Para o comentador, há proximidade da filosofia nietzschiana do trágico com Schopenhauer, mas aponta-se uma diferença radical: “Desde os primeiros textos de Nietzsche começa, portanto, uma subversão da metafísica de Schopenhauer: uma ontologia do pior dos mundos possíveis (...) é substituída por uma ontologia da superabundância, incluindo tanto a alegria dionisíaca como os terrores titânicos” (LEFRANC, 2003, p. 91).

O problema é que, se Nietzsche busca um autotratamento anti-romantismo, o cunho metafísico da música deve ser revisto. Para tanto, dois vieses são utilizados em *Humano, demasiado humano*: da crítica da música dionisíaca a partir da depreciação da metafísica e do exame da relação entre a música e a linguagem. Quanto ao primeiro viés, a incisão é nevrálgica, podendo ser observada no que se lê aqui: “Em si, música nenhuma é profunda ou significativa, ela não fala da ‘vontade’ ou da ‘coisa-em-si’; isso o intelecto só pôde imaginar numa época que havia conquistado toda a esfera da vida interior para o simbolismo musical” (NIETZSCHE, 2005, p. 132).

No momento, importa outro problema. O simbolismo é um trabalho intelectual de transmutação em representações que somente o intelecto humano compreende como equivalentes aos sentimentos, às sensações e à cultura. Sobretudo, refere-se a coisas individuais que remetem a outras mais gerais. Exemplo disso é a ideia de que a música ligada ao sentimento de tristeza poderia elevar o homem à ascese espiritual. Tal julgamento termina por fazer passar a música triste, simbólica, por expressão divina¹⁸. Termos que estavam intimamente ligados à concepção de música dionisíaca, como vontade e coisa-em-si, perdem o sentido se o homem não for capaz de elaborar paralelismos que coloquem lado a lado instâncias tão distintas como sensação, sentimento, significado e sonoridade. Em algum momento, o homem não percebia nenhuma ligação entre elas. Tampouco era capaz de cogitar ideias metafísicas. A união das instâncias referidas só pôde ocorrer com o tempo, ou melhor, com o desenvolvimento da linguagem.

O segundo viés, da relação entre a música e a linguagem, começa por um questionamento antropológico sobre o momento em que a música passa a ter algum sentido até chegar ao ponto de ser considerada linguagem direta de sentimentos. Inicialmente, ela era apenas um conjunto de sons vazios, desprovidos de significados. A primeira linguagem não foi a sonora, mas a gestual e imitativa. Para representar a sensação de uma dor, bastava apontar gestos que causavam dor. Poderiam ser estes, “arrancar os cabelos, bater no peito, distorcer e retesar violentamente os músculos” (*Ibidem*, p. 133). Igualmente, ocorria com a maneira de demonstrar sensações prazerosas: “o riso como expressão da cócega, que é prazerosa, serviu também para exprimir outras sensações prazerosas” (*Ibidem*, p. 133).

Somente após o homem conseguir se comunicar através dos gestos é que esteve apto para criar signos sonoros que se uniam ao seu gestual. A junção de sons como linguagem exclusiva só veio a ocorrer mais tarde. No caso da música, sua sonoridade só passou a ter sentido depois de longa prática da união de um gestual (mímica ou dança) a elementos como a rítmica, o andamento e a intensidade, embora esses termos não apareçam tão explícitos nos escritos de Nietzsche. Nessa “convivência de música e movimento o ouvido é educado para interpretar imediatamente as figuras sonoras, e por fim chega a um nível de rápida compreensão”

¹⁸ O simbolismo é elemento comum da cultura, e não é descartado por Nietzsche. Ele mesmo lança mão constantemente desse recurso em sua filosofia. Muitas vezes aparece claramente como figuras através das quais quer explicar certos conteúdos, como é o caso da díade Dioniso e Apolo, ou, como se observa nos escritos de *Assim falou Zaratustra*, de modo diverso em vários trechos. Um artigo que ajuda a esclarecer o assunto é *Filosofia e linguagem em Nietzsche. Considerações acerca do recurso às figuras*, de Cristiano Novaes de Rezende (1997, p. 37-63), listado nas referências bibliográficas para consulta.

(*Ibidem*, p. 133). Por conseguinte, perde-se a necessidade visual do movimento, entregando-se à interpretação única da sonoridade. Somente quando a música não mais necessita estar relacionada a nenhum gestual ou palavras, é oportuno falar em música absoluta. Esta¹⁹ alcançaria um grau de profundidade de tal monta que por si só transmitiria toda sua significação.

Por sua vez, a denominada profundidade da arte é algo que pode encontrar ressonância crítica naquilo que Nietzsche concebe como sendo a falsa ideia de “profundidade”, encontrada no aforismo 15: “Mas o pensamento profundo pode estar muito longe da verdade, como, por exemplo, todo pensamento metafísico; se retirarmos do sentimento profundo os elementos intelectuais a ele misturados, resta o sentimento forte, e este não é capaz de garantir (...) nada além de si mesmo” (*Ibidem*, pp. 24-25). No aforismo seguinte, Nietzsche aponta que a ideia de coisa-em-si é digna de “uma grande gargalhada homérica: que ela parecia ser tanto, até mesmo tudo, e na realidade está vazia, vazia de significado” (*Ibidem*, p. 26).

A correlação entre metafísica, arte e linguagem foi percebida por Mirko Wischke, especificamente na passagem da primeira fase do pensamento nietzschiano para a segunda. Ele demonstra claramente como Nietzsche passa a pensar a linguagem como expressão da relação do homem com as coisas, e não como detentora da verdade delas. No caso da palavra como instrumento sonoro-significativo da comunicação, comenta-se que: “(...) palavras são convenções arbitrariamente estabelecidas, que servem a fins práticos. A partir desse fundamento, o desempenho gnosiológico conceitual não consiste em possibilitar um acesso às coisas tal como elas realmente são” (WISCHKE, 2005, p. 35). Na linguagem, as coisas não são assimiladas pelo intelecto. É ele que exprime o modo como se posta diante delas, não sendo, assim, conhecimento, e sim, auto-afirmação humana no mundo. A arte deve ter seu lugar como postura criativa de novas possibilidades para a relação homem-mundo, e não meramente como linguagem conceitual.

¹⁹ Wagner não escapa a uma crítica de Nietzsche quando, pensando cumprir o propósito de uma “música absoluta”, acaba por se prender ao simbolismo, conceituando os movimentos de “As Walquírias”. Isso se dá na juventude daquele, mais precisamente, no outono de 1866 que, segundo Anna Hartmann Cavalcanti, após um contato com a obra “O belo musical” de Hanslick, pôde-se fazer o seguinte comentário: “O filósofo observa que o título do prelúdio das ‘Walquírias’, ‘Tempestuoso’ (*Stürmisch*), tem a função de indicar ao maestro um tempo mais rápido, enquanto o leitor da partitura deve saber que o prelúdio descreve uma tempestade: ‘O título é, portanto, um programa que enfeitiça o ouvinte colocando diante de sua alma uma imagem poética” (CAVALCANTI, 2004, p. 54).

Nietzsche faz menção à música alemã, provavelmente a romântica oitocentista, como tendo um apelo cada vez maior para o significado. A causa disso foi a dessensualização²⁰ (*Entsinnlichung*) da arte, o que significa que esta deixou de ser feita para os sentidos e passou a ser elaborada para o intelecto. O intelecto impõe um exercício aos ouvidos que os torna intelectuais. Estes passam a buscar razões nos sons, isto é, o que eles significam e não mais o que são. Isso quer dizer que não se preocupam mais com a nota musical que soa, e sim com o seu sentido na música. O ouvido perde a função de sentir e começa a interpretar: “(...) agora nossa música dá a palavra a coisas que antes não tinham linguagem” (NIETZSCHE, 2005, p. 134). Quanto mais capacidade de pensar possui um sentido, menos sensível será: “O prazer é transferido para o cérebro, os próprios órgãos dos sentidos se tornam embotados e débeis, o simbólico toma cada vez o lugar do que é” (*Ibidem*, p. 134). No entanto, aquilo que os ouvidos ouvem e os olhos vêem continua parte de uma mesma matéria constitutiva, respectivamente, o som e, como no caso da arquitetura, a pedra. A diferença está na forma e nos significados que ela emprega ao material bruto. Daí o título do aforismo 218: “A pedra é mais pedra do que nunca”. Se a música perde o seu sentido metafísico, cabe analisar qual é seu novo papel.

Que no pensamento de Nietzsche a arte se torna uma espécie de linguagem já foi demonstrado. O filósofo não pretende suprimir isso, pois não há retrocesso. Todavia, a crença de que através dela a vida é embelezada é débil, pois esta sempre mostra o seu lado feio. Entre os gregos e os europeus medievais, as construções eram carregadas de simbolismo, tendo a beleza como mero adendo. No entanto, uma criação artística que tem como meta a produção do belo corre o risco de não ter outro conteúdo a apresentar. A arte deve ter liberdade para transitar entre o belo e o feio, tanto quanto é expressão de almas belas e almas feias. De acordo com o aforismo 152: “Assim com nas artes plásticas, também na música e na literatura existe uma arte da alma feia, juntamente com a arte da alma bela” (*Ibidem*, p. 110). O seu efeito nada tem a ver com a vida, ou seja, não a embeleza ou a enfeia, ela tem o poder de humanizar. Através dela, o homem em seu estado animal primitivo vira humano. Isso se deve ao fato dela só poder provir e comunicar humanidade. Como visto acima, a matéria da arte permanece a mesma - são sons, tinta, pedra, papel, entre outras coisas -, mas o conteúdo significativo, demonstrado através da forma, varia.

²⁰ O termo *Entsinnlichung* aparece em oposição a *sinnlich*, que pode ser traduzido por “sensual, “sensível” ou “sensorial”.

Há espaço para um último exame sobre dos efeitos da arte em *Humano, demasiado humano*, tendo como foco o aforismo 212. Neste é percebido um retorno à temática da tragédia grega, própria da primeira fase do pensamento nietzschiano, no intuito de tentar perceber mais sobre o assunto. Mais uma vez, Nietzsche faz alusão ao jogo entre arte e sentimentos. Para isso, relembra o sentido purgativo da catarse conclamada por Aristóteles (384/383-322 a.C.). Para este, a tragédia, por meio da piedade e do terror demonstrados por seus heróis, acaba por efetuar a purificação dos maus sentimentos – ou, melhor, das paixões -, removendo ou eliminando aquilo que têm de inferior. A concepção aristotélica de catarse não esgota a função da tragédia grega, ao contrário, termina por superestimá-la. Imaginar que é possível saciar o espírito, excluindo-lhe, dessa forma, os maus sentimentos, é um equívoco, pois a matéria afetiva não é da mesma natureza que a orgânica. Nas palavras do aforismo supracitado:

Seriam a compaixão e o medo, como quer Aristóteles, realmente purgados pela tragédia, de modo que o espectador volta para a casa mais frio e mais calmo? Deveriam as histórias de fantasmas tornar as pessoas menos medrosas e supersticiosas? No caso de alguns processos físicos, no ato do amor, por exemplo, é verdade que, com a satisfação de uma necessidade, há uma mitigação e uma temporária diminuição do instinto. Mas o medo e a compaixão não são, nesse sentido, necessidades de determinados órgãos que querem ser aliviadas. E com o tempo, o próprio instinto é, mediante o exercício de satisfação, reforçado, apesar das mitigações periódicas (*Ibidem*, p. 130-131).

Com isso, Nietzsche não quer fazer ressurgir aquilo que durante a tradição poética havia sido reelaborado e até rechaçado, e sim repensar a atitude artística que diz respeito à crença de que através de qualquer arte o mundo pode se tornar ou ser visto como mais belo. Platão bastaria como contraponto ao afirmar que a tragédia torna os indivíduos mais medrosos e sentimentais. Acreditar que o autor trágico possuía interesse curador diante da vida e as paixões seria o mesmo que atribuir a ele uma “visão do mundo sombria e medrosa, e uma alma tenra, suscetível e lacrimosa” (*Ibidem*, p. 131). É um equívoco gerado pela necessidade de se esconder a condição humana (sua feiúra não aceita e não admitida) pela aparência, pela beleza que a tragédia, através de seus heróis – e até mesmo de suas máscaras que escondem as feições de dor, triste, miséria e ódio -, pode presumir.

1.3 A obra de arte

Para o Romantismo, a arte é produção de verdade. O homem abre via ao conhecimento do mundo através da atividade artística. Contudo, isto não se faz através da mera representação das coisas, e sim, com o abandono definitivo do princípio de “imitação”. Além disso, deixa-se

de lado toda tradição que, de maneiras variadas, colocou na arte mimética sua razão última. Através da crítica a esse princípio, os românticos demarcaram as fronteiras que os separam de seus predecessores: os classicistas franceses. Logo, a estética do Romantismo alemão não é mais da reprodução, mas da produção.

D'Angelo comenta que, ainda nos primórdios do Romantismo, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) escreve em *Os desabaços do coração amante da arte* que natureza e arte são duas línguas maravilhosas, que permitem “captar e compreender em todo seu vigor as coisas celestes” (D'ANGELO, 1997, p. 95). A natureza seria a língua das formas vivas e a arte a escrita em hieróglifos, ambas meios de revelação. Já Friedrich Schlegel aproxima as duas, não como se a primeira fosse modelo para a segunda, ou vice-versa, mas porque as duas são “universos vivos e criadores, cada um deles desmesurado e inesgotável em sua força produtora” (*Ibidem*, p. 96). Em Novalis, “tanto o poema como a arte não são apenas registros de impressões, mas produções ativas” (*Ibidem*, p. 97). Dessa maneira, o Romantismo redefine o conceito de imitação válido para seus parâmetros. Não é repetição das formas da natureza, e sim, atitude que tem esta última como modelo de força produtora, ativa e criadora. Schelling corrobora esse entendimento, argumentando que “o artista deve tomar como modelo não a natureza, mas o espírito da natureza que age no interior das coisas” (SCHELLING, 1989, p. 47).

O fato é que a proposta mimética vinha perdendo terreno desde Kant e Schiller. Pelas palavras do primeiro deles: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim – gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte” (KANT, 1995, p. 158). Cada indivíduo contém um grau de genialidade que lhe torna capaz de criar, porém, existem pessoas que se sobressaem, construindo obras de arte de tamanha originalidade até o ponto de estas parecerem advindas de uma “segunda natureza”, uma instância livre das regras já teorizadas da “natureza”. Fica evidente porque para Schiller, assim como para Kant, a arte não deve ser encarada como imitação enquanto repetição no material (a pedra ou a tela, por exemplo) de um objeto natural, passível de comparações, e que mesmo podendo ser julgada como bela, limita-se pela exigência de perfeição. Nos dois pensadores há uma via de mão dupla entre natureza e arte que determina o sentido mútuo de cada uma delas: a natureza é bela se parece arte e, ao mesmo tempo, só há condição de beleza

na arte se esta for percebida (parecer como sendo) como natureza. A relação entre Nietzsche e Schiller será retomada na segunda seção do segundo capítulo.

O Romantismo conjugou a concepção kantiana ao idealismo de Fichte, o qual apregoava um Eu como atividade de autoprodução e produção do mundo, reorientando a própria capacidade criativa. Segundo Schlegel, o gênio tudo pode destruir para reconstruir um novo, um mais além, uma não-imitação do antigo, mas deve saber ao menos que o “eu” continua imperecível. Na verdade, Schlegel atribui ao eu uma força que faz com que tudo se mova ao seu redor (ou que a tudo transfigure), sem que mova a si mesmo, sendo a genialidade essa motricidade imóvel (qualificada como “magnética”). Em suas palavras: “Apenas a força formadora e criativa exterior do homem é mutável e tem suas sazões. Mudança é uma palavra apenas para o mundo físico. O eu nada perde e nele nada perece (...). No eu tudo se forma organicamente, e tudo tem seu lugar” (SCHLEGEL, 1997, n. 338). De certa maneira, é necessário que algo permaneça o mesmo, que preserve sua identidade para que, ao sair de si em direção a um distanciamento objetivo, não se autodestrua, ou seja, enquanto atitude possa repensar a cultura e seus valores, e alterar a própria genialidade, desde que o eu se encontre como a fonte permanente de toda realidade, preservando sua identidade.

No entanto, de acordo com os românticos desse período, o equívoco do princípio de imitação não estaria no Clássico, que é um profundo mergulho no seio da natureza, mas no Classicismo, que é imitação daquele. Retomando os comentários de D’Angelo, sugere-se uma nova ideia para o termo “símbolo” - diferente daquela que aparece nos escritos de *Humano, demasiado humano*. Nela, o particular (a estátua) não significa o universal (o deus), nem o contrário, ambos são uma única coisa. Deste modo, na arte clássica, a obra de arte é em si completa, pois é, em si, o próprio divino. Em contrapartida, os românticos compreendem a obra como manifestação incompleta do absoluto (e da verdade), pois este é sensivelmente impossível de ser totalmente comunicável. Mas isso não impede que haja um infundo progresso em busca de maior comunicabilidade. Vale acrescentar que Friedrich Schlegel pensa que o homem é finito demais para ter acesso à verdade, mas não finito de menos para não aspirar à ela.

Nietzsche propõe um novo olhar sobre a questão da imitação – não somente da mimesis. Nele, distingue um par característico da obra de arte: o sentido e a forma. Por sentido, pode-se

entender aquilo que se quer transmitir através da obra, ou aquilo que se acredita estar entredito nela. Este é condicional, e como já foi visto, só foi aplicado à arte pelo intelecto. Por outro lado, a forma é a maneira como a arte se manifesta, sendo, grosso modo, “condição incondicional”. Para que haja o sentido, é necessário haver uma matéria motivadora da criação. Pode ser o desejo de reproduzir as formas da natureza, a perpetuação do estilo artístico de uma escola ou um período da arte, um apelo cultural e, como no caso do Romantismo, o anseio pela originalidade – uma obra advinda do nada. Para os românticos, o Classicismo se encaixa no conjunto de movimentos artísticos que imitam pela motivação, pois tem a arte clássica como modelo. Não se pode exigir, no entanto, que os sentidos da obra classicista e da clássica sejam iguais.

No entendimento de Nietzsche, embora a matéria por excelência da arte seja a vida, ela se apresenta como uma sintomática cultural, isto é, como manifestação do pensamento das diversas épocas da história humana. A arte medieval não poderia deixar de exprimir sua temática baseada em suas crenças. Na verdade, os sonhos metafísicos, o que nesse contexto Nietzsche chama de exaltação dos “erros religiosos e filosóficos da humanidade” (*Ibidem*, p. 136) foram responsáveis pela execução de obras de arte bastante interessantes. O seu legado foi uma arte profícua, com cores únicas, que só poderia provir de uma “tal crença de artista”. Acrescenta-se que:

Se a crença em tal verdade diminui, empalidecem as cores do arco-íris nos extremos do conhecer e do imaginar humanos: então nunca mais poderá florescer o gênero de arte que, como a *Divina comédia*, os quadros de Rafael, os afrescos de Michelangelo, as catedrais góticas, pressupõe um significado não apenas cósmico, mas também metafísico nos objetos de arte (*Ibidem*, p. 136).

Alguns artistas querem que sua arte pareça original. Originalidade significa, simultaneamente, o inédito e o inventado do nada – embora, no Romantismo, inclua o historicamente específico. A aspiração por obras de arte originais²¹ foi uma das principais exigências românticas. O original pode ser interpretado como a incomparabilidade com qualquer modelo artístico, ou algo sem correlações no mundo sensível, particularmente, na natureza. A explicação do que seria o nada é mais complicada, podendo ser assumida por seu caráter pejorativo. Criar do nada indicaria o auto-endeusamento de certos artistas, fontes exclusivas da motivação e do

²¹ Sobre a originalidade em Kant, ver: SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 98.

conteúdo das suas obras. Além disso, pode indicar a vacuidade da ideia de intuição intelectual e, com outra expressão, da inspiração divina. Para Nietzsche: “Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas (*die plötzlichen Eingebungen*), nas chamadas inspirações, como se a ideia de uma obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça” (*Ibidem*, p. 111).

A obra de arte é fruto de uma miscelânea de coisas e vivências que o artista juntou, separou, elegeu, modelou e ordenou. No lugar de inspiração, Nietzsche prefere utilizar o termo fantasia: capacidade do intelecto que se arrisca a produzir tanto coisas boas, medíocres ou ruins. Uma boa obra de arte é resultado de um “juízo altamente aguçado” e de um exercício constante de aprimoramento: “como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços” (*Ibidem*, p. 111). Um artista que obtém um resultado inesperado em seus trabalhos de juventude, obras-primas, corre o risco de não repetir o feito em outras ocasiões. Isso porque não desenvolveu a prática do exercício constante, mas confia naquilo que se chama “memória imitativa”, algo que está ligado a uma genialidade vazia. Arte sem prática e aprimoramento é mera improvisação, trabalho que não demanda seriedade.

Ao invés de acreditar que uma obra de arte poderia surgir do nada, e que de tempos em tempos algo bastante original saltaria do artista como um milagre, seria melhor pensar que durante a lacuna criativa houve um represamento (estético). Isso se deveria ao acúmulo de experiências de dor, sofrimento, beleza, prazer, sentimentos, entre outras coisas: “O capital apenas se acumulou, não caiu do céu” (*Ibidem*, p. 111).

No aforismo 165, Nietzsche retoma negativamente o problema da originalidade na arte. São conjugados os termos gênio (que será mais bem estudado no segundo capítulo) e o nada. A partir da busca pela originalidade, muitas obras de arte insípidas podem ser produzidas. No entanto, aquilo que continua a impelir no artista o anseio pelo totalmente novo é certo desejo de independência e, ao mesmo tempo, um sentimento de presunção. Mas, ao contrário do que se pode imaginar, são as “naturezas mais dependentes (...), cheias de lembranças de todas as coisas boas possíveis, e mesmo em estado de fraqueza (que) produzem algo tolerante” (*Ibidem*, p. 118). Sem o uso da memória, há maior possibilidade de obras de arte vazias, sem conteúdo. Por memória, compreende-se o conjunto de lembranças vivenciais, bem como os

elementos artístico-culturais do mundo do artista. E Nietzsche chega a ser mais incisivo a esse respeito. No brevíssimo aforismo 179, lê-se o seguinte: “Quando a arte se veste do tecido mais gasto é que melhor a reconhecemos como arte” (*Ibidem*, p. 123).

O grande problema das chamadas obras originais é, repetidamente, a ausência de conteúdo. Não há como delimitar até que ponto, entretanto, há por trás disso uma crítica velada às artes românticas alemãs - e não só a elas, mas a tudo que exalte ao que é original em detrimento do real – que aqui tem o sentido de “físico”. Enquanto portadora de conteúdo, a obra de arte é limitada em seu intuito de produzir uma realidade, ainda que a sua intenção fosse somente a reprodução. O dramaturgo, por exemplo, não é capaz de criar verdadeiros caracteres. Por mais que se aprofunde no ofício de representar a humanidade em seus personagens, seu trabalho é imperfeito por não conhecer suficientemente um homem real e por apresentá-lo muito superficialmente. Nietzsche afirma que: “Há muita prestidigitação nesses caracteres criados pelos artistas; não são produtos da natureza encarnados, mas tal como homens pintados são algo tênue, não resistem a um exame próximo” (*Ibidem*, p. 113). E se alguém quiser tomar algum homem criado por real é porque não compreende a complexidade que envolve a sua existência, estando acostumado a ver pessoas abreviadas, apenas por meio de silhuetas.

A ideia da obra de arte até pode estar em concordância consigo mesma, mas não pode se estender a toda realidade. Aqui há uma distinção radical entre o real e a arte. O conteúdo do real deve ser de tal modo que tudo se encaixe como necessário - claro que negando a capacidade de saber o que seria essa necessidade, considerando a limitação do conhecimento humano e a sua incapacidade de intervir em algo que ultrapasse sua existência. Logo, a arte não produz homens, objetos ou realidades ideais. No entanto, enquanto essas coisas fazem parte das vivências do artista, tornam-se componentes incompletos da sua obra: “As artes plásticas querem tornar visíveis os caracteres na pele; as artes da linguagem tomam a palavra com o mesmo objeto, retratam o caráter em som articulado. A arte procede da natural *ignorância* do homem sobre o seu interior (corpo e caráter): ela não existe para físicos ou filósofos” (*Ibidem* p. 114).

Nietzsche define a forma de uma obra de arte como sendo a representação da ideia do artista. É sua linguagem, o modo como expressa o que está em sua mente quando cria. As partes da obra não estão em concordância apenas umas com as outras, mas com o que se passa no

interior do artista ou com sua habilidade criativa. Por conseguinte, não são necessárias, e sim facultativas. Dependendo do querer do autor, traços podem ser acrescentados ou omitidos. Para que haja maior concordância entre a obra e sua ideia, é preciso um esforço de autodisciplina.

Algumas obras parecem incompletas em razão da mudança na sorte (*fortune*) do artista. Muitas vezes isso é corrigido pela maneira como essas passam a ser apresentadas na posteridade. Como pretende o filósofo: “o artista que vem depois deve procurar corrigir a vida dos grandes homens: o que faria, por exemplo, aquele que, sendo um mestre dos efeitos orquestrais, despertasse para a vida esta sinfonia que se acha em morte aparente no piano” (*Ibidem*, p. 121). Isso confirma a importância da forma para que a obra de arte seja reconhecida enquanto tal. No entanto, há o que se perguntar sobre sua autenticidade, tendo em vista o que diversas interpretações podem fazer com ela. E tal inquietação não deveria ser imputada apenas a artes que podem ser reinterpretadas por outros artistas, como a música e o teatro, mas a todas que são transmitidas pela tradição.

Constantemente, há uma exigência pela completude da obra, como se nada faltasse a sua forma. A busca pelo completo pode ser tanto do artista quanto do receptor. A recepção desempenha papel crucial na comunicação da ideia da obra. Segundo Nietzsche, o incompleto, o irresoluto, serve para abrir espaço para a imaginação. Em suas palavras: “deixa-se mais a fazer para quem observa, ele é incitado a continuar elaborando o que lhe aparece tão fortemente lavrado em luz e sombra, e pensá-lo até o fim e superar ele mesmo o obstáculo que até então impedia o desprendimento completo” (*Ibidem*, p. 123). O exemplo dado se refere às figuras em relevo, mas pode muito bem ser transferido para a música e a exigência de resolução dos acordes, para a literatura e o fim de suas histórias ou argumentos, entre outras artes. O próprio Nietzsche era artista, escritor e compositor, sabendo a fundo o que era a demanda pela completude. *Humano, demasiado humano* inaugura um período em que sua escrita apresenta muita diferença em relação aos primeiros escritos, muito mais “resolutivos”. Seus aforismos poderiam ser vistos como pensamentos realmente isolados, completos em sua tese, porém, sem a preocupação do desenvolvimento de seus argumentos.

Para Lefranc, alguns comentaristas tentam justificar os aforismos nietzschianos por seus problemas de saúde, principalmente, os oftálmicos. No entanto, como diz o comentarista, não

são um gênero literário, mas um estilo de escrita, que possui influências. São citados escritores moralistas franceses do século XVII e XVIII, como La Rochefoucauld e Chamfort, entre os quais não existia uma escrita aforística bem delineada, que, contudo, esta poderia ser presumida. Conjuntamente, são elencados como influências o próprio Schopenhauer, leitor dos moralistas franceses, com menção especial para os escritos de *Aforismos sobre a sabedoria na vida*. Como pondera o comentarista: “(...) o aforismo de Nietzsche não busca constantemente a concisão da máxima (...), cabe ao leitor recompor a cadeia da qual só os elos são apresentados” (LEFRANC, 2005, p. 13). Para Nietzsche, “o completo tem um efeito debilitante” (NIETZSCHE, 2005, p. 127).

Assim, pode-se dizer que, para Nietzsche, acreditar que a originalidade é o que dá a ideia à arte por si mesma seria um equívoco. A recepção da arte também contribui para a diversificação de seus sentidos e significados, pois está no espectador o constante esforço interpretativo, o qual, em muitos casos, vai além da forma que uma obra apresenta. O que ocorre é que, se não é a exigência de completude da obra a responsável pela totalidade que dela se supõe advir, é possível dizer que os artistas se fazem valer de instrumentos capazes de interferir na recepção de suas obras.

Existem alguns artifícios que o próprio gênero de arte oferece para a construção das suas formas. É o que acontece na poesia, que possui o ritmo como um de seus meios: “O poeta conduz solenemente suas ideias na carruagem do ritmo; porque habitualmente elas não conseguem andar sozinhas” (*Ibidem*, p. 124). O mesmo ocorre com a música que, proporcionalmente à educação musical do ouvinte, pode ou não ser compreendida pelo ritmo. Para minimizar a não compreensão, alguns artistas sacrificam suas obras a esses artifícios.

Bons escritores mudam o ritmo de alguns períodos, apenas por não reconhecerem no leitor comum a capacidade de apreender a cadência do período na sua primeira versão (...). Essa consideração pela incapacidade rítmica dos leitores já arrancou alguns suspiros, pois muito já lhe foi sacrificado (*Ibidem*, p. 126).

Nietzsche não parece ter predileção por um ou outro movimento artístico. Dizer que há clara preferência pelo estilo clássico ou romântico é muito simplista. A parte que trata sobre a arte em *Humano, demasiado humano* é muito mais um pensamento sobre a filosofia da arte. Ele está preocupado com o que há por trás das principais concepções artísticas. É nesse âmbito que se habilita em criticar o Romantismo e suas premissas metafísicas. Como pode ser

notado, em alguns momentos, há elogios a artistas de épocas e estilos diferentes. No domínio da música, por exemplo, é possível mencionar o compositor italiano Palestrina (1525-1594), Johann Sebastian Bach (1685-1750) do Barroco alemão e um dos principais compositores românticos da Alemanha, Ludwig van Beethoven (1770-1827).

2 CONTRA O GÊNIO ROMÂNTICO

Alegria na velhice. – O pensador ou artista que guardou o melhor de si em suas obras sente uma alegria quase maldosa ao olhar seu corpo e seu espírito sendo alquebrados e destruídos pelo tempo, como se de um canto observasse um ladrão arrombar seu cofre, sabendo que ele está vazio e que os tesouros estão salvos. (Aforismo 209 de *Humano, demasiado humano*)

2.1 A construção do primeiro pensamento sobre o gênio em Nietzsche

Enquanto o primeiro capítulo teve como preocupação as questões da arte e da criação artística a partir da abordagem de *Humano, demasiado humano*, o presente capítulo investiga o pensamento de Nietzsche a respeito do gênio e da genialidade. Mais uma vez, faz-se um regresso à tradição filosófica que serviu como arcabouço para os diálogos, críticas e construções contidos na segunda fase da atividade intelectual do filósofo de Röcken. Para que o texto não se torne desnecessariamente extenso, delimita-se aquilo que tal tradição ofereceu de mais significativo para as investigações de Nietzsche. Todavia, o que se garimpou entre seus predecessores alemães não foge daquilo que foi estudado no capítulo anterior, apenas são ressaltados os enfoques diferenciados.

Para que esta primeira parte seja mais bem compreendida, antecipa-se seu roteiro, tendo sempre os problemas do gênio e da genialidade como alvos. Inicia-se por uma breve análise do movimento pré-romântico alemão, desembocando nos desdobramentos classicistas de Goethe e Schiller. Em seguida, o trabalho vai em direção ao primeiro Romantismo, sobretudo aquele de Friedrich Schlegel, embora outros membros do movimento sejam lembrados. Em terceiro lugar, retoma-se a concepção de gênio em *O nascimento da tragédia*, atitude importante para fins de comparação em relação ao que se intenta empreender. Somente depois desse rápido itinerário quase genealógico, operam-se as condições elementares para a elaboração da segunda parte do capítulo, totalmente voltada para a obra de 1878.

O *Sturm und Drang*, também conhecido como movimento pré-romântico, situa-se entre as décadas de 1770 e 1780, tendo como principais percussores Goethe e Schiller. Ao receber influências diretas de Herder²², para quem o Gênio aparecia como efeito e consequência de

²² Em geral, refere-se ao encontro entre Herder e Goethe em Estrasburgo, em 1770, como deflagrador do *Sturm und Drang*. Neste encontro, Herder teria incentivado Goethe a ler Shakespeare e a passar pelos campos da Alsácia para colecionar canções populares. Em 1774, escreve sua principal obra do período, *Leiden des jungen Werther* (*Os sofrimentos do jovem Werther*).

uma inspiração independente da classe social, o *Sturm und Drang* foi igualmente reconhecido como “A Era do Gênio”. É comum a apologia ao gênio, à liberdade individual sem limites e ao amor impetuoso. Dá-se primazia ao sentimento face à razão. Ao se referir a Goethe e aos jovens do movimento, Magali Moura (2007, p. 4) sustenta que: “Há o deslocamento do elemento racional para o elemento sensual. A certeza de si passa a ser dada pelo sentimento de se estar no mundo (...), a literatura passa a refletir esse sentimento (...). Estes jovens, ao descobrirem-se, descobrem o mundo”. A arte é compreendida como um novo conhecimento, empreendido não pelo estudo racional e científico da natureza, mas pelo retorno a si mesmo: “Ciência e arte foram separados de forma absoluta. À primeira cabia o estudo da regularidade imutável das leis, à segunda transformava-se no refúgio da liberdade criativa” (*Ibidem*, p. 6). Em Schiller, por exemplo, isso pode ser observado já em sua primeira obra, *Os bandoleiros*, de 1782, na qual o jovem Karlo Moor aparece como herói após se transformar em bandido por repudiar as injustiças e a tirania dos governos. Nesse sentido, reúnem-se no gênio tempestade e ímpeto: potência criativa. Por outro lado, o mimetismo do Classicismo francês e as rígidas regras da arte renascentista italiana são rechaçados, sendo vistos como entraves para a criatividade e a espontaneidade.

Algumas vezes, Goethe é descrito em *Humano, demasiado humano* como um autêntico gênio do *Sturm und Drang*. No aforismo 125, o poeta aparece, por sua irreverência religiosa, ao lado de Shakespeare, um dos artistas mais louvados pelo movimento, chamado inclusive por Goethe de sua estrela mais longínqua²³ (GOETHE *apud* NIETZSCHE, 2005). É o próprio Nietzsche quem divide a produção literária do poeta alemão em duas fases: a fase imatura, provavelmente se referindo aos tempos do Pré-Romantismo, e a fase madura, durante e após o apogeu do Classicismo de Weimar. No aforismo 221, o classicismo de Goethe é elogiado, reforçando a tendência classicista do segundo Nietzsche: “isso é a arte, tal como depois Goethe a compreendeu, tal como os gregos e também os franceses a praticaram” (2005, p. 140). Aliás, Nietzsche parece nutrir bastante simpatia pelo Goethe maduro, utilizando várias citações deste para apoiar seu pensamento. Semelhantemente, após destrinchar toda sua concepção de gênio, o poeta de Weimar acaba por ter lugar de destaque em seu rol de homens geniais.

²³ Em referência ao poema de Goethe *Trost in Tränen* (*Consolo em lágrimas*).

Para Goethe, a principal razão para ter se desvencilhado por completo de seu “Romantismo” juvenil seria sua viagem à Itália em 1786. Lá, teve a oportunidade de ter real experiência com a literatura clássica grega e versões cristãs das tragédias de Eurípedes. Aliando isso aos estudos da natureza, que vinha empreendendo há pelo menos dois anos, tornou-se um classicista ortodoxo, sendo marco do início dessa fase a publicação de fragmentos de seu *Fausto*, em 1790. Durante esse tempo, mora em Weimar, onde passa a dirigir o teatro do ducado germânico e, em 1794, começa uma amizade com Schiller, responsável por grande parte do aprofundamento filosófico do classicismo alemão do final do século XVIII. Ainda na aurora de sua produção classicista, vê surgir em Jena o primeiro movimento romântico alemão, contra o qual desferiu fortes críticas por sua tendência cristianizante e sua preferência pela Idade Média, ressaltando, se assim se pode dizer, um forte realismo contra o idealismo embasador do Romantismo. Quanto a Schiller, que figura ao seu lado como paladino do Classicismo de Weimar, critica sua preocupação filosófica em detrimento da produção exclusivamente artística. É interessante como uma frase de Goethe possa ter tido repercussões implícitas no pensamento sobre o gênio em *Humano, demasiado humano*, o que se poderá ver com mais clareza durante o presente estudo: “O gênio, esse poder que deslumbra os olhos humanos, não é outra coisa senão a perseverança bem disfarçada” (GOETHE *apud* MENNA, 2002, p. 31).

Por outro lado, o pensamento de Schiller, influenciado pela estética kantiana, foi uma contribuição fundamental para a questão do gênio no classicismo. Além daquilo que já foi discutido a esse respeito no primeiro capítulo, há algo mais que deve ser considerado sobre o assunto. Para Pedro Süsskind, o interesse que Schiller passa a cultivar pelos gregos a partir de 1787, após sua visita a Weimar e seu encontro com Goethe, não tinha o caráter de uma veneração, mas a busca por um plano e um estilo de dramaturgia ideal, percebendo-se uma crítica aos gregos mais veemente que nos outros “helenistas”. Isso ocorre, em maior grau, em sua teoria da tragédia, na qual são inseridas suas reflexões sobre o sublime, do que em suas teorias sobre as artes plásticas, especialmente sobre a beleza. Embora isso soe estranho em um classicista, há preferência pela tragédia moderna em relação à tragédia grega²⁴. Segundo Süsskind: “(...) o projeto de estudo dos clássicos não o leva (Schiller) ao elogio da perfeição

²⁴ Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche tece um breve comentário que vai direto contra as pretensões de Schiller de propor tragédias modernas mais excelentes que suas antecessoras: “Schiller deve a relativa segurança de sua forma ao modelo da tragédia francesa, que involuntariamente respeitou, ainda que negasse, e se manteve independente de Lessing (cujas tentativas dramáticas ele rejeitou, como se sabe)” (Op. cit. p. 137).

exemplar dos gregos, à defesa de um modelo a ser imitado, mas à tentativa de compreender o modo como os artistas modernos devem se aproximar do ideal expresso pela arte antiga” (SÜSSEKIND, 2005, p. 246). O ideal grego é reconhecido como conciliação entre a natureza e a cultura, enquanto o homem moderno é criticado por não ter o mesmo comportamento e desvincular tais instâncias, tornando-se fragmentário.

A aproximação dos gregos deve ter lugar a partir da harmonização entre vida (natureza) e forma (ideia), matéria e espírito, não privilegiando ou a natureza ou a cultura, mas através do impulso lúdico, operante da “forma viva”. Todavia, há limites para essa aproximação: não voltar-se apenas para o Olimpo, como fizeram os gregos, mas para o seio da humanidade, por meio daquilo que Schiller chama de “Estado Estético”. O comentário de Süsssekind segue em direção à distinção schilleriana entre a poesia ingênua e a poesia sentimental, que teria dado margem à divisão pelos alemães oitocentistas entre a poesia clássica e a poesia romântica.

Tanto Goethe quanto os Schlegel, como aquele se refere aos irmãos August e Friedrich, apropriaram-se de tal distinção, definindo, grosso modo, a poesia ingênua como sendo clássica e a poesia sentimental como sendo romântica. Entretanto, como salienta Süsssekind, essa separação de termos não tem como fim uma distinção meramente histórica, e sim, sobretudo, estilística, sendo que as duas formas podem coexistir no mesmo período histórico. Referindo-se a Thomas Mann, o comentário completa que toda ensaística alemã do século XIX estava contida na divisão schilleriana do ingênuo e do moderno como a oposição entre natureza e espírito. O gênio ingênuo é tido como sendo ele mesmo natureza, unidade harmônica e natural, logo, alguém que garante a vitória da natureza sobre a arte, entendendo-se esta em seu “caráter artificial predominante na modernidade” (*Ibidem*, p. 251). O artista sentimental, por seu turno, é aquele que não é natureza, mas a sente, alicerçando nesse sentimento sua comoção poética. Nesse aspecto, cabe outra parte importante do comentário: “(...) mesmo na época do homem artificial, inserido na cultura que não tem mais naturalidade, é a natureza que alimenta o espírito poético, exigindo uma busca pela harmonia perdida” (*Ibidem*, p. 253).

Para Alexander Honold (2004, p. 318), *Sobre a poesia ingênua e sentimental*, “com seu par de categorias em posição central, é uma espécie de gramática da nostalgia alemã pela Antigüidade”. São assinalados três estágios típico-ideais apresentados no livro: natureza, arte

e ideal. A cultura grega corresponderia ao estágio natural, o mundo moderno ao da arte e da artificialidade e o futuro, ainda inalcançável (mas contemplado pelo compromisso dos modernos), seria o estágio ideal. Desta forma, “os gregos estariam inseridos em seu contexto natural e histórico de uma maneira ingênua” (*Idem*), a arte moderna como evocação artificial do estado natural daria lugar à arte sentimental, sendo esta “uma posição excêntrica que nasce pela perda” (*Ibidem*, p. 319). E o comentarista segue dizendo que: “Para Schiller, a futura superação do dilema contemporâneo era tão pouco palpável como o passado transfigurado do classicismo grego” (*Idem*).

O contato de Nietzsche com o Classicismo de Weimar e suas ideias se deu ainda em sua juventude, entre 1858 e 1864, período em que estudou em Pforta (*Schulpforta*). Ali, o jovem não apenas tomou conhecimento dos classicistas alemães e franceses, como também de parte considerável da Antigüidade clássica grega. No livro *Friedrich Nietzsche and Weimar Classicism*, Paul Bishop e R. H. Stephenson propõem que Nietzsche teria “devorado os escritos de Schiller sobre estética”, justificando o mundo “apenas como um fenômeno estético” (*nur als ästhetisches Phänomen*), algo que, segundo os comentaristas, repercutiu na construção de *O nascimento da tragédia* (BISHOP & STEPHENSON, 2004, p. 1). É na escrita desta última obra, em 1871, que o pensador parece se utilizar, em alguma medida, da dicotomia schilleriana entre poesia ingênua e sentimental para a elaboração da sua dicotomia entre o apolíneo e o dionísíaco.

É curioso notar que Nietzsche, durante sua juventude, possuía maior interesse pelo classicismo, estudando os gregos e o uso de sua retórica por um significativo tempo, ainda que seus primeiros escritos de maior relevância possuam forte tendência romântica. Os autores de *Friedrich Nietzsche and Weimar Classicism* atestam que *O nascimento da tragédia* retoma temas do Classicismo, ainda que sua maior preocupação com as investigações e pontos de vista de Goethe e Schiller seja empregada na defesa do projeto cultural wagneriano. Nessa discussão com a tragédia antiga grega, encontrar-se-iam, por exemplo, relances de um poema de Schiller, *An die Freude* de 1786 (traduzido para o inglês como *Ode to joy*), uma carta de Schiller a Goethe de 18 de março de 1796 em que se encontra a noção schilleriana de ingênuo (*naïve* em inglês) e algo que se referiria a sentimental²⁵ (*idyll*), além de uma menção

²⁵ Em algumas traduções inglesas de poemas, peças ou composições musicais o termo *idyll* é bastante usado, tendo como derivação *idyllic* (idílico). Como exemplo, menciona-se *Siegfried idyll*, composição não operática de Wagner de 1869, de caráter instrumental, pastoral e sentimental. Para melhor entendimento, recomenda-se a leitura do quinto parágrafo de *O*

honrosa a Schiller, Goethe e Winckelmann no vigésimo parágrafo da obra citada, reputados como aqueles que lutaram com maior vigor na Alemanha para aprender com os gregos, travando uma luta pela cultura.

Porém, a investigação exclusiva da questão do gênio em parte do Classicismo de Weimar não é suficiente para o entendimento da noção de gênio no pensamento do primeiro Nietzsche, nem tampouco o é em relação à sua revisão em *Humano, demasiado humano*. Assim como no primeiro capítulo deste trabalho, é importante empreender uma breve regressão aos primeiros românticos alemães, em especial os irmãos Schlegel.

Os estudos de Aldo Venturelli (1998) sugerem que Nietzsche teria tido contato com os escritos dos primeiros românticos durante sua juventude, tempo em que o Romantismo teria servido como seu “consolo metafísico”. É importante fazer menção a este texto, considerando que alguns pesquisadores poderiam afirmar que o primeiro Romantismo estaria tão distante que nem teria sido levado em conta nos escritos de *Humano, demasiado humano*. Em alguns momentos, fica claro que o filósofo se refere ao Romantismo tardio, mas, em outros, as críticas podem muito bem ser estendidas aos primeiros românticos como Schlegel e Novalis. Em especial, para se compreender a concepção de gênio no primeiro autor, é importante rever algo que foi considerado bastante original em seu pensamento: a concepção de ironia.

Seguindo uma tendência dos intelectuais alemães do final do século XVIII, os primeiros escritos de Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* (*Sobre o estudo da poesia grega*), de 1795, e *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* (*Sobre o valor do estudo dos estudos dos gregos e romanos*), de 1796, parecem apontar certa predileção pela Antiguidade clássica. Izabela Kestler (2008) argumenta que Schlegel queria ser para a poesia grega o que Winckelmann fora para a arte grega em geral. Contudo, nos textos mencionados já está implícita a defesa dos modernos. Os gregos teriam representado apenas a metade da história da humanidade, cabendo aos modernos a continuidade do progresso infinito da história. A amizade exclusiva com a Antiguidade seria não só o desprezo cego da modernidade, como também demonstraria uma convivência restrita às ruínas e às urnas do passado. Gregos e romanos não teriam chegado à formação absoluta do gênero humano, mas

nascimento da tragédia. Ali, Homero aparece como o poeta apolíneo ingênuo, “sonhador grisalho e ensimesmado”, enquanto Arquíloco como “belicoso e servidor das musas, freneticamente arrastado pela existência de fora” (NIETZSCHE, 2005, p. 43).

ao máximo de uma formação natural, sendo esta relativa. A comentarista ainda sugere qual seria o divisor de águas entre antigos e modernos: a distinção entre, respectivamente, a religião nacional e a religião universal, isto é, o cristianismo. Na filosofia racional de um Sócrates e na tragédia grega já estaria prefigurada a instauração da modernidade. Nesta, o homem encontrar-se-ia no constante antagonismo entre a necessidade da natureza e a autodeterminação da sua liberdade, sendo a história a própria obra da humanidade imbuída de um pensamento progressivo.

No campo das artes, a formação grega também tinha encontrado seu termo em seu próprio movimento cíclico, que dá ideia de repetição não apenas do natural como, semelhantemente, dos modelos artísticos clássicos. Nas palavras de Schlegel (1988, p. 109): “A formação grega era original e nacional, um todo completo em si mesmo, o qual através de seu desenvolvimento interno alcançou um patamar elevado, e num movimento cíclico completo também acabou por se afundar em si mesma”. A poesia grega, com seu ideal de unidade, deveria servir como reorientação para a poesia moderna que se pautasse apenas na fragmentação, bizarrice, ausência de unicidade, com predominância do característico, do individual, de uma quase anarquia estética, ressalta Kestler. Um conhecimento profundo da poesia antiga significaria não a busca pela imitação, e sim o amadurecimento possível da poesia moderna, do qual Goethe é destacado como um dos principais representantes, estando na fronteira entre o belo e o interessante, o maneirismo e o objetivo. Assim, a arte moderna não ruiaria em sua própria desorientação, mas encontraria um sentido visível e seguro. A poesia moderna é marcada pela progressão infinita, pois nada é além do que “a disputa permanente entre o talento subjetivo e a tendência objetiva da capacidade estética e a predominância paulatina da última. Com cada modificação essencial da relação entre objetivo e subjetivo começa uma nova fase de formação” (*Ibidem*, p. 131). Por outro lado, não se poderia perder de vista o seguinte detalhe: “A formação natural e a formação artificial se encaixam uma na outra, e os últimos da poesia antiga são ao mesmo tempo os precursores da moderna” (*Ibidem*, p. 64).

Peter Szondi atenta para o fato de que já em sua fase pré-romântica, Schlegel desenvolve a distinção entre os antigos e os modernos de maneira nitidamente dialética. Os antigos seriam uma espécie de tese que seria negada pela modernidade para dar lugar à síntese, ou o reino divino. Neste movimento dialético, seria possível encontrar as três esferas do tempo: passado,

presente e futuro. Nos termos de Szondi (1991, p. 96), “A ideia fundamental do ensaio sobre a poesia grega é que a Antiguidade era uma formação natural, a época moderna é uma formação artificial”, sendo esses dois domínios antitéticos. No entanto, é o aprofundamento na relação com Fichte que dará ao Romantismo a verdadeira novidade em relação, por exemplo, às discussões de Schiller a respeito da arte antiga e moderna, embora o próprio Schlegel negasse ter tido contato com os escritos daquele antes de elaborar seus primeiros ensaios. Já foi oportunamente demonstrado no capítulo anterior como a influência de Fichte interferiu na formação do Primeiro Romantismo. O que importa agora é a investigação sobre a ironia, que, como outrora atestara Hegel, possui raízes na filosofia de Fichte.

Em sua obra *O gênio romântico*, Márcio Suzuki pondera que a doutrina da ciência de Fichte chamou a atenção dos primeiros românticos porque era uma filosofia da liberdade. Nela, ideal e real coincidiam no eu transcendental: instância primeira e fundamento último do sujeito e da realidade. Isto daria margem a uma libertação operada pelo afastamento de possíveis limitações impostas pelo não-eu, este último, por seu turno, derivado do próprio eu. É através da auto-reflexão que o eu coloca e derruba seus limites. Contudo, estes limites se estendem infinitamente, o que abre caminho para se pensar num idealismo progressivo, numa constante superação do atual, na instituição de novas antíteses em função de possíveis sínteses. Suzuki pondera o seguinte:

Mas será que, com Fichte, pode-se realmente pensar um novo conceito para a filosofia, ou será que deve ser considerado o último filósofo no sentido convencional? Essa dúvida intrigará Schlegel e será causa de boa parte da ambivalência de sua posição em relação à Fichte no início de seus anos de aprendizado filosófico. A doutrina-da-ciência é a primeira filosofia inteiramente fundada na liberdade da reflexão e, por isso, pode se apresentar (...) como uma filosofia do gênio: “Filosofia genial, no sentido mais rigoroso da palavra, a doutrina-da-ciência se reencontra então como a mais completa filosofia da genialidade” (SUZUKI, 1998, p. 16).

Paolo D’Angelo, em sua obra *A estética do Romantismo*, comenta: “(...) quando Schlegel começa a usar o termo ‘ironia’, nos escritos de 1797, pretende afastar-se imediatamente da acepção retórica, com base na qual ‘ironia’ quer dizer uma coisa entendendo na realidade o seu oposto (...)” (D’ANGELO, 1997, p. 100). Não se está buscando a perspectiva socrática, um recurso para forçar o adversário a distanciar-se de seus pressupostos e, destruindo seus conceitos, engendrar-se uma nova compreensão da verdade, que não deve mais ser a verdade

do interlocutor ($\delta\omicron\xi\alpha$), mas absoluta²⁶. Ora, como recurso retórico a ironia é insuficiente, pois serve, numa primeira intenção, somente para o interlocutor. No momento em questão, o que se tem em vista é a ironia como instrumento de construção e delimitação do próprio gênio diante de si e da sua obra. D'Angelo salienta que o método socrático tem função enquanto elevado a um procedimento “típico da criação artística” (*ibidem*, p. 101). No entendimento de Schlegel, Sócrates, ao dissimular, não queria apenas enganar, mas fazer com que o interlocutor viesse a filosofar: “A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para quem não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão” (SCHLEGEL, 1997, n. 108).

No gênio, a ironia não propicia a continuidade no (do) mesmo; coloca-lhe diante da antítese que detona a originalidade possível “mergulhando-o na mais profunda” criatividade. No *Lyceum*, pode-se ler: “Contém e excita um sentimento de conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo (...)” sendo ela mesma algo de que não se pode furtar, pois ela é “incondicionadamente necessária” (*ibidem*, n. 108). Desta maneira, não pode ser considerada um mero jogo que opõe brincadeira e seriedade, mas como esclarece D'Angelo (1997, p. 102), que imbrica ambas, devendo ser encarada, do ponto de vista do pensamento schlegeliano, uma coisa seríssima. É ela o único meio que permite ao gênio oscilar entre o Eu²⁷ e a sua criação, não se detendo exclusivamente em nenhuma dessas duas instâncias, porém, passando incessantemente de um pólo para o outro – o que refuta, numa primeira mirada, a crítica de um solipsismo feita por Hegel, que será vista abaixo.

A ironia é um elemento que perpassa tanto o primeiro quanto o segundo movimentos românticos alemães do final do Século XVIII a meados do Século XIX. Tratando-se diretamente dos escritos de Schlegel, aquela, longe de ser apenas um tema entre outros, não se encontra meramente no âmbito retórico-estilístico. Para longe disso, apresenta-se como uma atitude que deflagra todo o seu procedimento filosófico. Numa crítica historicamente não muito distante de seus alvos, Hegel já parece indicar que a ironia deve ter um tratamento

²⁶ Como se vê no diálogo entre Sócrates e Protágoras, no qual este afirma a verdade relativa e o segundo critica tal postura, dizendo que a verdade não é mera opinião, e sim absoluta (PLATÃO, 1999).

²⁷ O Romantismo pretende derivar sua concepção de Eu da *Doutrina da ciência* de Fichte, como reconhece Hegel em seus *Cursos de estética*, crítica que será vista a seguir.

sério, relacionando-a ao pensamento de Fichte, embora o seu resultado não ofereça algo de verdadeiramente sério: “Foi esta corrente e, sobretudo, as ideias e doutrinas de Schlegel que deram origem às várias formas de ironia. Por um dos seus aspectos, encontra a (sua) ironia a mais profunda justificação na filosofia de Fichte, quando os princípios dessa filosofia são aplicados à arte” (HEGEL, 2001, p. 81). O desenvolvimento de seu argumento objetiva demonstrar que ao lado da redução de toda realidade à mercê do Eu em Fichte, a ironia de Schlegel “consiste na concentração do Eu, no Eu que rompe todos os laços e só pode viver na fruição de si próprio” (*ibidem*, p. 83).

A crítica de Hegel joga a ironia sobre o terreno da vacuidade, sem uma finalidade concreta na qual tudo se torna antítese sem que haja uma síntese duradoura. Tudo se restringe ao subjetivo, mais precisamente à individualidade do gênio, sendo a arte deste, mesmo em sua maior objetivação, a destruição de tudo o que é mais sério, mais perfeito e mais nobre no homem. “Razão é essa para que se não tome a sério, não só a justiça, a moral e a verdade, mas também o sublime e o melhor que, ao manifestarem nos indivíduos, nos seus caracteres e suas ações, a si próprios se desmentem e destroem, isto é, não passam de uma ironia de si próprios” (*ibidem*, p. 84), complementa Hegel. Logo, sob tal direção, a ironia não oferece muito à produtividade genial, como o exigiriam determinados historiadores do Romantismo, mas uma autodestruição da arte e da filosofia.

Anatol Rosenfeld vai além e pondera que falta o elemento shilleriano na crítica hegeliana. Para ele, a ironia romântica, em especial a de Schlegel, é feita a partir de um estado estético do homem, sendo este “um estado lúdico, de infinita disponibilidade” (ROSENFELD, 1985, p. 157) para o objeto. E continuando, embora diga que Schiller não pudesse prever tais conseqüências da sua teoria, Rosenfeld se arrisca a dizer que no pensamento do primeiro Romantismo, do qual Schlegel é um dos principais nomes, “a ironia é a consciência clara da eterna agilidade do caos infinitamente pleno; é a forma do paradoxal; na mudança eterna de entusiasmo e ironia, exprime-se uma simetria atraente de contradições” (*ibidem*, p. 157), contradições estas que se evidenciam no choque de dois pensamentos enquanto antíteses absolutas. Por conseguinte, não há pretensão de uma síntese absoluta em uma determinação, e sim, um infinito progresso que se estende através do movimento dialético radicalizado.

Schlegel não vê e nem parece querer enxergar uma saída para o radicalismo (arrogante) irônico, isso porque não se compreende passível de uma crítica que tenha como alvo seu

suposto solipsismo exagerado e intencional, o que pode ser abordado no problema que se formula a seguir. Seria a atitude irônica do gênio pura intenção exaltada à prodigalidade da sua consciência? Ora, ao mesmo tempo em que a ironia caracteriza-se pelo movimento entre antíteses objetivas, acaba por se constituir de duas antíteses absolutas - que são atribuídas ao Movimento Romântico do final do Século XVIII e início do Século XIX -; intenção e instinto. Nesse sentido, o ironista se torna joguete de sua arma mais poderosa, podendo-se perguntar: o que há de arbitrário em tudo isso? Até que ponto se tem controle sobre a própria atividade irônica? A resposta daria a entender que a ironia não é uma atitude orientada, ela é elemento orientador/desorientador. “Intenção levada à ironia e com arbitrária aparência de auto-aniquilamento é tão ingênua quanto instinto levado à ironia” (SCHLEGEL, 1997, n. 305) escreve Schlegel. Aqui, a ingenuidade não tem valor pejorativo, e sim, é um elemento impulsivo: impele o gênio à brincadeira – ao constante jogo das contradições, sobretudo entre a teoria e a práxis. Surpreendente como são correlacionadas coisas mensuravelmente opostas: intenção e instinto, distanciamento crítico e ingenuidade, seriedade e riso.

Efetivamente, a manifestação da ironia não quer se fazer risível, e esta só o é se alcançar o patamar de seriedade – que, interiormente, ri. Neste viés, enquanto revelação, tal distinção não pode ser alcançada pelos homens ingênuos (que de nada conseguem se distanciar objetivamente); uns porque não percebem a atitude e tomam-na por séria, outros porque pensam que, pela ausência de seriedade, ela motiva exclusivamente o riso. Os primeiros não aprenderam a transitar entre dois opostos, grosso modo, tomando tudo por verdadeiro: uma síntese absoluta. Os últimos, mesmo percebendo a tensão gerada, tomam-na por superficial, enfim, somente retórica. Além do mais, arrisca-se a dizer que em Schlegel, o verdadeiro artista só se eleva entre os homens porque ri de si mesmo, o que coincide com o espirituoso *humour* inglês: uma espécie de “auto-abandono”. Não por acaso, o fragmento 305 do *Athenäum* relata que: “Humor tem a ver com ser e não-ser, e sua essência própria é a reflexão. Daí sua afinidade com a elegia e com tudo aquilo que é transcendental; mas daí também sua altivez e inclinação para a mística do chiste. Assim como ao ingênuo é necessário genialidade, também é necessária beleza severa e pura²⁸ ao humor” (*ibidem*, n. 305). Não tendo percebido esse caso, Hegel propõe que só existe um “riso de” à medida que: “Minha aparição, na qual me ofereço aos outros, pode até ser algo sério para eles, na medida em que me tomam como

²⁸ Na natureza, fonte da arte grega, já se reconhece essa forma de beleza que só se realiza em elementos conflitantes, aparentemente numa “contradição insolúvel”, e é sua manifestação – através do exposto – que se “mostra mais divinamente a harmonia interna do espírito” (cf. SCHLEGEL, 1997, n. 310).

se estivesse tratando de algo sério, deste modo eles apenas se enganam, são pobres sujeitos limitados que não possuem o órgão e a capacidade de apreender e de alcançar a altura do meu ponto de vista” (HEGEL, 2001, p. 82).

Não se deve ignorar que o solo em que se arraiga a ironia romântica, o historicismo, já lhe propicia, de antemão, seus elementos constitutivos. É pouco razoável ironizar a partir de regras universalmente aceitas, sobretudo as da natureza, numa busca incansável pelo ideal. Nesse último caso, serve apenas a capacidade mimética do fenômeno natural. A historicidade que aparece no Romantismo é fornecedora de grande parte da peculiaridade que torna a obra muito mais do que bela; agora ela se faz interessante, uma das novas exigências da originalidade do gênio. Em seu livro, *Diálogo sobre poesia*, Schlegel expõe a seguinte distinção: “A poesia antiga possui uma base inteiramente mitológica e evita o material propriamente histórico. (...) Ao contrário, a poesia romântica é inteiramente sustentada por um terreno histórico” (SCHLEGEL, 1991, p. 59). Ora, a arte não deve ser vista como instituída apenas pela historicidade do contexto em que surgiu, ela própria se faz história e, conseqüentemente, passível de uma história da arte e de uma crítica. Contudo, é aconselhável tomar cuidado para não demarcar um período dessa história como o único digno de ser imitado, entregando-se completamente ao seu modo de produção artística – o que é uma clara oposição ao Classicismo.

Nietzsche tinha notícia das conseqüências da concepção romântica de ironia, com a qual ele mesmo parece ironizar, como bem aponta Ernest Behler (1990). Para o filósofo, a grande ironia do mundo estava no homem não perceber que ele é apenas humano, não se elevando acima de seus antecessores simplesmente porque conseguia reunir o legado destes às suas convicções, transcendendo-se em sua erudição. Cada novo conhecimento (ou, grosso modo, cada nova convicção) faz com que o homem se sinta consciente de sua força, ainda que esta seja sem finalidade, vitorioso em relação às gerações passadas e o único a saber corretamente algo. No aforismo 252 de *Humano, demasiado humano*, o autor declara que: “Pois se é verdade que, para que surja o erudito, deve ser reunida uma porção de instintos e instintozinhos muito humanos, (...) num complexo emaranhado de impulsos e estímulos bem diversos, o mesmo vale para a gênese e a natureza do artista, do filósofo, do gênio moral (...)” (NIETZSCHE, 2005, p. 160).

Por outro lado, se a ironia perde a eficácia a ela creditada pelos românticos, reassume a função de recurso socrático, mas não como método gnosiológico, e sim como forma de humilhação. Assim como o mestre ironiza seus alunos para humilhá-los e os envergonhar, alguns escritores se utilizam deste instrumento para exaltar sua presunção, para que se sintam superiores a seus leitores²⁹. Sobre isso Nietzsche brinca que: “O hábito da ironia, assim como do sarcasmo, corrompe também o caráter; confere aos poucos a característica de uma superioridade alegremente maldosa – por fim nos tornamos iguais a um cão mordaz que aprendeu a rir, além de morder” (*Ibidem*, p. 195). Como se perceberá na terceira parte deste capítulo, aquilo que a ironia romântica poderia ter deixado de metafísico é colocado na berlinda por Nietzsche, e o aglutinado ideal entre gênio, absoluto, verdade, infinito, incondicionado é questionado.

2.2 O gênio em *O nascimento da tragédia*

Poder-se-ia contrapor quanto à relação entre o primeiro Nietzsche e os primeiros românticos, sobretudo, por uma aparente aproximação entre o filósofo e, por exemplo, a teoria da tragédia de Schiller. No entanto, uma comparação entre as noções de liberdade e do sublime que existe na referida teoria e em *O nascimento da tragédia*, serve para mostrar o quanto a aproximação é bastante equivocada, permanecendo a preferência por colocar esta obra em sua maior parte ao lado dos românticos.

Para se compreender melhor o que se quer dizer, faz-se uma breve regressão ao pensamento de Kant, para quem a liberdade aparece como uma ideia. Sendo assim, não pode ser dada fenomenicamente, isto é, através dos sentidos. Por outro lado, não pode ser comunicada diretamente entre seres livres a não ser através das suas manifestações que se operam através destes. Ser livre significa não ser determinado por nada daquilo lhe seja exterior. Todos os seres conhecidos estão à mercê da natureza, que lhes determina fisiologicamente. Uma das conseqüências disso é que acabam por seguir os seus impulsos naturais, tendo em vista que não conseguem se desvencilhar desse fato.

²⁹ Como demonstra Wladimir Safatle, há uma mudança na concepção de ironia da segunda para terceira fase do pensamento nietzschiano. Para o comentarista, Nietzsche entende em *Para além do bem e do mal* que “(...) só uma escrita irônica é capaz de afirmar sem, com isto, petrificar as afirmações em explicações sobre a positividade do estado do mundo. Só a ironia coloca o mundo como uma ficção *que se afirma* como ficção criadora. O riso aparece assim como nova aliança estética com um mundo compreendido como jogo de forças em contínua reconfiguração, em contínua ‘flexibilização’ que dissolve a literalidade natural de toda e qualquer determinidade” (SAFATLE, 2006, p. 14).

Contudo, há um entre estes seres que, nas palavras do próprio filósofo, habita dois mundos: o mundo da natureza (dado ao entendimento) e o mundo da razão (do qual ocorre a liberdade e a moral). Isso porque, por um lado ele faz parte do grupo de todos os seres naturais, mas, por outro, é capaz de se determinar através da sua vontade e sua capacidade de escolha. Em outras palavras, a natureza determina a todos os seres que seguem a obrigatoriedade dessa determinação. Porém, o homem é o único ser que pode escolher ou não o que a natureza determina. Na primeira das críticas kantiana, lê-se a respeito do homem na natureza: “O homem é um dos fenômenos do mundo sensível e, nesse sentido, é também, uma das causas da natureza cuja causalidade deve estar submetida a leis empíricas. Enquanto tal, deverá ter, também, caráter empírico como todas as outras coisas da natureza” (KANT, 2005, p. 425). Logo, enquanto fenômeno natural, é, assim como os outros, “naturalmente condicionado” (*Ibidem*, p. 425). Já, tratando-se do homem na instância da liberdade, a mesma crítica diz que:

É, então, a razão a condição permanente de todas as ações voluntárias pelas quais o homem se manifesta. Está determinada no caráter empírico do homem cada uma delas, antes ainda de acontecer. Referente ao caráter inteligível, de que aquele é apenas o esquema sensível, nenhum antes ou depois é válido, e qualquer ação, independente da relação de tempo em que juntamente com outros fenômenos se insere, é o efeito imediato do caráter inteligível da razão pura. Por conseguinte, esta age livremente, sem que seja dinamicamente determinada na cadeia das causas naturais, por princípios, externos ou internos, mas precedentes no tempo (*Ibidem*, pp. 428-429).

Schiller retira de tais ponderações material importante para a sua compreensão de liberdade. No âmbito da beleza, algo aparece como belo se, analogamente à razão prática humana (e não à razão teórica que se vê impelida a buscar fundamentos antecessores a todos os fenômenos), certo objeto apareça como determinado por si mesmo. Portanto, a liberdade, que não pode se dar naquilo que não possui autonomia para ser causa de si mesmo, somente se manifesta enquanto analogia; aparência de liberdade. Essa última precisa ocorrer em duas esferas: a do objeto sensível diante da determinação causal da natureza e a do objeto diante da razão teórica que a tudo intenta conformar às suas exigências, aos seus conceitos³⁰.

Indica-se que só o gênio consegue realizar a liberdade ao se referir às artes do belo: a pintura e a escultura. Similarmente ao belo natural que para o ser, deve se desvencilhar das regras

³⁰ Em Schiller ainda é possível perceber o seguinte. Para que o objeto apareça como livre, deve-se abstrair da sua intuição a predisposta ‘investigação teórica’. Se no ato da apreensão, pergunta-se sobre suas ‘razões teóricas’, se a conformidade a regras ou a perfeição do fenômeno são buscadas, quebra-se a possibilidade da beleza e, dessa maneira, a de um juízo de gosto puro. Isso porque a razão passa a se perceber como fundamento da objetividade e não se abstrai: ‘o objeto se apresenta livremente na intuição se a forma do mesmo não obriga o entendimento reflexionante à procura de um fundamento’. Pode-se dizer que a beleza advém de uma forma que se explica a si mesma, sem a necessidade de um *medium* ou de um fim.

impostas pela razão pura, mantendo sua análoga autonomia no fenômeno concedida (aparentemente) pela “natureza em-si”, o gênio deve empregar uma originalidade em sua obra que esta pareça existir apenas por si, como se fosse auto-suficiente – livre até daquilo que lembraria o próprio artista que a criou. Para a obtenção desse resultado, gênio e técnica devem caminhar juntos, pois sem esta última é impossível a apresentação de liberdade almejada, ou como queira, o belo. “A liberdade no fenômeno é, a saber, o fundamento da beleza, mas a técnica é a condição necessária da representação da liberdade”, afirma Schiller, dando continuidade a seus argumentos no que se lê a seguir: “Diante da técnica, a natureza é o que é por si mesma; arte é o que é através de uma regra. Natureza na conformidade à arte é o que dá a regra a si mesma – o que é através de sua própria regra (liberdade na regra, regra na liberdade)” (SCHILLER, 2002, p. 85).

O belo mergulha o homem no mundo sensível, faz com que aquele se mantenha preso neste, do qual é pelo sublime que se encontra a sua saída. De maneira mais acurada, a beleza é a liberdade fenomênica, enquanto o sublime é a liberdade estética do homem. Por conseguinte, uma distinção deve ser antecipada: se o gênio do belo é o pintor ou o escultor, o gênio do sublime é aquele que trabalha com aquilo que transmite a ideia de liberdade por outra espécie de arte: a tragédia. Porém, antes de dar continuidade ao entendimento da arte trágica, faz-se oportuno atentar melhor para a questão do sublime no pensamento de Schiller.

Mais uma vez, retorna-se a Kant. É em sua terceira crítica, na parte que trata da análise do sublime, que se encontra a concepção que terá profundas implicações na teoria da tragédia schilleriana. Ali, encontra-se o que se segue:

A qualidade do sentimento do sublime é ser ele, em relação a algum objeto, um sentimento de padecimento, representado ao mesmo tempo como final; isso é possível porque nossa impotência revela a consciência de um poder ilimitado do mesmo sujeito, e o sentimento só pode julgar esteticamente este último através da primeira (KANT, 1995, § 27).

Denis Thouard, a esse propósito, diz: “O sentimento do sublime, por sua vez, nasce da experiência de uma distorção, de um excesso, que pode ser puramente quantitativo (as pirâmides são sublimes porque esmagam o olhar) ou *dinâmico*” (THOUARD, 2004, p. 142). Daí, é possível retirar uma distinção: o sublime “matemático” e, como já demonstrara a citação, o sublime “dinâmico”. O primeiro remete a desproporcionalidade que certa apreensão confere às faculdades sensíveis, enquanto o segundo, ao terror que esta pode causar no

homem. Em ambos os casos, relaciona-se ao sentimento de poder sobrepujá-los. Thouard continua seu comentário com o que se pode ler:

Kant explica que temos a experiência de uma desproporção entre a ameaça física representada, diante da qual o sujeito experimenta sua fragilidade, e a consciência que temos de nossa capacidade de fazer frente a isso, em virtude de nossa destinação moral, em relação à qual os perigos físicos nada são. Recolhemos um prazer estético (puramente subjetivo) da oposição, em nós, da representação de um perigo apavorante e da confiança em nossa liberdade. Nossa destinação moral nos aparece ainda mais elevada quando contrastada com a precariedade de nossa existência física. De um desagrado, nasce, assim, um prazer ainda maior que a harmonia (*Ibidem*, p. 143).

Não é sem propósito que Schiller começa seu ensaio *Acerca do sublime* utilizando um trecho do drama de Lessing, *Natã, o Sábio* (1779), que diz que a “homem nenhum pode ser imposto o que deve fazer”, tirando disso que “tais palavras são válidas num âmbito mais extenso do que talvez se lhes desejaria conceder” (SCHILLER, 1991, p. 49). E insiste que “todas as coisas são obrigadas, o homem é o que quer ser” (*Ibidem*, p. 49). Ao ler o conjunto de ensaios que constitui a publicação *Teoria da tragédia* de Schiller, percebe-se claramente o eco da filosofia kantiana sobre o sublime: “cercado de inúmeras forças, todas superiores a ele e que, como ele, fazem papel de mestras, reivindica ele, por sua natureza, não sofrer violência por parte de nenhuma delas” (*Ibidem*, p. 50). Diante daquilo que ameaça o homem fisicamente, este se vê capaz de anular-lhe a potência ou aumentar a própria através do uso da técnica. É uma resposta da cultura física, uma solução realista que o permite não sofrer, ou sofrer em menor escala, a ação natural.

Porém, há um limite nessa solução realista: “É certo que, graças ao seu entendimento, ele aumenta artificialmente as suas forças naturais. Até certo ponto, consegue ele, fisicamente, tornar-se senhor de todas as coisas físicas” (*Ibidem*, p. 50). O homem não pode se desvencilhar da degeneração física que o leva à morte. Noutros termos, o homem pode demonstrar a sua liberdade diante da natureza externa, mas não contra a natureza que ele possui em si: o próprio homem envelhece e morre. Ora, não se quer que isso ocorra, mas novamente a natureza supera o homem, determinando-o e ameaçando a dissolução da sua humanidade. Se a solução para tais conflitos não é física (realista), deve ser por meio da cultura moral (o sublime dinâmico). “A cultura deve libertar o homem, ajudando-o a preencher inteiramente o que ele é como conceito (...), torná-lo apto a manter a sua vontade (...)” (*Ibidem*, p. 50).

O homem deve resistir irrestritamente àquilo que ameaça a sua vontade. Porém, a moral necessita ser auxiliada para que isso ocorra, para que somente não se destrua “conceitualmente” diante da violência que o quer determinar. Esse algo que contribui para a formação, para a construção moral, para o enobrecimento do próprio homem é, nomeadamente, a “tendência estética”. Como já fora indicado anteriormente, essa tendência de que aqui se fala não diz respeito, no homem, ao belo, e sim ao sublime.

O belo, certo, já é uma expressão de liberdade, mas não da que nos sobrepõe ao poder da natureza e nos desprende de toda influência corpórea, senão daquela liberdade que nós, como homens, gozamos dentro da natureza. Sentimo-nos na presença da beleza porque os impulsos sensitivos harmonizam com a lei da razão; sentimo-nos livres na presença do sublime, porque os mesmos impulsos perdem toda a influência sobre a legislação da razão, pois o que atua aqui é o espírito, e o faz como se não obedecesse a nenhuma outra lei que não às suas próprias (Ibidem, p. 54).

Schiller fala de dois elementos que devem ser considerados diante de uma provável ameaça física ao sujeito: a faculdade de compreensão, própria do entendimento, e a força vital. Tendo em vista ambos, percebe-se que o sentimento do sublime comporta uma “confusão”: em mais alto grau é maior o prazer por ele engendrado quanto maior for o estremecimento que lhe anteceder. Ora, enquanto o entendimento busca a harmonia das forças naturais que devem ser inofensivas ao sujeito, e as forças vitais temem pela sua anulação, questiona-se por que o homem se sente atraído por algo que pode limitá-lo, qual o motivo de se deleitar com aquilo que é, diante da finitude natural humana, um “sensível-infinito”. Além disso, busca-se a explicação para o entusiasmo com o que causa o terror e a rejeição dos sentidos e que o entendimento exige a máxima harmonização.

Ora, sendo força determinante, a natureza parece reinar absoluta diante do homem. No entanto, não pode se apoderar daquilo que o homem tem de mais próprio, a sua autodeterminação realizada pela vontade: “O homem está em suas próprias mãos” (Ibidem, p. 56). Isso não ocorre em virtude do homem conciliar razão³¹ e sensibilidade, senão, pela consciência de que é no sublime que o homem moral se distingue do físico, pois, no lugar de sentir sua limitação, eleva-se infinitamente sobre o sensível-infinito, colocando-se como moralmente infinito. Desta maneira, o sublime tem a capacidade de liberar não apenas da volúpia (sentimento instintivo) como, também, das teias do sensível.

³¹ Em nota, Schiller expõe sua compreensão de razão: “A razão é, segundo Kant, a faculdade das ideias, as quais, como postuladas, ultrapassam o conceitual e científico, domínio do entendimento” (SCHILLER, 1991, p. 58).

Esta descoberta da faculdade moral, a faculdade das ideias, que não está ligada a nenhuma condição da natureza, dá à profunda emoção, que nos empolga (...), o encanto de todo indiscutível e peculiar, encanto que nenhum prazer dos sentidos, por mais nobre que seja, consegue disputar ao sublime (*Ibidem*, p. 58).

Para a razão não basta a ordem, a harmonia: quanto maior lhe for a resistência, tanto mais se afirmará e terá fomentado o seu prazer. “Com todas as suas contradições morais e seus males físicos, a liberdade é, para as nobres almas, um espetáculo infinitamente mais interessante do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, onde as ovelhas seguem pacientes o pastor e a vontade autodeterminadora se rebaixa a peça de relógio” (*Ibidem*, p. 64).

No sublime há sempre um distanciamento que permite ao sujeito se ver em segurança perante aquilo que eventualmente representa algum risco, e estar no centro de forças conflituosas não promove o prazer, mas uma tensão que, inicialmente, pode causar o desgosto. Logo, é melhor observar alguém que, fazendo uso da sua autonomia moral, superou a determinação da natureza, do que se encontrar em meio à desarmonia do próprio destino, ou seja, em uma desgraça. Melhor, ainda, se esta for apenas fictícia. Por esse viés, naquilo que Schiller chama de “patético” (*pathetisch*), no lugar de se fazer objeto do sublime, o homem apenas o contempla, conjugando, por conseguinte, temor e sublimidade³². Muito mais do que isso, ao se representar no palco uma desgraça fictícia, imagina Schiller ser cabível tornar o homem melhor preparado para a desgraça real, reconhece Anatol Rosenfeld em nota em *Acerca do Sublime* (cf. *Ibidem*, p. 67). Ao se falar do patético, abre-se espaço para a discussão sobre a tragédia, assunto do próximo tópico.

Embora Nietzsche pareça fazer passar a sua discussão com Schiller a partir do problema do coro, visto no oitavo capítulo de *O nascimento da tragédia*, somente uma leitura comparativa minuciosa das teorias da tragédia de ambos pode precisar por quais vieses passa o verdadeiro ponto de debate. Aquilo que no contexto referido aponta para uma simples discussão sobre o que seria o coro trágico, contrapondo o espectador ideal aos sátiros efetivamente participantes do tempo mítico, é apenas um dos relances de todo um arcabouço filosófico que não poderia, por princípios não tão óbvios, conciliar as duas teorias. Para uma empreitada de tal monta, deve-se entender que não é a origem da tragédia, dentro do tempo e do espaço, a principal demanda que inicia a contraposição, e sim o entendimento irreconciliável que esses dois

³² Esse termo se encontra mais bem explicado em um escrito de Schiller de 1793, *Über das pathetisch*.

pensadores possuem da relação entre o homem e a natureza e, por conseguinte, do homem com sua humanidade. A Alemanha em que Schiller escreve está apinhada de valores iluministas. A ideia de esclarecimento pelo florescimento da razão é a ordem do dia. A herança de um Kant ainda vivo se faz sentir num vigor jamais visto em vários cantos dos diversos reinos germânicos na virada do século XVIII para o XIX. Na outra ponta, encontra-se a Alemanha nietzschiana, que fomenta a ideia de unificação nas mais diversas maneiras, pois um bom espírito germânico sabe que só é possível uma unificação geopolítica se houver uma identidade coletiva exaltada³³. A exaltação de uma razão individualista, transcendental e paralela à história já não basta. Ou o espírito humano deve se orientar em sua trajetória histórica rumo ao absoluto, ou o homem precisa se compreender como pertencente a uma realidade que lhe é totalmente alheia, da qual não se possui autonomia, mas em que é jogado irremediavelmente: um retorno do metafísico. Nesse segundo caso, nem a razão individual e, tampouco, o processo civilizatório são suficientes para salvar o homem de uma natureza que parece lhe ignorar, e que a tudo mergulha na irracionalidade do devir. O certo é que, para Nietzsche, após Schopenhauer a razão não terá o mesmo status que possuía em Schiller. Esta passa a ser uma vaga esperança de superação de algo que inevitavelmente domina o homem: a vontade – outro conceito divergente entre ambos.

Jogar com os conceitos de dionisíaco e apolíneo é colocar em suspensão a ideia de um homem que cria uma arte derivada da razão. Ora, se Schiller não quer fazer o prazer do trágico preceder à força moral que lhe é fonte, Nietzsche pensa que o prazer que o trágico desperta é de outra esfera, anterior à moralidade: o que altera profundamente a concepção de liberdade. Assim, se Nietzsche afirma que até o seu tempo o verdadeiro problema da tragédia não tinha sido tratado e sequer colocado, fazendo referência direta aos helenistas alemães, mas, sobretudo, a Schlegel e a Schiller, é preciso entender que sem os profundos desdobramentos filosóficos (e culturais) que ocorreram em quase meio século que separa aquele destes, tal conclusão também não seria possível. Schiller jamais poderia prever que o “verdadeiro problema da tragédia” teria que ter como solo filosófico o contra-senso das suas próprias convicções. Por outro lado, se for pressuposto que a escolha entre a tragédia moderna, alvo das análises schillerianas, e a tragédia clássica, motivo da primeira obra nietzschiana de grande importância, é a razão de tamanha divergência, pode-se perder o foco principal: a

³³ Não se quer dizer aqui que determinadas correntes filosóficas como o idealismo alemão ou os movimentos artísticos como o romantismo tenham nascido a partir desse sentimento, mas reconhece-se uma via de mão dupla.

atenção para qualquer uma delas exige a compreensão dos seus elementos constitutivos, sem os quais ambas não existiriam.

Existe grande distanciamento entre as teorias da tragédia de Schiller e Nietzsche, fato derivado de um fator fundamental: enquanto o primeiro valoriza a razão como fonte autodeterminadora do homem, sendo a liberdade a sua principal manifestação, o segundo a desabilita perante a potência da natureza e da vontade sob o seu status metafísico. Assim, se para um a tragédia produz o prazer no espectador porque nela ele reconhece a máxima expressão do homem que luta para não perder a sua autonomia, para o outro isso é simples engano. Se para um a beleza é o reconhecimento da ideia de liberdade no fenômeno, para o outro é um véu que serve para tornar a vida possível, uma ilusão que mascara a verdadeira condição humana. Se o sublime em um é a liberdade sentida e condição de elevação perante uma ameaça, para o outro é algo contraditório, que faz o homem se pensar livre, mas que, ao mesmo tempo, o faz tremer perante os horrores da existência. Se para um o herói é símbolo de autodeterminação, ou exemplo para que isso ocorra, para o outro é o a própria expressão de Dioniso que sofre para retornar ao seu estado de unidade com o Ser uno.

Ter feito esta breve regressão aos classicistas e românticos é importante para compreender o primeiro entendimento de gênio de Nietzsche, que só é possível a partir da junção das concepções daqueles. Em *O nascimento da tragédia*, o autor conclui que os gregos exprimiam suas principais doutrinas misteriosas não por meio de conceitos, mas figuras, entre as quais destaca os deuses Apolo e , elementos artísticos aparentemente opostos. A primeira divindade figura como a arte imagética do escultor, enquanto a segunda como a arte da música, isenta de imagens. A arte apolínea é própria do sonho, a partir do qual se apresentam “figuras magníficas dos deuses diante da alma do homem” (NIETZSCHE, 1992, p. 23). Homero é referido como sendo o arquétipo do gênio apolíneo, alguém que está sempre voltado para a realidade do sonho. Neste tipo de artista, o sonho produz “profundo prazer e alegre necessidade” expressos pela bela aparência, derivando-se esta do domínio do mundo interior do sonho mediante a “realidade cotidiana lacunarmente inteligível” (*Ibidem*, p. 25). Somente por esse viés é cabível dizer que a arte “torna a vida suportável e digna de ser vivida” (*Idem*). Entretanto, para que isso se efetive, o gênio apolíneo deve poder transmitir, bem como a própria imagem de Apolo, uma “limitação comedida, liberdade (do indivíduo) em relação às agitações mais selvagens, aquela sóbria tranquilidade do deus escultor” (*Ibidem*, p. 26), um

olhar que repouse na aura da bela aparência, ainda que se encolerize ou olhe como mau humor. Isso porque a própria figura de Apolo é vista como aquele *principium individuationis*, que garante aparente segurança ao homem frente ao mar convulso e o mundo de tormentos que é a vida. Por conseguinte, o mundo apolíneo só pode surgir numa Grécia em que o desejo de vida sobressai ao terror causado pelo sofrimento e pela dor que são inerentes à existência.

Nesse contexto, encontra-se a alusão ao termo ingênuo, cunhado por Schiller, como se referindo à unidade entre o homem e a natureza, sendo que, nesse caso, deve-se reconhecer o efeito da cultura apolínea. No entanto, Nietzsche ressalva: “Mas quão raramente é atingido o estado ingênuo, aquele completo ser devorado pela beleza da aparência” (*Ibidem*, p. 37). E, mais uma vez, Homero é apresentado como sendo o protótipo do gênio apolíneo por ser, na mesma medida, um artista ingênuo, tendo alcançado tal posto ao obter a “completa vitória da ilusão apolínea” (*Idem*) na luta contra o talento da dor e do sofrimento. Mas há mais a ser dito: o artista ingênuo possui uma sede primitiva pela aparência que o leva a buscar a aparência da aparência, ou a “aparência em favor da aparência” (*Ibidem*, p. 39). De certa maneira, o que se quer dizer é que, em primeiro lugar, o gênio apolíneo mostra o mundo de tormenta, sem o qual o efeito apolíneo não é possível, para que, em consequência deste, consiga elaborar a bela aparência como uma espécie de redenção. Veja-se o que escreve o autor de *O nascimento da tragédia*: “(Apolo) nos mostra, com gestos sublimes, como é necessário todo mundo de tormenta para que, através dele, o indivíduo se sinta compelido a criar a visão redentora e então, mergulhado na contemplação da mesma, fique tranqüilo sentado no seu bote oscilante no meio do mar” (*Ibidem*, p. 40).

Em oposição, o gênio dionisíaco é percebido como aquele do êxtase, não tentando ingenuamente restabelecer a unidade com a natureza, pois dela não se separou ainda, tendo em vista que nele desaparece toda subjetividade e opera-se um constante esquecimento de si mesmo. Nesse estado de união entre o homem, o outro e a natureza, promovido pela “magia do elemento dionisíaco” (*Ibidem*, p. 29), o ser humano torna-se não um artista, mas a própria obra de arte. Segundo Nietzsche: “A mais nobre argila, o mais precioso mármore é aqui modelado e golpeado, o ser humano, e aos toques do cinzel do artista dionisíaco, imita-se o som dos mistérios eleusinos” (*Idem*). O músico dionisíaco é sempre ele mesmo, desprovido de imagem, “apenas dor e ressonâncias da mesma” (*Ibidem*, p. 46).

De acordo com Nietzsche, ao lado de Homero, outro gênio grego merece lugar de destaque, a saber, Arquíloco. Teria sido este quem introduziu a canção popular, espelho do mundo e melodia originária, na literatura, como vestígio de uma união entre os elementos apolíneo e dionisíaco. É com Arquíloco, o gênio lírico, que a poesia plena de musicalidade e sua melodia passam a ter novo sentido. No entanto, este tipo de artista, se é representado em sua arte, já não é mais ele mesmo, mas seu eu passa a ser a “única pessoa verdadeiramente existente e eterna, que se assenta no fundamento das coisas” (*Idem*). Logo, não é mero sujeito, um ser humano desperto, empírico-real, e sim, o gênio universal, “expressando simbolicamente sua dor universal naquela imagem de Arquíloco homem” (*Ibidem*, p. 47). Para Nietzsche, há um estado específico no qual a artista se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto, simultaneamente poeta, ator e espectador: “Só à medida que o gênio, no ato de criação, se funde com aquele artista primordial do mundo, é que sabe alguma coisa sobre a eterna essência da arte, sendo, como por milagre, igual à inquietante imagem do conto que pode virar os olhos e olhar a si próprio” (*Ibidem*, p. 50).

Se por um lado, encontra-se a fórmula de gênio ingênuo, ensimesmado, apolíneo e, portanto, absorvido pelo *principium individuationes*, do outro, encontra-se o gênio lírico³⁴. No entanto, o gênio que Nietzsche busca não é meramente apolíneo ou dionisíaco, mas apolíneo-dionisíaco. Enquanto Homero aparece como o poeta que se entrega tranqüilamente à bela aparência, Arquíloco, “poeta belicoso e servidor das musas e freneticamente arrastado pela existência” (*Ibidem*, p. 42), mostra outro tipo de imagens, como sendo estas a sua unidade com o coração do mundo, como “uma cena onírica que torna perceptíveis aquele conflito e dor primordiais, juntamente com o prazer primordial na aparência” (*Ibidem*, p. 45). Isso se dá quando tal artista se embriaga e através da sua embriaguez tem lugar um eu que já não é ele mesmo, mas o próprio Dioniso, perpassado por um movimento orgiástico e musical, lançando de si mesmo faíscas de imagens: “O encantamento dionisíaco-musical do homem adormecido lança agora, por assim dizer, faíscas de imagens ao seu redor, poemas líricos que, na sua forma suprema de aperfeiçoamento, têm o nome de tragédias e ditirambos dionisíacos” (*Ibidem*, p. 46).

De acordo com Cavalcanti, o ponto mais alto do helenismo seria justamente a simultaneidade entre “observação e embriaguez”, enquanto união “das pulsões apolíneo-dionisíacas”. A

³⁴ Pode-se dizer que na concepção desse tipo de gênio se encontram, também, resquícios da ideia de poesia sentimental de Schiller.

reconciliação dessas forças apostas, através da representação apolínea do mundo das forças dionisíacas e da dissolução da bela aparência apolínea em seu mundo do sonho, representaria uma dupla vitória: “uma forma sublime, uma expressão simbólica da verdade (2008, p. 59).

Clademir Luís Araldi escreve um importante artigo relacionando *O nascimento da tragédia* tanto ao primeiro quanto ao Romantismo tardio. Neste trabalho, identifica uma ruptura entre os primeiros escritos nietzschianos sobre o gênio e as concepções posteriores, ainda que haja certa omissão do momento específico de *Humano, demasiado humano*³⁵. Para o comentarista, o aspecto gerador das discussões sobre o espírito trágico-dionisíaco estaria num desejo de reconstrução do próprio espírito germânico a partir “de uma época trágica alemã” (2005, p. 236), o que se ensejaria no “curso solar da música alemã”, particularmente, por meio de Wagner³⁶. Imbuído desta premissa, Nietzsche veria neste compositor o equivalente alemão do artista trágico-dionisíaco, o “sublime precursor da metafísica do artista” (*Idem*), valendo-se, para tanto, da metafísica da música de Schopenhauer. Entende-se como metafísica do artista a perspectiva de um gênio universal e dos homens como sua obra de arte. É nesse ponto que Araldi toca as pretensões do presente trabalho: o estudioso aponta que “a metafísica do artista é romântica quando anuncia uma era trágica, uma geração vindoura educada para o sério e para o horror, disposta a viver resolutamente, em suma, quando afirma o renascimento da tragédia no *ser alemão*” (*Ibidem*, p. 237). O artista trágico não é um “sujeito dotado de vontade livre”, mas compelido pela necessidade de redenção da dor primordial, expressando em sua música “réplicas da dor eterna e contradição do Uno-Primordial, entendido como gênio universal” (*Ibidem*, p. 238), ou o gênio do mundo (*Weltgenius*).

Em consonância com o que foi dito acima, Arquíloco é afirmado com sendo a visão deste “gênio universal”, um homem ardoroso e apaixonado, que se auto-aliena para poder criar, já não se importando com o próprio eu, mas que deste abre mão em função de Dioniso. Por conseguinte, a aproximação com os pré-românticos e os românticos é perceptível “na medida em que partilha com eles a noção de que o gênio individual deve, na criação artística, abrir-se

³⁵ Isso será revisto num artigo posterior do mesmo autor, elaborado para as comemorações dos 120 da *Genealogia da moral*.

³⁶ Um comentário de Luiz Claudio Moniz de Aragão Telles ajuda a compreender porque Wagner possui um lugar central em *O nascimento da tragédia*: “A tragédia, surgida, segundo Nietzsche, do confronto das forças apolíneas e dionisíacas, juntava vários segmentos artísticos, tais como a música, a dança, o teatro, a poesia, a pintura, a escultura e a arquitetura, o que Wagner chamaria de *Gesamtkunstwerk*, ou melhor, de obra de arte total ou íntegra (...). Assim, pode-se dizer que tanto como palavra, resultado da articulação de sons, quanto como a ação de proferir um discurso, que pode ser entendido como uma tentativa que o homem faz para compreender e explicar tanto o mundo exterior como o interior, ou seja, as sensações e intuições que vivencia fora e dentro de si, o mundo-mito surge juntamente com a música. Como possuem a mesma origem e são feitos do mesmo material, palavra, mito e música podem ser combinados, principalmente pelo fato de uns estarem nos outros, chegando a um clímax tanto na tragédia grega quanto nos dramas musicais wagneriano” (2007, p. 13).

ao ‘gênio supremo’, ‘criador’ do mundo” (*Idem*). Todavia, a preocupação principal de Nietzsche não é realizar um simples levantamento histórico do gênio apolíneo-dionisíaco na Grécia Antiga, mas lançar luzes sobre como este poderia florescer em sua época.

Ora, se os primeiros escritos nietzschianos se valerem de suas avaliações dos antigos gregos e da tradição filosófica da arte dos últimos cem anos, distanciando-se bastante das concepções do belo e do sublime compartilhadas por Kant e Schiller, bem como do tipo de genialidade que seria capaz de realizar tais instâncias, é porque o filósofo intentava verificar a possibilidade de um nascimento continuado do gênio no seio da própria humanidade, considerando que Wagner, enquanto protótipo do artista dionisíaco-apolíneo, já preparava o espírito germânico para tal acontecimento³⁷. Como demonstra Araldi: “O filósofo admite, assim, ser um motivo de satisfação na sua época, mesmo a partir da estreiteza do olhar que a caracteriza, reconhecer o ‘gênio’ como o *único* entre muitos homens, visto que, em certas condições ou culturas, o gênio poderia também não surgir” (*Ibidem*, p. 239). Em outro artigo, Araldi (2008, p. 93) argumenta que, na época de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche parece não ter mais a pretensão de criar o gênio filosófico, justificando isso pelo provável desencanto e pela desilusão que o filósofo passa a ter em relação a Wagner. O espírito livre seria uma tentativa de demolir as “pretensas obras do gênio”. Por seu turno, o presente trabalho pretende demonstrar que este não é o único motivo das ponderações do autor da obra supracitada, que, por sua vez, também concentra fortes ataques às concepções mais comuns do Romantismo e propõe uma nova visão da genialidade.

2.3 O gênio em *Humano, demasiado humano*

O aforismo 163 começa com uma contundente exclamação: “Só não me falem de dons e talentos inatos³⁸ (*angeborenen Talenten*)!” (NIETZSCHE, 2005, p. 116). Há muita crença

³⁷ O trabalho faz uso de uma mesma citação de Araldi para esclarecer o papel do gênio e a origem metafísica do gênio: “Somente no símbolo da mãe compreenderemos a significação e a obrigação que a verdadeira cultura (*Bildung*) de um povo tem em relação ao gênio: sua origem própria não está nela (na cultura); ele possui somente uma origem metafísica, uma pátria metafísica. Entretanto, que ele surja, que ele emerja no meio de um povo, que ele apresente a imagem refletida, o jogo saciado das cores de todas as forças próprias desse povo, que ele possibilite reconhecer o supremo destino de um povo na essência simbólica de um indivíduo e numa obra eterna, ligando seu povo mesmo ao eterno e redimindo-o da esfera cambiante do momentâneo – isso tudo possibilita o gênio, somente quando ele é amadurecido e nutrido no seio materno da cultura de um povo – enquanto ele, sem essa pátria protetora e acalentadora, não abrirá, de modo algum, as asas para seu vôo eterno, mas triste, em tempos, como um estrangeiro desorientado no ermo invernal, sai furtivamente da terra inóspita” (NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino. *In. Escritos sobre educação*. São Paulo, Edições Loyola, 2003, III).

³⁸ Nietzsche utiliza dois termos, *geboren(en)* e *angeboren(en)*, que respectivamente são traduzidos para o português como “nato(s)” e “inato(s)”. Ambos advêm de *geboren werden*, que é o infinitivo do verbo nascer. A doutrina do “inatismo” (al. *Nativismus*) refere-se à existência de conhecimentos ou princípios práticos existentes no homem precedentes à experiência. Para o leitor, pode haver certa confusão entre os termos nato (lat. *natu*) e inato (lat. *innatu*), como se ambos fossem

(*Glaube*) na sobrenaturalidade do gênio, como se suas características fossem faculdades sobre-humanas. Em geral, os gênios são caracterizados como “espíritos grandes” (*große Geister*), “superiores” (*überlegene*) e “fecundos” (*fruchtbare*) (*Ibidem*, p. 117), visão analisada e criticada por Nietzsche, que a considera desmesurada e fortemente atrelada ao ideal da metafísica do artista. Por um lado, parece positiva para os demais artistas e homens comuns, pois estes, ao tentarem imitar o gênio, exercitam-se e aumentam sua disciplina. Nesse viés, a excelência genial pode se tornar um fim almejado por quaisquer pessoas que não são consideradas seres especiais. No entanto, enganam-se aqueles que acreditam que tal exercício lhes propiciará uma forma diferenciada e imediata de conhecimento do mundo.

Por outro lado, o efeito da crença na genialidade é mais preocupante para o próprio gênio. Este passa a ter uma espécie de descomprometimento com o mundo, “um sentimento de irresponsabilidade” (*Gefühl der Unverantwortlichkeit*) e a sensação de posse de “direitos excepcionais” (*der exzeptionallen Rechte*) (*Ibidem*, p. 117). O perigo maior não está na maneira como os outros encaram o gênio, e sim, como ele se encara. A ausência de incomparabilidade, a auto-suficiência, quase que certo narcisismo (estendendo-se além do próprio texto nietzschiano), um exemplo de auto-endeusamento, fazem-no sentir que os demais existiriam para lhe prestar sacrifícios. É exatamente isso que pode minar seu trabalho: “Como deixa de criticar a si mesmo, caem uma após outra as rêmiges de sua plumagem: tal superstição mina as raízes de sua força e talvez o torne mesmo um hipócrita, quando sua força o tiver abandonado” (*Ibidem*, p. 117). Ao invés disso, o gênio deveria reconhecer que sua força nada mais é do que o conjunto de qualidades puramente humanas, e não divinas: “energia incessante, dedicação resoluta a certos fins, grande coragem pessoal; e também a fortuna de uma educação que logo ofereceu os melhores mestres, modelos e métodos” (*Ibidem*, p. 118).

Nietzsche faz ressalvas à caracterização do gênio como um indivíduo dotado de mais talentos que os demais artistas. O filósofo revê o conceito de talento, explicando que este é, na

simplesmente antônimos. Na língua alemã, a partícula mais comum usada para a negação é *un* (como é o caso da palavra *Unhöflichkeit*, indelicadeza), ao passo que *an* se refere mais à preposição portuguesa “em” (como é o caso de *aufblasen*, inflar). Logo, não haveria apenas oposição de termos, mas cada um adquiriria novos sentidos. Enquanto nato seria aquilo que faz parte da natureza humana (daí o próprio termo “natural”, no alemão *natürlich* que tem a mesma raiz latina), denotando em *Humano*, *demasiado humano* àquilo que não se manifesta imediatamente, senão com o desenvolvimento e evidenciação de uma determinada característica ou habilidade, inato seria aquilo que é dado transcendente e imediatamente ao indivíduo, não sendo necessariamente inerente à sua natureza. Desse modo, Nietzsche não quer aferir que certas pessoas não possuam predisposições “psicofisiológicas” para o desenvolvimento de determinadas habilidades, e sim que essas não são dadas imediatamente, ou seja, de fora para o intelecto de alguém.

verdade, a habilidade que um artista possui de construir um todo que possa ser considerado perfeito, de maneira que suas partes pareçam indispensáveis. A diferença entre os artistas menores e o chamado gênio é que a preocupação inicial deste não é o todo, mas as partes. A perícia na elaboração dos detalhes demanda um aprendizado demorado. Certamente, os chamados gênios não a possuíam no início de suas carreiras. Para alcançarem o status da genialidade foram ávidos no aperfeiçoamento do trabalho minucioso. Por isso, assemelham-se em maior grau ao artesão, pela diligência e seriedade, do que a um ser excepcionalmente intuitivo.

Esse tipo de comparação permite por lado a lado duas instâncias aparentemente contrárias: do fazer técnico, aprendido e melhorado, e do fazer unicamente talentoso, descomprometido com o aprendizado e com o melhoramento, muitas vezes, crente num ideal inato de produção artística. O aforismo 263 ajuda a complementar o que foi dito no presente parágrafo: “Numa humanidade altamente desenvolvida como a de hoje, cada um tem na natureza a possibilidade de alcançar vários talentos. Cada qual possui *talento nato*, mas em poucos é inato ou inculcado o grau de tenacidade, perseverança, energia, para que alguém se torne de fato um talento” (*Ibidem*, p. 263).

André de Barros Borges (2004) assinala que Nietzsche não se afasta tanto da concepção de gênio como exceção por acreditar que a educação para a genialidade não é algo para as multidões. Enquanto os demais indivíduos estão sempre presos às malhas da metafísica, vinculados ao espírito mitológico ou religioso, crendo em verdades alheias e fugindo do mundo, o gênio não diferencia a arte da vida, além de ser capaz de criar suas próprias verdades e autenticidade. Na compreensão de Borges, o que Nietzsche tem em mente ao ressaltar o papel do gênio em *Humano, demasiado humano* é fazer apologia à rigorosa educação que desperte do desejo de criar. Educa-se para conseguir tirar o máximo com o mínimo que se tem em mão. Como conseqüência disso, consegue-se descobrir novos caminhos, como alguém que se perdeu em uma floresta e encontra a saída, ou um prisioneiro que planeja sua fuga e a executa com galhardia, ou aquele que compensa a falta de um órgão aprimorando o uso de outro. Isso torna mais clara a aproximação entre os gênios da história³⁹ e da arte no aforismo 164. Neste, Nietzsche não encontra nada que privilegie um ou outro.

³⁹ Não existe uma expressão específica para “gênio da história” em *Humano, demasiado humano*, mas a expressão foi forjada neste trabalho por não se encontrar algo melhor para explicar o aparecimento de nomes como o de Napoleão Bonaparte nas comparações com o gênio da arte.

Grosso modo, o gênio da história é tão artista quanto o gênio da arte, tendo em vista o fato de se acreditar divino e incomparável, e o gênio da arte é tão histórico por ser executor de feitos tão admiráveis.

Como se vê, o assim chamado gênio é alguém que possui forte comprometimento com seu ofício. Mais do que isso, somente é diligente para obter melhores resultados por ter a consciência de que lhe falta algo, uma ausência que a maioria dos artistas não percebe, e por isso não podem ascender ao patamar da genialidade. Sabendo-se possuidor de uma habilidade incipiente para a realização de seu plano artístico, o gênio se esforça para obtê-la. Por esse viés, o bom artista é aquele que começa por dizer “não tenho talento bastante” (*Ibidem*, p. 116). Não é a simples incompletude da obra que o incomoda, mas sua incapacidade de completá-la. Há medo que sua falta se estenda ao produto do seu trabalho. Isso ajuda a explicar um pouco o enigmático aforismo 192: “O melhor autor é aquele que tem vergonha de se tornar escritor” (*Ibidem*, p. 124). Há certo temor pelo fato de não conseguir transferir precisamente suas ideias para o papel. Nietzsche insinua como tais ideias devem surgir no autor: observando a vida de modo que possa reconhecer nela fontes inspiradoras. Para se escrever bem é requerido, sem dúvida, um árduo aprendizado de auto-expressão através do texto.

Contudo, não é apenas a escrita que transformará o escritor num ótimo novelista, a não ser que a escrita se refira a algo maior. A incitação a que a vida se transforme em inspiração criativa pode ser interpretada como um requisito existencial do próprio autor. Este deve, por exemplo, estar atento a tudo, aprender com todos, procurar o que faz rir e saber fazer o mesmo, analisar e tentar expor com precisão cada ação humana, ter intimidade com outras ciências, e, por fim, encontrar um jeito de converter tudo em arte. O texto abaixo ajuda a evidenciar o que acaba de ser dito:

Que alguém faça dezenas de esboços de novelas, nenhum com mais de duas páginas, mas de tal clareza que todas as palavras sejam necessárias, que registre diariamente anedotas, até aprender a lhes dar a forma mais precisa e eficaz; que, sobretudo conte histórias com a maior frequência possível e escute histórias, com os olhos e ouvidos atentos ao efeito provocado nos demais ouvintes; que viaje como um paisagista e pintor de costumes, que extraia de cada ciência tudo aquilo que, sendo bem exposto, produz efeitos artísticos; que reflita, afinal, sobre os motivos das ações humanas, sem desdenhar nenhuma indicação que instrua nesse campo, e reunindo tais coisas dia e noite (*Ibidem*, p. 116).

De fato, a crença no gênio é derivada principalmente por um sentimento geral de insuficiência criativa. Acredita-se em gênios porque se pensa ser difícil fazer o mesmo que fazem. O aforismo 162 diz o seguinte: “Porque pensamos bem de nós mesmos, mas não esperamos ser capazes de algum dia fazer um esboço de um quadro de Rafael ou a cena de um drama de Shakespeare, persuadimo-nos que a capacidade para isso é algo sobremaneira maravilhoso, (...) uma graça dos céus” (*Ibidem*, p. 115). A isso que se chama aqui de “sentimento geral de insuficiência criativa”, Nietzsche compreende como consequência da vaidade humana⁴⁰. Para ele, só se pode aceitar o gênio porque sua condição é um aparente obstáculo miraculoso (*miraculum*) para que qualquer outro pretenda se tornar um semelhante. O gênio é apenas objeto de admiração, e nunca de desejo. Concomitantemente, fala-se da inveja, sentimento que se rechaça pela sensação de incomparabilidade: “Chamar alguém de divino significa que aqui não se precisa competir” (*Ibidem*, p. 115).

Porém, essa visão bastante turva da essência da genialidade deve ser jogada por terra. Como se verá, o que distancia o gênio dos homens considerados comuns são outros fatores. A genialidade começa pela fixidez do olhar para determinados aspectos do mundo e da vida interior. As atividades geniais “se esclarecem quando se imaginam indivíduos cujo pensamento atua numa só direção, que tudo utilizam como matéria-prima, que observam com zelo a sua vida interior e a dos outros, que em toda parte enxergam modelos e estímulos” (*Ibidem*, p. 115). A presença de um pensamento direcionado, de um olhar sempre fixo, mas sem deixar de ser difuso, deixa o gênio à frente dos demais.

Outro fator de distanciamento entre os referidos tipos de pessoas é a habilidade “aprendida” que o gênio possui de “assentar pedras e depois construir, sempre buscando matéria-prima e sempre trabalhando” (*Ibidem*, p. 115), atitude diversa daquela dos outros indivíduos, porém, igualmente complexa. Isso corrobora o que foi dito pouco acima, sobre a preocupação que o gênio possui de trabalhar os detalhes a partir de demorados e bem elaborados esboços. No entanto, isso não é característica exclusiva de um grande artista. Um bom artesão, preocupado com a perfeição do produto de seu trabalho, emprega técnica, conhecimentos prévios e os melhores materiais. Na tentativa de explicitar o que, ainda assim, leva outras pessoas a acreditarem que a obra do gênio o distancia do produto do artesão, faz com que Nietzsche

⁴⁰ Este tema encontra-se mais bem desenvolvido no aforismo 89. A vaidade (*Eitelkeit*) é o sentimento de auto-satisfação a partir da boa opinião alheia. O vaidoso sempre possui uma avaliação vantajosa de si mesmo, mas quer que outros a reforcem, ainda que esta seja falsa e sobremaneira elevada. No entanto, as consequências de tal postura nem sempre são positivas, uma vez que costumam despertar sentimentos hostis em outras pessoas, como a inveja.

elenque um último fator: a obra-prima não parece ter precedentes, um processo de execução, enfim, um devir. A obra do gênio não parece que “veio a ser”: “Por isso os artistas da expressão são vistos eminentemente como homens geniais, mas não os homens da ciência” (*Ibidem*, p. 116).

No entanto, o leitor atento do presente texto poderia pensar que existe aqui um contra-senso. Enquanto, no aforismo 164, diz-se que o gênio é fonte inspiradora para que os demais intentem lhe imitar, no aforismo 162, lê-se que o indivíduo comum se exime do desejo de realizar um feito genial, dado que este seria humanamente inalcançável. Ora, se os desdobramentos de tais argumentos forem lidos com cautela, tal aparência de contra-senso cairá por terra. Em primeiro lugar, porque a imitação do gênio não forma necessariamente outros gênios, ainda que despercebidamente isso possa ocorrer (considerando que outras pessoas poderão chamá-los gênios). Como ficou bem claro, imita-se na disciplina para se alcançar a excelência⁴¹, e não a genialidade. Em segundo lugar, porque Nietzsche não vê diferença entre o trabalho do gênio e das pessoas comuns. Apenas infere que a seriedade que o gênio emprega em seu trabalho faz parecer que sua obra exceda em qualidade e originalidade a qualquer outra. No final das contas, todo trabalho, seja artístico ou não, é igualmente humano e complexo, não tendo, por seu turno, nada de divino. Por conseguinte, a divindade seria uma atribuição, e não uma condição: “Mas, não considerando estes sussurros de nossa vaidade, a atividade do gênio não parece de modo algum essencialmente distinta da atividade do inventor mecânico, do sábio em astronomia ou história, do mestre na tática militar” (*Ibidem*, p. 115).

Num outro trecho, no aforismo 158, Nietzsche fala de outro aspecto que contribui para a possível formação artística de outros indivíduos: a disputa (*Kampfe*) entre os gênios. Diz o filósofo: “O exemplo do grande homem estimula as naturezas mais vaidosas à imitação exterior ou ao excesso; e os grandes talentos carregam em si a fatalidade de esmagar muitas forças e muitos germens mais fracos, como que transformando em deserto a natureza à sua volta” (*Ibidem*, p. 112). Aqui, é o próprio gênio que pode fazer desvanecer a arte alheia, fazendo com que semelhantes sucumbam e degenerem perante o seu talento. Mas a vaidade do artista pode causar algo contrário, a busca pela equiparação ou pelo ultrapassamento. O

⁴¹ No sentido de aperfeiçoamento para dar à obra a melhor forma possível.

embate artístico que se segue não é de todo negativo para “as naturezas mais fracas”, pois permite que estas também recebam luz.

No entanto, o assim chamado gênio não é motivado apenas por uma ausência, também é movido por algo positivo: o prazer pela realização dos pequenos detalhes. Seu prazer é diferenciado, pois deriva muito mais de fazer “bem o pequeno e secundário do que no efeito de um todo deslumbrante” (*Ibidem*, p. 116).

Como visto, há duas instâncias primordiais para o surgimento de um gênio, uma negativa e outra positiva, isto é, o reconhecimento de uma ausência de talento e o prazer na própria produtividade, sobretudo, se esta realiza bem os detalhes. No entanto, há uma terceira instância que merece atenção, aquela que diz respeito ao sofrimento do artista. Este sofre por não conseguir proporcionar o prazer esperado no público da sua obra. Como pergunta Nietzsche: “Seu píforo soa, mas ninguém quer dançar: pode isto ser trágico?” (*Ibidem*, p. 112). Assim, o artista aspirante a gênio sente-se privado de compreensão, de reconhecimento, enfim, de valor. Mas o sentimento dessa privação não é um impedimento para a criação. Isso o torna mais fecundo, com mais vontade de criar, excedendo em atividade aos demais homens. Como se pode ler no aforismo 157: “Seu sofrimento (do gênio da arte) é sentido como exagerado, porque o tom de seu lamento é mais forte, e sua boca mais eloqüente, em algumas ocasiões o seu sofrimento é de fato muito grande, mas apenas porque é grande sua ambição, sua inveja” (*Ibidem*, p. 112).

Antes, porém, de continuar a análise da instância referida do sofrimento, cabe ponderar sobre alguns termos e expressões da última citação. A primeira expressão é “boca eloqüente” (*Mundberedter*). Embora isso não esteja bem claro, é bem provável que Nietzsche pretenda fazer uma comparação entre os meios de transmissão/reconhecimento do trabalho do gênio da arte e do gênio do saber (*wissende Genius*). Enquanto a boca do artista é sua obra, em certo sentido bastante eloqüente, a boca do cientista seriam os livros teóricos e suas aulas, algo restrito a um número menor de pessoas. Dessa maneira, arrisca-se a dizer que a arte seria mais convincente que a ciência. O segundo alvo da ponderação, um termo, é “ambição” (*Ehrgeiz*), que se encontra atrelado ao terceiro, “inveja” (*Neid*). Para melhor compreender tal derivação, faz-se necessário retornar alguns parágrafos antes. Enquanto humanos considerados comuns não deveriam ter inveja dos gênios, apenas imitá-los na busca pela excelência, gênios

poderiam invejar a outros gênios. A ambição constitutiva do seu sofrimento produtivo seria o desejo de causar o mesmo prazer que as obras de seus semelhantes causaram em seu público. Isso explicaria o início do aforismo: “O gênio artístico quer proporcionar alegria, mas, se estiver num nível muito alto, provavelmente lhe faltarão os que a desfrutem; ele oferece manjares, mas não há quem os queira” (*Ibidem*, p. 111). O sentimento de prazer compartilhado faz com que, segundo Nietzsche, o homem se torne melhor, pois “dá segurança ao indivíduo, torna-o mais afável, dissolve a desconfiança e a inveja. (...) As *manifestações de prazer semelhantes* despertam a fantasia da empatia, o sentimento de ser igual: o mesmo fazem os sofrimentos comuns, as mesmas tormentas, perigos e inimigos” (*Ibidem*, p. 69).

A produtividade incessante pode gerar obras de nível tão alto que só faz aumentar a distância entre o gênio e seu público. Daí o conselho dado por Nietzsche, a saber, de que ambos devem caminhar juntos passo a passo. Como se vê, há casos em que o artista produz não pelo próprio prazer, e sim por um sofrimento que o impele a criar para causar prazer. Muitas vezes, o efeito disso pode ser exatamente o oposto: a obra não causa prazer, mas faz sentir a dor do artista, ou melhor, permite compartilhar esta dor. Esse seria o sentido de outra expressão que poderia ser destacada da penúltima citação, nomeadamente, “o forte tom do lamento” (*weil der Ton seiner Klage lauter*).

Em vários momentos, Nietzsche insinua igualar o gênio da arte ao gênio do saber. Contudo, é estranho perceber que no sofrimento o gênio da arte e o gênio do saber se distinguem. Enquanto o primeiro tipo, mais espirituoso, sofre menos que o segundo, este não faz tanto caso do seu sentimento. Veja-se como isto é refletido: “Ele (o gênio do saber) pode mais seguramente contar com a posteridade e se despojar do presente; enquanto o artista que faz o mesmo está jogando um jogo desesperado, em que seu coração padecerá” (*Ibidem*, p. 112).

Como se pode ler no aforismo 244, enquanto o artista possui um sentimento bastante excitado, o espírito da ciência é de certa frieza e ceticismo. Já no aforismo 264, lê-se o seguinte: “As naturezas científicas (...) sabem que o dom de ter muitas ideias deve ser refreado severamente pelo espírito da ciência; não aquilo que brilha, aparece e excita, mas a verdade muitas vezes sem lustre é o fruto que ele deseja sacudir da árvore do conhecimento” (*Ibidem*, p. 167). O cientista não quer alegria alguma que não advenha do real, do sólido e do

genuíno. Essa seria uma razão para o desprezo que pessoas “espirituosas”, como os artistas, teriam pela ciência.

Mas há ressalvas ponderáveis a serem feitas em relação à ideia de gênio do saber. O espírito da ciência não repousa na genialidade, e sim na “compreensão dos métodos científicos” (*Ibidem*, p. 269), postura que exige constante modéstia e cautela. O cientista não é um indivíduo de espírito precipitado, ou seja, não pode ser levado por meras hipóteses. Deve desvencilhar-se das convicções, opiniões brotadas das paixões: “Diante de algo inexplicado (aqueles que a tudo explicam com suas convicções) exaltam-se com a primeira ideia de sua mente que pareça uma explicação: do que sempre resultam as piores conseqüências, sobretudo no âmbito da política” (*Ibidem*, p. 269). Assim, são contrapostos o pensador, que muitas vezes se designa gênio, que olha com superioridade para o “espírito modesto e cauteloso da ciência” (*Ibidem*, p. 270), e o cientista. O primeiro, embora dê a impressão de sempre flertar com a verdade, é, contudo, seu inimigo, já que imagina poder explicar tudo com sua precipitação “científica”. Logo, o gênio do saber não é um sujeito que pensa saber algo, mas alguém que metodologicamente buscou dar explicações coerentes sobre o homem e o mundo, de maneira que seu espírito científico o elevou acima daqueles que sempre se pautaram na simples convicção.

Nesse sentido, Nietzsche não tem a intenção de indicar que grandes nomes da ciência se autodenominaram gênios, senão que isso foi exclusivamente algo que outros lhe atribuíram. Também, não denota que, em algum instante, não assimilassem tão bem esta atribuição que não passassem a se ver como verdadeiros gênios. Porém, aquilo que os manteve nesse status não poderia deixar de ser o incansável espírito investigativo e metódico das ciências⁴².

Alberto Marcos Onate vê grande influência do espírito científico na formação do pensamento sobre a arte no segundo Nietzsche. Os primeiros pensamentos ainda se ressentiam de pressupostos metafísicos, algo que se pode ver na dicotomia apolíneo-dionisíaca. No entanto, exige-se cautela na assimilação da arte pela atividade científica. Arte não é tarefa de puro conhecimento, mas impulso que tem como fim dar prazer e intensificar a vida. Para explicar isso, o comentarista faz a seguinte ressalva: “Numa ciência inspirada na capacidade artística o

⁴² Para o leitor que se interessar sobre o assunto discutido neste parágrafo, a respeito da diferença entre o pensador convicto e o cientista cauteloso, recomenda-se a leitura dos aforismos 630 e 631, destacando-se uma célebre frase do primeiro que constantemente é utilizada como citação: “Convicção é a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, na posse da verdade absoluta” (NIETZSCHE, 2005, p. 266).

conhecimento constitui a suprema experiência lúdica que outorga alegria e felicidade à vida humana” (ONATE, 2003, p. 225). Todavia, há que se discernir entre a ”grande ciência” e a “pequena ciência”. A primeira concerne ao tipo de homem que parece se aproximar daquele que este trabalho trata: o gênio. Nas palavras do comentarista, este está “preocupado em criar novos estímulos à plenificação da vida” (*Idem*). Noutra viés, o segundo tipo diz respeito aos indivíduos que vêem a ciência como simples “investigação profissional”, “que apenas levam adiante suas devoções irrestritas à verdade, comprometendo assim o influxo artístico que deveria animá-los em suas manifestações” (*Idem*).

Após a breve investigação que trouxe à baila o gênio do saber, retorna-se à discussão sobre o gênio da arte. Em *Humano, demasiado humano*, embora as considerações nietzschianas sempre pareçam fragmentárias, há minuciosa coerência nos assuntos tratados. Alguns termos, expressões e ideias que dão a impressão terem sido perdidas ao longo do texto, eventualmente são retomados em trechos esparsos. Isso não é diferente no que se refere à questão da criatividade artística, ou melhor, da fecundidade genial. Como indicado acima, o sofrimento motivador da produtividade possui como causa a vaidade, a ambição e a inveja, sendo que estes sentimentos também se complementam. O mote do aforismo 157 reaparece no aforismo 210, só que com outra finalidade: explicar o porquê de alguns artistas possuírem uma fecundidade serena (*Ruhige Fruchtbarkeit*), a quem Nietzsche também chamará de espécie de homens mais elevada que os homens “produtivos” (“*produktiven*” *Menschen*). Leia-se o trecho: “Os aristocratas natos (*Die geborenen Aristokraten*) do espírito não são muito zelosos; suas criações aparecem e caem da árvore numa tranqüila tarde de outono, sem que sejam impacientemente desejadas, encorajadas, pressionadas pelo novo” (*Ibidem*, p. 130).

Ora, só é possível falar de uma casta mais elevada de homens produtivos se estes não invejarem a ninguém, deduzindo-se que a própria afirmação lhes é suficiente. Logo, não ambicionam se tornar nada além do que são para si mesmos. Nesse sentido, o prazer da produção se encontra exclusivamente na produtividade, e não na opinião que os outros terão deles, reforçando ou não sua vaidade. Ser um aristocrata de espírito não é algo comum, considerando que esta classe de gente deve poder pairar acima dos interesses e das avaliações do gentio e que a maioria dos “grandes espíritos” só se realiza nas opiniões alheias.

Ora, não se deve confundir a concepção de “aristocracia do espírito”, que aparece em “Da alma dos artistas e dos escritores”, com aquela que aparece nos livros posteriores, como em *Para além do bem e do mal* ou em *A genealogia da moral*, ainda que ali haja lampejos do que será desenvolvido subsequente. Há na concepção em questão a exaltação de uma auto-afirmação em detrimento da negação do outro para a construção de si mesmo, mas sem a ênfase no cunho moral. No entanto, a auto-afirmação não é o mesmo que um solipsismo radical e arrogante, como Hegel propunha em relação aos primeiros românticos, entre os quais Friedrich Schlegel. Não há qualquer menção a um Eu transcendental e fundamento de toda realidade em *Humano, demasiado humano*, e sim uma psicologia e a análise e crítica da cultura. É nas esferas psicológica e cultural que a genialidade deve ser investigada, e não mais, como já foi dito, no plano meramente metafísico. Isso significa que a genialidade, mesmo aquela do aristocrata do espírito, é fruto da assimilação do material histórico e na história coloca sua produção. Este produto não tem como fim o desejo de progresso⁴³ da humanidade, mas o anseio pela afirmação da vida e o prazer que dela pode derivar.

Em alguns casos, a crítica nietzschiana aos alemães refere-se exclusivamente ao modelo romântico de arte. Noutros, porém, não está explícito se abrange toda produção alemã oitocentista. O filósofo aponta determinada carência do exercício da arte entre seus compatriotas, o que também chama de preparação para a arte, um aprimoramento de certo estilo. Implicitamente, Nietzsche insinua que a busca intempestiva por uma arte original e sem precedentes, baseada num subjetivismo exacerbado, teria rechaçado a busca por uma arte melhor. Nesse sentido, seria questionável a substancialidade das obras geniais de seu tempo. Os alemães, preocupados em demasia com a quantidade de pensamento próprio que implicariam em suas obras, esqueceram-se do conteúdo expositivo. Complementa Nietzsche: “Este último deveria se aplicar às várias formulações de um dado conteúdo, e não à invenção independente de um conteúdo” (*Ibidem*, p. 128). Para explicar melhor o objetivo desta discussão, subentende-se que Nietzsche não era muito favorável a um modo de escrita que desprezasse a norma culta de qualquer língua. Mais uma vez, há preferência por algo que se supõe clássico: “Quem antes aprendia a escrever bem numa língua moderna, devia tal

⁴³ Alguns comentaristas percebem no ideal de arte do primeiro Nietzsche uma proposta de redenção. Iracema Macedo (2006) fala de um retorno aos gregos como esperança para a cultura do futuro. Já em relação a *Humano, demasiado humano*, indica que não haveria uma perspectiva para a produção artística, sendo isto retomado apenas algum tempo depois. Jean Lefranc (2005), de alguma maneira, ressalta a aproximação de Dioniso a uma espécie de messias, um dilacerado ressurreto, e assim sempre no infinito devir. Douglas Kellner escreve sobre *O nascimento da tragédia*: “A cultura dionisíaca era eminentemente afirmadora da vida, expressava energias e paixões corporais e unia as pessoas através do compartilhamento do êxtase das experiências culturais, das intoxicações e das festas – fatores esses que, segundo acreditava Nietzsche, criavam os indivíduos fortes e saudáveis assim como uma cultura vigorosa” (KELLNER, 2000, p. 14).

habilidade a esse exercício (hoje temos que obrigatoriamente freqüentar os antigos franceses); mais ainda: esse alguém obtinha noção da majestade e dificuldade da forma (pela prática)” (*Idem*). Para Nietzsche, a falta da prática levava à deformação, à forma vazia, a ausência de uma obra significativa. Isso poderia ocorrer nos vários âmbitos da arte. O exercício não apenas corrobora a afirmação de um estilo e a forma da obra, como é responsável por imprimir algo de significativo naquilo que se expõe. Em se tratando da pintura, lê-se o seguinte:

Um objeto significativo será mais bem representado quando se toma as cores para o quadro do próprio objeto, como um químico, usando-as depois como um artista: de modo que o desenho resulte das fronteiras e gradações de cores. Assim a pintura adquire algo do elemento natural arrebatador, que torna significativo o próprio objeto (*Idem*).

Isso se estende à escrita. Escritores ruins têm a tendência de transformar sua escrita em um quadro com péssimas combinações de cores, empregando termos superlativos e exagerados. Semelhantemente, tratando-se da música, é cabível dizer que os ataques a Wagner também possuíam elementos referentes à forma. Matthew Rampley (2000) menciona o desprezo do Nietzsche de *Humano, demasiado humano* pelas intermináveis melodias de seu desafeto, que quebravam todas as regularidades matemáticas, diferente daquilo que pensava nos primeiros trabalhos, isto é, da música wagneriana como expressão de Dioniso. Além disso, o comentarista demonstra que em outros escritos, como em *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, a forma da música de Wagner está ligada a algo perigoso, retrógrado, supérfluo e decadente.

Como se percebe, Nietzsche distingue bem estilo e forma. Ele mesmo possui um estilo marcante de escrita, que desenvolverá durante os textos que seguem ao livro de 1878: o aforismo. Ao que tudo indica, não há críticas dirigidas especificamente a estilos, mas a forma como estes são apresentados. Cada gênio teria seu próprio estilo, o que é aceitável, mas sua excelência estaria em como ele o manifestaria. A escrita aforismática não dispensaria minucioso domínio da língua vernácula, respeito às regras gramaticais e, sobretudo, habilidade de dizer aquilo que se pretendia, velando ou desvelando detalhes arbitrariamente, sem parecer medíocre, vazio ou sem propósito. Rogério Antônio Lopes (2006) considera que o método aforismático consiste numa escrita breve, que omite as premissas, ou parte delas, que serviram para a construção de um argumento. Ao ler tais argumentos, o público teria a impressão de ser mais inteligente do que realmente é. No entanto, é certo que este tipo de

escrita exigiria muito mais do leitor do que ele poderia imaginar. Somente aquele estudioso que estivesse disposto a se debruçar sobre tais aforismos, os textos póstumos e até a biblioteca pessoal do autor estaria mais apto a compreender algo com maior pertinência. Como escreve o comentador (...): “Nietzsche diria que aquilo que está por trás dessa estratégia de risco, e o que lhe confere legitimidade, é a exigência de selecionar o auditório com o qual o filósofo quer se comunicar. A estratégia aforismática exige mais do leitor, mas apenas do leitor mais exigente” (*Ibidem*, p. 214).

O leitor desatento pode correr riscos como assumir o texto não como o processo final de uma reflexão, empreender uma adesão incondicionada ao que leu, considerar o texto leviano e com conclusões arbitrárias, entre outros problemas do tipo. Já no leitor atento, o resultado seria inverso: “(...) somente uma estratégia aforismática, quando confrontada por um leitor emancipado, pode produzir um verdadeiro diálogo, em que a relação pedagógica pode frutificar e o trabalho de reflexão deixa de se cristalizar como um dogma” (*Ibidem*, p. 215). Esse diálogo poderia se estender para além do texto, abrindo margem para novas tarefas do pensamento: “Para combater a reificação dos conceitos, nada mais adequado que o estilo aforismático, tanto pelo seu caráter ensaístico quanto pelos elementos que permanecem implícitos, exigindo do leitor um trabalho ativo de reconstrução e atualização” (*Ibidem*, p. 126). Contudo, o Lopes não deixa de fazer menção à interpretação de que o método aforismático seria uma escolha gerada pelo impasse com as exigências acadêmicas que coincidiam com a saída de Nietzsche da universidade da Basileia; período da elaboração de *Humano, demasiado humano*. Assim, os aforismos poderiam ser uma estratégia para um não comprometimento cientificista, o que só seria abandonado nos textos da terceira fase.

Do que se acaba de ler acima, pode-se entender o motivo pelo qual Nietzsche desaprova o rebaixamento a que alguns artistas submetem suas obras no intuito de torná-las, grosso modo, acessíveis a seu público. Uma grande cultura não pode estar subjugada aos interesses de uma massa sempre superficial. Nesse caso, o mais indicado seria a elevação do público, como se este também fizesse parte do aprendizado para a recepção da obra genial, e não o descenso do gênio. Com algum sarcasmo em relação ao próprio público, o aforismo 190 diz o seguinte: “Quando o autor nega seu talento para se equiparar ao leitor, comete o único pecado mortal que este jamais lhe perdoa; caso perceba, naturalmente. Pode-se dizer tudo quanto é ruim de

um homem; mas na maneira de dizê-lo devemos saber restaurar sua vaidade” (NIETZSCHE, 2005, p. 124).

Kellner crê que Nietzsche se via como um possível restaurador de uma cultura forte na Alemanha, não baseada apenas na erudição, mas como afirmadora da vida: “Nietzsche via assim a cultura de massas, perpetuada pela educação tanto quanto pelos jornais, como sendo, além de um corrosivo para a arte autêntica, criadora de uma cultura medíocre” (KELLNER, 2000, p. 15). Mais sobre o assunto será discutido no próximo capítulo, que começa com a avaliação de Nietzsche sobre “o que resta da arte”.

Antes do fim do presente capítulo, cabe uma última análise sobre o gênio, agora, partindo-se dos aforismos do segundo volume de *Humano, demasiado humano*. Semelhantemente ao que ocorrera na primeira obra, Nietzsche debate a questão do gênio em suas várias dimensões, não havendo alusão unicamente à genialidade na arte. O aforismo central para o assunto ao longo dos escritos tratados é, pressupõe-se, o de número 378 de “Opiniões e sentenças diversas”, que tem como título “O que é gênio?”. A resposta a esta pergunta é “Querer uma meta elevada e meios para atingi-la”. A meta a que se busca seria, em maior grau, a exaltação não da obra em si, mas a glória, ou seja, a admiração alheia por sua liberdade. É possível presumir que, para Nietzsche, quando o gênio quer que sua obra se torne famosa, não é para que ela tenha primazia, e sim, que ele seja reconhecido.

No aforismo 110, Nietzsche tece um comentário que admira por sua atualidade. Ali, é criticado o fato de alguns indivíduos se fazerem passar por gênios sem que sejam os verdadeiros criadores da sua arte. São simplesmente copiadores, ou, para além disso, saqueadores da produção alheia. De acordo com o texto: “Ora, toda coisa boa dos tempos e mestres passados se acha livremente ao nosso redor, cercada e protegida pelo reverente temor dos poucos indivíduos que a conhecem: a esses poucos aquele gênio desafia, mediante sua ausência de pudor” (NIETZSCHE, 2008, p. 110). Mas isso não deve ser tomado apenas como uma crítica a uma forma de pirataria recorrente no século XIX. Também, é uma extensão da crítica à ideia de que as obras de arte são inteiramente originais. De algum modo, os gênios são sempre repetidores de algo: repetem o passado e a si mesmos. Porém, sabem como ninguém dar novo vigor ao antigo, organizando-o de um modo diferente. Com se afirma no aforismo 155: “Os gênios sabem melhor do que ninguém ocultar o realejo, graças as suas

dobraduras mais volumosas: no fundo, porém, também eles sabem apenas tocar sua meia dúzia de velhas peças” (*Ibidem*, p. 72). Logo, os gênios de uma época passariam uma impressão de se acreditarem auto-suficientes, não necessitando de outros gênios. Ao invés de requerem alguma cooperação, acreditariam que a existência destes últimos seria nociva à sua produtividade.

O tema sobre a genialidade fica um pouco mais intrigante no aforismo 185. Nele, Nietzsche faz referência a algo que poderia ser descrito como uma genialidade da humanidade. O texto não parece apoiar tal ideia, mas sim, criticá-la, creditando-a a Schopenhauer⁴⁴. Para aquele, este seria criador da crença em um gênio (humano) que, noutras palavras, aproximar-se-ia de um arquétipo de olho do absoluto (da ideia) – ou olho para o absoluto -, ou uma autoconsciência cósmica. Ele seria capaz de ver a história da humanidade como um todo, a partir de todas as suas vivências. Não se deve, no entanto, excluir a possibilidade de Nietzsche estar refletindo em parte sobre a genialidade individual. Contudo, mesmo que ela esteja subentendida no texto, é meramente subserviente a algo mais abrangente: a espécie humana.

Nietzsche pondera que muito do que se exaltou como grandes feitos, produtos dos gênios, nada mais era do que pequenas realizações, obras de ciclopes e formigas. No entanto, seu efeito era muito importante para a harmonização social, para a sobrevivência da coletividade, pois, imagina-se que o esforço para se alcançá-las as santificaria (em referência ao título do aforismo, “Culto da cultura”. Nos termos do filósofo: “(...) tudo o que a humanidade necessita para poder subsistir é tão abrangente e requer forças tão diferentes e numerosas, que para todo favorecimento unilateral a que impelem aqueles indivíduos (...), a humanidade como um todo

⁴⁴ Em “o mundo como vontade e representação”, Schopenhauer fala o seguinte sobre o gênio e sua obra: “Todos estes estudos, cujo nome genérico é ciência, conformam-se, nessa qualidade, com o princípio da razão, considerado nas suas diferentes expressões; a sua matéria é sempre apenas o fenômeno, considerado nas suas leis, na sua dependência e nas relações que daí resultam. Mas não existirá um conhecimento especial que se aplica àquilo que no mundo subsiste fora e independentemente de toda representação àquilo que constitui, para falar com rigor, a essência do mundo e o verdadeiro substrato dos fenômenos, aquilo que está liberto de toda mudança e, por conseguinte, é conhecido como uma verdade igual para todos os tempos, em uma palavra, às ideias, as quais constituem a objetividade imediata e adequada da coisa em si, da vontade? – Este modo de conhecimento é a arte, é a obra do gênio. A arte reproduz as ideias eternas que concebeu por meio da contemplação pura, isto é, o essencial e o permanente de todos os fenômenos do mundo; aliás, segundo a matéria que emprega para esta reprodução, toma o nome de arte plástica, poesia ou música” (SCHOPENHAUER, 2001, pp. 193-194). Lefranc comenta que: “A genialidade, para Schopenhauer, consiste inteiramente na aptidão para contemplar e pode-se conceber que um asceta renuncie a toda obra, e mesmo a qualquer forma de expressão, sem deixar de ser um gênio (...). Homem de gênio, homem de imaginação? Sem dúvida, mas de imaginação completamente controvérsada: ela não se acha mais a serviço da subjetividade do desejo, mas da objetividade da Ideia. A grandeza do gênio reside em sua submissão à Ideia, da qual se faz o puro espelho. A grandeza do artista consiste em *deixar ver* a Ideia” (LEFRANC, 2007, pp. 187-189). Já Christopher Janaway assinala que: “Os gênios são raros por serem, num certo sentido, antinaturais. Na grande maioria das pessoas, o funcionamento do intelecto se acha subordinado ao atingimento de fins individuais, como o prevê a teoria de Schopenhauer. O intelecto está, nesse caso, a serviço da vontade, não sendo “projetado” para o trabalho imaginativo despojado de propósito que apreende e transmite Ideias eternas” (JANAWAY, 2003, p. 98).

tem de pagar dura pena” (*Ibidem*, p. 89). A ideia de gênio da humanidade é apoiada pela lista de quais seriam tais grandes feitos: a ciência, o Estado, a arte e o comércio.

Retornando-se à esfera da genialidade individual, o texto mostra quais estariam sendo os efeitos da cultura de massa para os gênios e para a sua arte. No entanto, esse assunto será exposto na última seção do terceiro capítulo. Por enquanto, é relevante retomar a primeira obra de *Humano, demasiado humano*, seguindo o curso natural da discussão nietzschiana a respeito da cultura e da arte.

3 UMA ARTE PARA UMA GRANDE CULTURA

O que há de melhor em nós é talvez legado de sentimentos de outros tempos, os quais já não alcançamos por via direta; o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora não mais o vejamos (Aforismo 223 de *Humano, demasiado humano*).

3.1 O que resta da arte

No aforismo 223, Nietzsche propõe um questionamento sobre o que resta da arte⁴⁵. Embora o texto pareça ser o lamento de alguém que assiste algo em seu estado agonizante, se analisado com maior profundidade, percebe-se que é um grito de esperança. Quer-se prever o que restaria de uma arte sem o solo metafísico, revelando seu sentido correto, e não decretar definitivamente seu fim. Com isso, busca-se também antever o que seria da humanidade que se ultrapassasse e pusesse de lado seus sonhos metafísicos. Enquanto a metafísica subjugou a arte, esta teria se tornado um instrumento que servia para que o homem se eternizasse, negando sua finitude. Enquanto o indivíduo desapareceria pela ação do tempo, a obra de arte seria a “a imagem do que subsiste eternamente” (NIETZSCHE, 2005, p. 140). Isso porque, nesse sentido combatido por Nietzsche, a arte estaria para além da própria precariedade do mundo e suas aparências, sendo uma possível manifestação do mundo real, o qual se daria

⁴⁵ É importante notar que esse tema parece comum a alguns filósofos do século XIX, alcançando até pensadores do século XX, como Arthur C. Danto. Porém, o que Nietzsche propõe não é o mesmo que Hegel propusera em sua tese sobre o fim da arte. Em primeiro lugar, cabe dizer que Nietzsche tem em mente o que “resta da arte” (“Was von der Kunst übrigbleibt”), e não o problema do fim da arte em si. Em segundo lugar, o caminho seguido por Nietzsche é aquele que se opõe à arte meramente enquanto o que tem seu acabamento na obra de arte, algo que, em certo sentido, está na contramão do que defendem Hegel e Danto. De acordo com Croce, citando Hegel: “Os belos tempos da arte grega e da época de ouro do fim da Idade Média passaram. Nossa época, conforme sua condição geral, não é favorável à arte. (...) mas toda a cultura espiritual é assim feita de modo que ela mesma vive nesse mundo de reflexão e está submetida às suas condições. (...) Sob todas as relações, a arte, considerada nas suas determinações mais elevadas é e se torna para nós uma coisa passada. Assim fazendo, ela perdeu sua clareza de verdade e sua vivacidade, foi transferida na nossa imaginação e já não mantém na realidade a necessidade que outrora era a sua e a sua posição mais elevada” (HEGEL, *apud* CROCE, 1991, pp. 127-128). Em posse desse texto, Croce conclui: “(...) a dissolução da arte, conforme os postulados lógicos da filosofia hegeliana, é um processo ideal e histórico porque afirmam que a arte estava bem viva em outras épocas, mas que no presente lhe falta o ar respirável, que não é mais necessário como qualquer coisa de atual, mas que é qualquer coisa do passado, uma matéria histórica” (*Ibidem*, p. 129). Paula Mateus, num comentário sobre a relação entre as críticas de Danto e Hegel escreve: “Pela designação que tem, a tese do fim da arte pode levar-nos a pensar que Danto e Hegel descrevem um momento a partir do qual não se fazem obras de arte, uma espécie de mundo em que os artistas deixam de existir ou de ter algum papel a desempenhar. Obviamente, uma tese deste gênero seria afastada com rapidez, caso os seus autores tivessem a pretensão de a aplicar quer ao passado quer ao presente, pois a experiência poderia mostrar que tanto hoje como no tempo de Hegel continuam e existir artistas que produzem obras de arte, e muitas destas continuam a produzir efeitos nas vidas das pessoas que as conhecem. O fim da arte não é o fim das obras de artes - de quadros, de esculturas, de música ou de literatura. É sim o fim de um tipo de arte que pode ser compreendido pela história da arte, uma história que agrupa estilos, relaciona movimentos, explica obras particulares, e sobretudo, parece mostrar uma linha quase contínua de evolução e progresso artístico. O que morreu não foi a arte, mas sim a possibilidade de explicar a arte através de manifestos e narrativas. Os artistas depois do fim da história comprometem-se mais com a liberdade de escolher qualquer estilo ou tipo de arte, do que com os compromissos dos manifestos. Produzem aquilo que querem, como querem, quando querem. E por isto deixa de poder dizer-se como as obras têm de ser. Podem até ser indiscerníveis dos objetos do cotidiano. A arte que assume estas possibilidades torna-se auto-consciente, filosófica. Numa palavra poderíamos dizer que os artistas do fim da arte não deixam de fazer arte, deixam de fazer história. Quanto a isto, Danto nada acrescenta a Hegel” (MATEUS, s.d). Mais sobre a discussão nietzschiana a respeito da arte e da obra de arte será visto na “seção 3.4” do presente capítulo.

com seus modelos eternos ao artista. Assim tomada, a arte foi perdendo uma das suas principais funções, a saber, gerar prazer, alegria, fazer olhar a vida com interesse e gerar a exclamação: “seja como for, é boa a vida” (*Idem*). Ao se distanciar da vida, a arte não só se empobreceu, como deixou a existência mais pobre, incapaz de manifestar-se em toda sua intensidade, tendo uma relevante quantidade de sentimentos dissimulada, tornando-se menos vívida, embora não desapareça por completo.

O problema é que, ao ver sua metafísica sucumbir diante do alvorecer da ciência, o homem não soube se desvencilhar dos sentimentos que aparentemente se desvaneciam com ela, transferindo-os para a arte, como é o exemplo dos românticos. Antes de ser assimilada pela metafísica, era possível perceber a arte como sendo manifestação do anseio pela alegria de viver, de um desejo de olhar a vida com prazer, sem desconto do sofrimento que ela pode propiciar, algo que permaneceu latente no coração do homem. Nietzsche afirma que: “Poderíamos renunciar à arte, mas não perderíamos a capacidade que com ela aprendemos: assim como pudemos renunciar à religião, mas não às intensidades e elevações do ânimo adquiridas por meio dela” (*Ibidem*, p. 141). O fato é que uma coisa parece substituir a outra: a metafísica seria procedida pela arte e esta pela ciência, sem que os sentimentos gerados por cada uma delas fossem integralmente extirpados do homem. Como se lê: “o homem científico é a continuidade do homem artístico” (*Idem*). No entanto, este homem científico não é apenas o homem erudito, preocupado apenas com o conhecimento, mas, como já foi dito anteriormente no segundo capítulo, o homem da “Grande Ciência”.

O aforismo 224 reforça ainda mais a impressão de que Nietzsche anuncia o fim da arte ao supor como seria sua despedida: “Assim como na velhice recordamos a juventude e celebramos festas comemorativas, também a humanidade logo se relacionará com a arte como uma lembrança comovente das alegrias da juventude” (*Idem*). O filósofo antevê a possibilidade de um dia os artistas serem celebrados como se fossem maravilhosos estrangeiros. No entanto, enquanto faz este prenúncio, Nietzsche faz uma menção aos gregos. Ora, isso não é despropositado, ou apenas serviria para contar a história de helenos exilados em uma cidade da Itália, senão para, pode-se conjecturar, trazer à baila mais uma vez um ideal perdido: uma alegre cultura grega, alijada de seu contexto e, por isso, obrigada a rememorar alegremente seu estado moribundo. Assim como honras deveriam ser prestadas aos antigos gregos, o mesmo se deveria fazer em relação aos maravilhosos (ou grandes) artistas, que

fizeram a humanidade sentir novamente os prazeres da sua juventude. Porque esses artistas foram comparados a estrangeiros também não deve ter sido algo casual: “Logo veremos o artista como um vestígio magnífico e lhe prestaremos honras, como a um estrangeiro maravilhoso, de cuja força e beleza dependia a felicidade dos tempos passados, honras que não costumamos conceder aos nossos iguais” (*Idem*). É provável que estivesse escondido certo desprezo de Nietzsche pela arte de seu tempo, sobretudo, pelas obras alemãs: sinais de uma cultura pequena, que já não manifestaria seu indômito prazer pela vida. Porém, ainda é muito cedo para se afirmar que há um apelo para o retorno à arte e à cultura gregas.

3.2 Espíritos cativos e espíritos livres

Não se pode continuar a falar sobre o que Nietzsche espera da arte sem investigar as considerações que ele tece a respeito de dois tipos de homens. O primeiro tipo, de espírito cativo, é aquele que se forma a partir de uma cultura pela afirmação desta, como se fosse mero repetidor das suas tradições. Não se pergunta pelas razões daquilo em que acredita, apenas crê, imbuído de uma forte fé: “Habituar-se a princípios intelectuais sem razões é algo que chamamos de fé” (*Ibidem*, p. 145). Sua maior preocupação não é alcançar verdades, mas buscar o que de vantajoso elas podem trazer. Por isso mesmo, não confronta conhecimentos, culturas, religiões ou possibilidades existenciais. Assim, assume uma postura não por uma razão ou outra, mas pelo hábito que a engendrou e a fortaleceu em seu intelecto. A educação desse tipo de homens não é reflexiva: “O ambiente em que é educada tende a tornar cada pessoa cativa, ao lhe pôr diante dos olhos um número mínimo de possibilidades. O indivíduo é tratado por seus educadores como sendo algo novo, mas que deve se tornar uma repetição” (*Ibidem*, p. 146).

Esse gênero de educação consolida as instituições de uma sociedade ou um Estado, como suas classes, o matrimônio, o direito, entre outras, como se fossem um veneno inoculado no estágio em que mais se precisava de remédios. Em geral, quando algo novo pode surgir e trazer novas possibilidades, isso ocorre no interior de uma classe de homens fracos, quase inválidos, que criam preceitos de sabedoria que fortalecem toda comunidade em detrimento do indivíduo. Logo, tem-se um povo forte, de bons e valorosos costumes, mas com indivíduos cada vez mais subordinados. O progresso passa a ser um ideal de harmonização e fortalecimento do Estado, tendo como consequência “uma degeneração, uma mutilação ou mesmo um vício, em suma, uma perda física ou moral (do indivíduo)” (*Ibidem*, p. 142). Para

explicar como se dá esse processo, Nietzsche cita o exemplo daquele sujeito que abatido na guerra, fraco e doentio, possui maior tempo para pensar e estende seus pensamentos aos saudáveis, tornando-os intelectualmente tão doentes quanto ele. É este o protótipo do responsável por injetar o novo veneno cultural, abrindo espaço para um aprisionamento espiritual generalizado. Nas palavras de Nietzsche:

Um povo que em algum ponto se torna quebrantado e enfraquecido, mas que no todo é ainda forte e saudável, pode receber a infecção do novo e incorporá-la como benefício. No caso do indivíduo, a tarefa da educação é a seguinte: torná-lo tão forte e seguro que, como um todo, ele já não possa ser desviado de sua rota. Mas então o educador deve causar-lhe ferimentos, ou utilizar os que lhe produz o destino, e, quando a dor e a necessidade tiverem assim aparecido, então algo de novo e nobre poderá ser inoculado nos pontos feridos (*Ibidem*, p. 143).

O segundo tipo de homens, de espírito livre, é bem definido no começo do aforismo 225: “É chamado de espírito livre aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. Ele é uma exceção, os espíritos cativos são a regra” (*Idem*). Como se vê, o homem de espírito livre surge no mesmo meio em que estão os espíritos cativos, mas por algum motivo se liberta das amarras que a tradição impõe e propõe algo novo. Por seu turno, esta novidade é quase sempre rejeitada. O porquê disso é claramente explicitado. Os homens de espírito cativo possuem alguns requisitos para que algo seja incorporado ao seu cotidiano. Em primeiro lugar, algo que é proposto deve ser justificado em sua duração. Deste modo, o Estado, por exemplo, é justificado em sua duração, bem como suas instituições, costumes e valores. Em segundo lugar, tal coisa não deve importunar. A ordem deve ser mantida a qualquer preço, isto é, o estado de tudo deve permanecer intocado. Algo é aceito se não importunar. Em terceiro lugar, algo é assimilado se trazer vantagens. Isso se explica com o que segue: “(...) a vantagem de uma teoria garantiria sua certeza e seu fundamento intelectual. É como se o réu falasse no tribunal: meu defensor diz a verdade, pois vejam a conseqüência do discurso: serei absolvido” (*Ibidem*, p. 145). Muitos discursos religiosos e políticos foram validados pelo simples fato de serem carregados de previsões de benefícios. Por último, o novo é justificado se custou algum sacrifício: “Esta última (razão) explica, por exemplo, por que uma guerra que se iniciou contra a vontade do povo é prosseguida com entusiasmo, tão logo se tenham feito sacrifícios” (*Ibidem*, p. 146). De acordo com Nietzsche, uma novidade do espírito livre até pode concordar com duas exigências do espírito cativo, mas estas são

rechaçadas pela terceira⁴⁶, o que invalida as primeiras. Pode-se afirmar que novidade do livre pensar, por exemplo, é justificável, pois, “já tem duração; depois, que eles não querem importunar; e, por fim, que em geral trazem vantagens para os espíritos cativos. Mas, como não podem convencê-los deste último ponto, de nada lhes vale (...) o primeiro e o segundo (pontos)” (*Idem*).

Mas, se a regra é a existência de espíritos cativos, cabe saber como surgem as exceções: os espíritos livres. Isso parece tranquilo no pensamento de Nietzsche: espíritos livres surgem de momentos de conflito, de tensões, de uma não harmonia. É nesse ponto que a presente discussão toca mais de perto a investigação central deste trabalho. O filósofo aproxima o espírito livre do gênio. Embora este se refira a qualquer espécie de gênios, há importantes menções ao um tipo de gênio da arte, que possui função chave na crítica da cultura. Como dito acima e no capítulo anterior, o gênio é aquele que, colocado em uma situação crítica, encontra uma saída brilhante, diferentemente das outras pessoas. Logo, a genialidade é uma construção individual a partir de um estado detonador, e que se desenvolve num exercício pelo novo, opondo-se ao que está acomodadamente preestabelecido.

Como aponta Nietzsche: “A engenhosidade com que o prisioneiro busca meios para sua libertação, utilizando fria e pacientemente a ínfima vantagem, pode demonstrar de que procedimento a natureza às vezes se serve para produzir o gênio” (*Ibidem*, p. 147). A situação crítica pode ser a própria inquietação do indivíduo por estar entre espíritos cativos, pois é a prisão espiritual que mais lhe incomoda. Também, pode ser conseqüente de um tormento gerado por outrem, como, por exemplo, um povo ou um governo: “Maltratam e atormentem os homens, assim grita ela (a história) às paixões da inveja, do ódio e da competição, incitem-nos ao limite, um contra o outro, povo contra povo, ao longo de séculos; então, como que de uma centelha solta no ar (...) talvez se inflame a luz do gênio” (*Ibidem*, p. 148).

Com relação ao que se acaba de dizer, Nietzsche faz uma ressalva: “Talvez a produção do gênio esteja reservada apenas a certo período da humanidade” (*Idem*). Cada era da humanidade foi responsável pela produção de algo que teve uma serventia específica. No entanto, não significa que isso será reutilizado em eras posteriores. Por conseguinte, entende-se que Nietzsche não desejava o renascimento de um ou outro gênero de arte de povos antigos

⁴⁶ Primeira exigência: algo bom deve ter duração. Segunda exigência: algo bom não deve importunar. Terceira exigência: algo bom deve trazer vantagens.

ou modernos. O gênio de cada época seria como que a energia dispensada pelas forças que num período da história se digladiavam. A ausência de uma dessas forças mudaria toda constituição possível para o ressurgimento de uma genialidade que exige um embate completo. E se todas essas forças se esgotassem ou fossem desprezadas, provavelmente a arte encontraria seu fim. Seriam exemplos dessas forças: “o prazer na mentira, na imprecisão, no simbólico, na embriaguez, no êxtase” (*Ibidem*, p. 149). Daí a grande preocupação com a total harmonia que os espíritos cativos buscam. Sem conflitos, sem antagonismos, enfim, sem determinadas forças, expurgadas da vida, mas que se direcionavam contra tudo que já estava estabelecido, contra todos os dogmas, o gênio, a arte e totalidade de grandes criações estariam com seus dias contados.

Dessa maneira, Nietzsche vê o Estado perfeito, primordialmente, como um obstáculo intransponível para o florescimento do gênio. Complementa o texto do aforismo 234: “estando a vida organizada num Estado perfeito, o presente já não forneceria motivo algum para a poesia, e somente homens atrasados quereriam a irrealdade poética. Em todo caso, eles olhariam saudosamente para trás, para os termos do Estado imperfeito, da sociedade semibárbara” (*Idem*). Ao que tudo indica, há um elogio aos tempos em que a maioria dos povos ainda constituía grupos bastante fragmentários, como as sociedades baseadas em sistemas de clãs ou aquelas que se descentralizavam em cidades-estados. Em sua semibarbárie, tais povos eram capazes de criar, mediante as profusões de conflitos e convergências localizadas, possibilidades artísticas bastante originais. Um exemplo foi aquilo que gregos e romanos teriam feito a partir das guerras e, conseqüentemente, do contato com os bárbaros nórdicos e orientais, a saber, os inúmeros cultos festivos, as lenéias, as bacantes, as saturnais, tudo aquilo que manifestava sua alegria de viver. Em contrapartida, a Europa medieval, embora não fosse formada por Estados perfeitos, obteve o máximo de adesão religiosa, desprezando o prazer pela vida e despedaçando o homem, o que talvez tenha eliminado as potências da arte antiga. Contudo, a arte ainda se fez sentir de outra maneira, restando após sua vigência parte desses sentimentos:

Na união da farsa ou mesmo da obscenidade com o senso religioso, por exemplo, podemos ver como alguns sentimentos se perderam para nós: desaparece o sentimento da possibilidade dessa mistura, não apreendemos senão historicamente que ela tenha existido nas festas de Deméter e Dioniso, nos mistérios e peças pascais dos cristãos; mas ainda conhecemos a união do sublime ao burlesco e coisas afins, o comovente associado ao ridículo: o que talvez uma época futura não compreenda (*Ibidem*, p. 87).

Como se pode perceber, há uma crítica subentendida à proposta de arte criada pelo desejo de unificação do Estado alemão. Mais uma vez, corria-se o risco de optar por conciliar forças em detrimento da profusão de ideias artísticas que percorriam toda Europa.

Pelo que se acaba de ver, Nietzsche intenta negar a arte e a cultura como pura reassimilação de forças e sentimentos retrógrados. Nesse sentido, embora estilos e formas sejam imitados, não poderiam carregar consigo aquilo que os modelos conteriam, isto é, a pertinência a uma época fornecedora de certas possibilidades criativas. É por isso mesmo que o filósofo nega um progresso na arte e na cultura. Para além disso, ele entende que o artista deve deixar de lado todo ideal de progresso. Para tanto, é proposta a concepção de que a cultura poderia ser ilustrada como contendo zonas climáticas, sem que essas coexistissem geograficamente, mas se sucedessem de tempos em tempos. Haveria uma cultura que se assemelharia ao clima tropical, cheia de violentos “contrastes, brusca alternância de dia e noite, calor e magnificência de cores, a veneração do que é repentino, misterioso, terrível, a rapidez dos temporais (...)” (*Ibidem*, p. 150). Numa zona cultural como essa, as forças e sentimentos se alternariam, destruindo-se e alimentando uns aos outros, como numa luta entre tigres e serpentes. Ali não haveria espaço para progressos, mas seria um celeiro criativo. Em vista disso, Nietzsche se propõe uma questão: “Mas não podemos estar felizes com essa mudança, mesmo admitindo que os artistas foram seriamente prejudicados pelo desaparecimento da cultura tropical, e a nós, não-artistas, nos consideram um pouco sóbrios demais?” (*Idem*). Em contrapartida, a cultura tropical teria sido substituída pela cultura da zona temperada, mais espiritual e sem muitos sobressaltos. Considerando o aforismo 237, é possível insinuar que do lado da cultura tropical estariam, por exemplo, os gregos e os renascentistas italianos, e do lado da cultura temperada a arte pós-reformista alemã. Se há um ideal de progresso artístico-cultural, isso ocorre entre os indivíduos dessa última, que ainda parecem buscar uma arte mais espiritual, ou melhor, absolutamente ideal.

Para Nietzsche: “(...) os artistas talvez tenham o direito de negar o ‘progresso’, pois, pode-se no mínimo duvidar que os últimos três milênios evidenciem uma macha de progresso nas artes” (*Idem*). E em relação à filosofia e à religião o pensamento não é diferente: “do mesmo modo, um filósofo metafísico como Schopenhauer não terá motivo de reconhecer um progresso se olhar para os quatro milênios de filosofia metafísica e religião” (*Ibidem*, p. 151). Porém, se há uma negação do progresso enquanto melhoramento, o mesmo não ocorre em

relação à ideia de desenvolvimento. Este aqui é visto não como uma tendência para um estágio melhor, mas como sinônimo de crescimento, em sentido parecido com o que ocorre com os organismos que não se desenvolvem para algo perfeito, mas que seguem o curso natural de suas vidas. Supõe-se que o objetivo de Nietzsche seria indicar que o fim da arte e da cultura estaria na cristalização de um período exclusivo do seu desenvolvimento, ainda que esse parecesse o melhor possível.

O aforismo 239 também ajuda a compreender porque Nietzsche nega um progresso, mas afirma o fato de haver uma sucessão de períodos artístico-culturais. Ali, a arte é vista como fruto exclusivo de estações específicas. Uma estação não reuniria os méritos e os atrativos das outras, e da mesma forma, seria incorreto acreditar que um estágio da humanidade reuniria os aspectos dos estágios anteriores, a ponto de se acreditar ser possível chegar a um estágio superior da humanidade que poderia “engendrar a forma suprema de arte” (*Ibidem*, p. 152). Por conseguinte, é um equívoco crer que o sentimento da perda dos frutos das épocas passadas geraria uma nova arte. Entretanto, não se exclui completamente a possibilidade que uma nova arte ocorra, e sim que ela não derivaria das lembranças dos sentimentos que delas derivam.

Porém, há uma preocupação em que as estações não se sucedam com tanta velocidade, pois é necessário tempo para que os frutos sazonais amadureçam. Em um breve artigo, José Carlos Bruni (2002) escreve que Nietzsche reconhece que existe um tempo específico da assimilação de uma cultura, e é este processo que torna a cultura o que ela é. O comentário assinala que os três principais campos da cultura são a filosofia, as ciências e as artes, sendo que são distinguidas a cultura verdadeira (ou autêntica) e a pseudo-cultura, que são, respectivamente, a cultura grega antiga e a cultura de seu tempo. Para Bruni, Nietzsche se preocupa mais com a crítica à cultura de seu tempo (da modernidade), pois vê nela a negação da verdadeira cultura, perdendo-se em sua aceleração e intranquilidade. Nietzsche admite que os europeus se “movimentam como abelhas e vespas em vôo. Essa agitação se torna tão grande que a cultura superior já não pode amadurecer seus frutos (...)” (NIETZSCHE, 2005, p. 177).

A ideia de força⁴⁷ como elemento orientador das direções criativas é algo significativo nas reflexões sobre arte e a cultura. O texto expõe duas espécies de forças: uma positiva e outra sem uma terminologia bem determinada, mas que poderia ser chamada de retrógrada, ou que tende para o recuo. Para explicar cada uma delas, é feito o uso da distinção entre as culturas renascentista italiana e pós-reformista alemã. O Renascimento estaria baseado em forças positivas, dando origem a uma geração de artistas de espírito emancipado, exatamente porque era alicerçado “na emancipação do pensamento, desprezo das autoridades, triunfo da educação sobre a arrogância da linhagem, entusiasmo pela ciência e pelo passado científico da humanidade” (*Ibidem*, p. 151). O espírito científico que tomou conta dos renascentistas, numa busca pela verdade sem aceitar os princípios dogmáticos do estágio na humanidade dominado pela metafísica e pela religião medievais, lançou o homem do início da modernidade naquilo que Nietzsche chamou de “Idade de Ouro” do seu milênio. Em alguns momentos, dá-se a impressão de que as forças que possibilitaram este evento eram ao mesmo tempo positivas e selvagens, ou seja, foram capazes de abrir um caminho de destruição sobre o velho, lugar onde, no entanto, posteriormente, “vales, bosques e riachos” iriam encontrar abrigo (*Ibidem*, p. 156). Já os reformistas teriam repousado suas pretensões “na visão medieval do mundo”, na

⁴⁷ A concepção de força que aparece em *Humano, demasiado humano* ainda não é exatamente aquela que está relacionada ao jogo de forças que Deleuze reconhece nos escritos da terceira fase do pensamento de Nietzsche. Conforme Deleuze, tal jogo consiste em que “toda força está numa relação essencial com outra força. O ser da força é o plural; seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular” (DELEUZE, 1976, p. 6). Num conjunto complexo, as forças dominantes determinam o sentido das outras – o que Nietzsche denomina coletividade feliz e bem organizada, trazendo a uma interpretação superficial a percepção de vontade não conflitada e unívoca. Na fisiologia nietzschiana, “uma força é dominação, mas é também o objeto sobre o qual uma dominação se exerce” (*Ibidem*, p. 5). Há uma pluralidade de forças que agem e sofrem a ação de outras ao mesmo tempo dando um caráter de dominação e submissão a esse jogo. No caso da vontade, o erro é acreditar que esta se encontra, ou apenas no sujeito que quer, ou apenas no objeto para o qual tende o querer. Por este último viés, quanto menos variável e inerte é o valor (*Wert*) que serve como objeto da vontade (como é o caso da verdade) mais se esquece do jogo das forças aceitando, sem ressalvas, sua univocidade. Diante de um pluralismo de forças, alarga-se o terreno para uma nova filosofia da vontade. Uma vontade não se impõe sem encontrar reação, pois ao exigir obediência, depara-se com outra vontade que, a princípio, não quer obedecer. A obediência só se dá após o conflito das forças – ou das vontades. Por conseguinte, Nietzsche parece radicalizar a influência da concepção de vontade em relação à filosofia moderna, porém, de maneira inversa a concepção de Schopenhauer. Se já não há mais uma vontade (metafísica) que impele todas as coisas num infundo desejo de saciedade conduzindo o homem ao sofrimento, encontra-se espaço para uma vontade que é afirmativa (positiva) em seu constante desejar, em sua insaciabilidade. Como escreve Deleuze, “a filosofia da vontade, segundo Nietzsche, deve substituir a antiga (vontade) metafísica: ela a destrói e a ultrapassa (...). Tal como a concebe, a filosofia da vontade tem dois princípios que formam a alegre mensagem: querer é igual a criar e vontade é igual a ter alegria” (*Ibidem*, 1976, p. 6). Cabe ainda considerar que Nietzsche distingue tipos diferentes de força: ativas e reativas. As primeiras se referem a constante ação diante de algo ou de outras forças. Num sentido hierárquico, são dominantes e superiores. Já as últimas são aquelas que, numa “relação de tensão”, longe de se anularem, re-agem contra a ação em sentido inverso. Entretanto, se não possuem potência suficiente, acabam por serem dominadas. “Nenhuma força renuncia ao seu próprio poder. Do mesmo modo que o comando supõe uma concessão, admite-se que a força absoluta do adversário não é vencida, assimilada, dissolvida. Obedecer e comandar são as duas formas de um torneio” (*Ibidem*, p. 91, 1976). Todavia, em se tratando das memórias física e psicológica, se as lembranças (traços) das intermináveis ações se transformam numa espécie de sentimento, deixando a ação de lado e se tornando essencialmente reativo, o indivíduo e a sociedade se tornam o que Nietzsche denominará de “ressentidos”. No entanto, há alguma referência clara no livro ao que se tratará de forças ativas e reativas. É o exemplo do aforismo 317: “Não se ataca apenas para fazer mal a alguém, para derrotá-lo, mas talvez simplesmente para tomar consciência da própria força” (NIETZSCHE, 2005, p. 184). Também há trechos em que se fala de uma forma de força que é utilizada pelos escravos como meio de conservação diante da força do senhor, como se vê no aforismo 63.

vida religiosa, num profundo mal-estar e na ausência do júbilo para com a vida (*Ibidem*, p. 151).

O Renascimento havia preparado a humanidade para receber alegremente o espírito científico do Iluminismo, mas a Reforma o atrasou em alguns séculos. Além disso, por causa dos sentimentos que esta deixou arraigados, principalmente entre, pode-se dizer, os românticos e idealistas alemães, o espírito científico não conseguiu se impor com toda sua energia. É de se prever que os novos estágios da humanidade não consigam derribar imediata e completamente as velhas construções. Sobre isso, pondera o aforismo 466: “À derrubada das opiniões não segue imediatamente a derrubada das instituições, as novas opiniões habitam por muito tempo a casa de suas antecessoras, agora desolada e sinistra, e até mesmo a preservam por falta de moradia” (*Ibidem*, p. 226).

Não há nada de grandioso na tentativa de retomada integral de uma cultura do passado, sobretudo, se o interesse daqueles que assumem essa postura for simplesmente a erudição: um acúmulo desnecessário de conhecimentos. Ao contrário de um fortalecimento, os eruditos correm o risco de um enfraquecimento intelectual, uma neurose ou a loucura completa. Segundo Nietzsche: “(...) há muitos meios de encontrar a saúde atualmente, mas é necessário, antes de tudo, reduzir essa tensão do sentir, esse fardo opressor da cultura, algo que, mesmo sendo obtido com grandes perdas, nos permitirá ter a grande esperança de um novo *Renascimento*” (*Ibidem*, p. 155). A erudição não é um meio de encontrar a saúde, independentemente de onde tira seu material supostamente fortalecedor. Por outro lado, quando se fala de Renascimento, não se deseja a ressurreição dos velhos renascentistas, mas do espírito emancipado que os constituía. A esperança no novo Renascimento seria algo como os próprios renascentistas fizeram em relação aos antigos gregos, algo espiritual, não apenas físico.

Todavia, a tendência geral, própria dos espíritos cativos, é, como compara Nietzsche, reassumir integralmente os “sentimentos, conhecimentos, experiências, ou seja, todo fardo da cultura” (*Idem*) como alguém que veste uma camisa de “material grosseiro e vulgar” confeccionada por outros “Eus e povos”. Estes criaram uma cultura destinada a seus interesses e necessidades, mas que foi sendo expandida até sua universalização. Aquilo que era líquido, um impulso bom e útil, solidificou-se, transformando-se num laço metafísico e

religioso que passou a unir poderosamente homens a homens e povos a outros povos, muitas vezes, numa convivência harmoniosa, mas doentia. *Humano, demasiado humano* também descreve o fardo da cultura como um tipo de riqueza herdada ilegalmente, principalmente se alguém consegue perceber a origem do que recebeu – esta aquisição grosseira e vulgar, nascida “graças às violências dos antepassados” (*Ibidem*, p. 157). O homem que possui tal percepção olha com sofrimento para sua herança e se desmotiva ao desprender energia para manter o que tem em suas mãos.

Isso leva a cogitar que, para Nietzsche, o espírito livre não abre mão do passado só porque deseja o novo; com igual intensidade ele alimenta um asco em relação às velhacarias de outras épocas, e teme que estas perdurem no futuro. De certo modo, receia que aquilo que ele mesmo instaurou através de seu ânimo inovador se torne, forjando-se aqui uma expressão, uma relíquia para o futuro. Nesse sentido, compreende-se que sofre para se libertar do passado e sofre para não agrilhoar o futuro.

Mas a força de recuo não é totalmente desnecessária. É preciso recuar um pouco, experimentando o máximo de passado, para se ganhar espaço suficiente que possibilite um avanço, um passo adiante. Nietzsche enseja que esse recuo ocorre de maneira pessoal, quando o indivíduo vivencia, ao longo da vida, estágios que remetem aos períodos culturais da humanidade. Isso ocorreria na juventude, permitindo que na maturidade o indivíduo já esteja culturalmente formado: “A maioria dos jovens cultos de trinta anos retrocede nesse primeiro solstício de sua vida e a partir de então perde o gosto pelas mudanças espirituais” (*Ibidem*, p. 170). Ao falar dos anéis da cultura⁴⁸, Nietzsche parece querer fazer uma comparação com o que ocorre com a árvore, embora isso não esteja explícito no texto. Sabe-se que é possível descobrir a idade de uma árvore ao cortar seu tronco e contar quantos anéis concêntricos esta possui da parte mais interna para a mais externa. Isso porque, durante certo período, ela substitui a antiga casca por uma nova, que vai se endurecendo até assumir e dar forma ao vegetal. Similarmente, seria presumível analisar a cultura vigente, como se através de uma incisão cirúrgica seus anéis pudessem ser descobertos, bem como a energia e o sentimento que deles fizeram parte. Do mesmo modo que a árvore precisa de uma nova casca para substituir a antiga, a solução para uma cultura “que não para de crescer”, consumindo uma

⁴⁸ O uso dessa expressão faz clara alusão ao que ocorre com árvores frondosas, que vão aumentando o diâmetro de seus troncos à medida que novos anéis surgem, envolvendo os antigos. Esta alusão reaparece em *Humano, demasiado humano II*, quando o filósofo se refere às energias de uma época como uma espécie de seiva, o que se sabe, transporta o material vital das árvores (NIETZSCHE, 2008, p. 86).

energia despropositada, já que está cada vez mais obsoleta, é o aparecimento de uma nova geração, uma nova casca – que aparece no corte como um novo anel. Entretanto, a nova geração não pode avançar tanto, pois também empregou esforços para o recuo, o que leva a crer que os saltos culturais não costumam ser tão largos.

Isso não impede que alguns indivíduos se sobressaiam por seu vigor, empreendendo saltos que ultrapassem sua geração e outras mais. Goethe teria sido desse tipo de homens vigorosos. Dele, lê-se o seguinte: “Homens bastante vigorosos, como Goethe, por exemplo, percorreram tanto caminho quanto quatro gerações, mas por isso avançam depressa demais, de modo que os outros o alcançam apenas no século seguinte, e talvez nem o façam inteiramente” (*Idem*). Cada indivíduo passaria rapidamente por aquilo que a humanidade levou séculos ou milênios para adquirir. Noutras palavras, cada um teria embutido em si, no curto período da sua vida, os diversos anéis de todos os estágios da humanidade: o estágio religioso na infância, que se desdobra para um panteísmo, culminando no monoteísmo numa fase posterior, e quando se está próximo ao estágio científico, em geral, retorna-se à filosofia metafísica. Nesse sentido, pode-se falar de interrupções culturais, isto é, quando se avança para além do estágio religioso em direção à ciência, há constantemente uma retomada metafísica.

Se Nietzsche faz uma crítica à cultura de seu tempo, nos escritos que dão continuidade à obra *Humano, demasiado humano*, não o faz tão veementemente à sua época. No aforismo 179, de *Opiniões e sentenças diversas*, Nietzsche afirma que não houve época mais feliz que a sua. Em seu tempo, era possível fruir daquilo que as culturas do passado haviam deixado, isto é, suas produções. Segundo o filósofo, ainda era possível nutrir-se do “mais nobre sangue de todas as épocas” (NIETZSCHE, 2008, p. 86). Pela primeira vez em sua história, a humanidade podia olhar para além de seu tempo, o que não ocorrera em nenhum outro momento, pois cada cultura só conseguia olhar para si mesma, como se algo encobrisse a “abóbada” em que os homens do passado viviam de tal maneira que nenhum olhar a pudesse ultrapassar. Para Nietzsche, seu tempo possibilitava aos homens não apenas olharem para o passado, mas também para o futuro, uma vez que aqueles se reconheciam como tendo o próprio destino em suas mãos. Eles eram capazes de perceber a sua força e, a partir dela, descobrir qual era a tarefa a se fazer. Mas, há aqueles que não se alimentam do melhor de seu tempo, e retiram deste apenas o que é mais amargo. O filósofo os chama de “homens-abelhas”, que constroem sua colméia de mal-estar.

No entanto, o problema do presente passa a ser bem mais complexo do que aquele resultante da amargura dos “homens-abelhas”. Atordoados pela voz do populacho, que se faz ouvir sempre mais alta, em conseqüência do espaço que esta vem ganhando, tornando as forças que poderiam ser aproveitadas confusas, os educadores se tornam homens atordoados, calados e, por fim, embotados, o que pode comprometer as gerações futuras. Mais uma vez, a figura da árvore aparece. Ao invés dos educadores se transformarem em árvores eretas, que se tornaram frondosas pelos anéis que acumularam durante sua existência, tornam-se torcidas, curvas e, afinal, contorcidas e deformadas. A seiva, que representa aquilo que uma geração necessita para subsistir, uma alusão ao sangue nobre citado há pouco, não é inteiramente aproveitada, o que poderia indicar que Nietzsche estaria falando de algo como uma espécie de doença ou, pelo menos, uma fraqueza cultural.

De algum modo, uma cultura começa a mostrar aquilo que nela não vai bem quando suas produções são coisas ruins ou medíocres. O homem que sabe olhar para além de seu tempo, não é aquele que luta, como um tipo de soldado, para perpetuar sua época, mas que procura melhorá-la através da busca pelo melhor, pelo excelente.

No entanto, algo deve ser aprendido com os antigos. Sua cultura era um elogio ao prazer, pois se sabia senti-lo mesmo na dor. Já a época de Nietzsche possuía uma cultura que buscava o prazer por meio da aversão à dor, isto é, queria-se o mínimo de dor possível. Para ele, os homens de seu tempo criavam os mais diversos instrumentos para servirem como um remédio contra a dor, sendo assim, semelhante mente, no tocante à arte. Mesmo com tais repreensões à sua cultura, o filósofo acredita que é nesta que os alicerces de um templo da alegria futuro estaria sendo construído.

Sendo a arte um dos principais campos da cultura, são conjecturados quais seriam as transformações pelas quais passaria em função das alternâncias de estágios culturais acima sugeridos. Quando a metafísica vai perdendo seu crédito e seu terreno, é substituída pela arte, sem que, contudo, os sentimentos metafísicos deixem de existir. Por fim, com o advento da ciência, a arte vai “assumindo uma significação mais branda e mais modesta” (*Ibidem*, p. 171). Mas isso não indica que seria o fim da arte, e sim que ela passaria por uma reavaliação e, talvez, uma reassimilação. A arte em tempos da ciência poderia ter nova conotação,

ressaltando outros sentimentos que não fossem metafísicos, como o desejo de emancipação espiritual.

Quando Nietzsche fala sobre a emancipação espiritual, não quer dizer que esta seria fruto da negação da cultura. É o que avalia o aforismo 274: “É um indício de cultura superior reter conscientemente certas fases do desenvolvimento, que os homens menores vivenciam quase sem pensar e depois apagam da lousa de sua alma, e fazer delas um desenho fiel: este é o gênero mais elevado de arte pictórica que poucos entendem” (*Ibidem*, p. 172). Essa discussão é corroborada com duas tipologias: o cínico⁴⁹ e o epicúrio. A preocupação maior na utilização desses tipos não é tanto sua localização histórica, e sim a postura de cada um diante do fardo cultural. Para evitar o sofrimento sentido pelo homem superiormente cultivado e sentir-se livre, o cínico nega a cultura e, por conseguinte, seu desenvolvimento. Em decorrência de sua atitude, torna-se alguém que não sofre porque busca evitar sua fonte de dor. Contudo, desse modo, também corre o risco de se despojar da própria sensibilidade. Talvez fosse melhor ter aprendido a conviver com o sofrimento até que, a partir dele, desenvolvesse meios para se proteger do turbilhão de opiniões e intempéries culturais: “O cínico vagueia nu na ventania, por assim dizer, até perder a sensibilidade” (*Ibidem*, p. 173).

No entanto, não se pode confundir o cínico com o irônico romântico, embora aquele possua certa ironia – no sentido que Nietzsche confere ao termo em *Humano, demasiado humano*: um instrumento de humilhação do interlocutor. O primeiro busca uma autarquia, um bastar-se a si mesmo, como uma forma de apatia que propicie um modo mais fácil de viver, mesmo que para isso seja necessário reduzir o homem a um estado de animalidade⁵⁰ quase que natural. Por sua vez, o segundo busca outro viés: volta-se para si para, através da auto-reflexão, infinitizar sua interioridade, sendo a arte o principal meio para que isso se faça, já que como esta toda realidade é produto do eu. Por outro lado, o epicúrio busca a emancipação dentro da própria cultura, que serve com ponto de partida para a elaboração de suas novas opiniões, elevando-se acima das opiniões vigentes. Nietzsche afirma deste: o epicúrio “anda, digamos

⁴⁹ Na perspectiva histórica, o cínico a que Nietzsche se refere no texto de *Humano, demasiado humano* é Diógenes de Sínope (412-323 a.C.), que, segundo conta tradição, foi aprisionado por piratas e vendido como escravo. Seu dono, Xeníades, ao perceber sua grande inteligência, designou que se tornasse preceptor de seus filhos. No aforismo 457 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche também se refere a Diógenes como aquele que reuniu, por algum tempo, a condição de escravo e preceptor. Seguindo os ensinamentos do Cinismo, difundidos pela escola fundada por Antístenes de Atenas (444-365 a.C.), Diógenes alimentava uma atitude de indiferença perante o mundo, sem considerar a opinião pública. É dele a história que Nietzsche se baseia ao escrever o aforismo 125 sobre o insensato em *A Gaia Ciência*, o louco que andava com uma lanterna em plena luz do dia.

⁵⁰ O próprio Diógenes adotou o epíteto que lhe deram os compatriotas, gostando de se autodefinir como “cão”.

assim, por caminhos sem vento, bem protegidos, penumbrosos, enquanto acima deles as copas das árvores bramam ao vento, denunciando-lhe a veemência com que o mundo lá fora se move” (*Idem*). No aforismo 68, o epicúrio, na figura do próprio Epicuro de Samos (341-270 a.C.), é tido como aquele para o qual a ciência se volta ponto por ponto, espelhando-se em sua busca pela verdade sem se acomodar com as opiniões dominantes⁵¹ da sua época.

O homem da cultura superior deve primeiro aprender a visitar a cultura inferior, dos homens que ainda não se libertaram espiritualmente, permitindo-se sofrer e, sobretudo, ter autocompaixão. A emancipação do espírito não é promessa de felicidade, não como aquela que os espíritos cativos esperam sentir diante da completa ausência de conflitos espirituais. As tensões podem ser encontradas no interior do próprio indivíduo. O aforismo 276 fala de dois poderes heterogêneos que governam o homem: “Supondo que alguém viva no amor das artes plásticas ou da música e também seja tomado pelo espírito da ciência: (...) então só lhe resta fazer de si mesmo um edifício da cultura tão grande que esses dois poderes, ainda que em extremos opostos, possam nele habitar” (*Ibidem*, p. 173). O grande edifício da cultura seria uma conciliação de poderes opostos, sem aprisioná-los ou acorrentá-los e, enfim, não eliminando a tensão. A emancipação seria um estado propiciado pela coragem: mesmo diante da dificuldade da aceitação e assimilação do novo, é preciso continuar a lutar. No aforismo 248, Nietzsche acrescenta:

É como se tudo se tornasse caótico, o antigo se perdesse, o novo nada valesse e ficasse cada vez mais frágil. Assim ocorre com o soldado que aprende a marchar: por algum tempo ele é mais inseguro e mais desajeitado do que antes, porque seus músculos são movidos ora pelo velho sistema ora pelo novo, e nenhum deles pode declarar vitória. Nós vacilamos, mas é preciso não se inquietar por causa disso, e não abandonar as novas aquisições. Além disso, não podemos mais voltar ao antigo, já queimamos o barco, só nos resta ser corajosos, aconteça o que acontecer. – Apenas andemos, apenas saiamos do lugar! (*Ibidem*, p. 156).

Aprender a se equilibrar no novo e tornar-se forte para não pender involuntariamente para um lado ou para outro são características fundamentais do homem da cultura superior. Ele sabe que forças opostas tentarão pendê-lo para aquilo que deixou para trás, como o dançarino é sempre forçado a deixar a posição onde está, oscilando vagamente como alguém que não sabe dançar. Porém, só a força e o equilíbrio não bastam, pois são característica que por si só apenas garantem rigidez. É preciso ter flexibilidade para estender os membros para todos os

⁵¹ Isso demonstra que Nietzsche possuía consciência da revolução que Epicuro havia promovido em seu tempo, a começar na cidade de Atenas, trazendo uma nova atmosfera intelectual para uma filosofia dominada pelo pensamento de Platão, Aristóteles e seus discípulos. Como bases do novo pensamento estão a negação da transcendência metafísica e a afirmação da dimensão do natural e do físico, dando precedência à empiria.

lados e, em seguida, fazer com que retornem para o lugar de onde partiram. Logo, visitar aquilo que a cultura inferior deixou é como lançar parte do espírito para que ele retorne incólume para a posição que só alguém emancipado pode ocupar na cultura. Do que seria tal posição é possível perceber nisso: “Tal posição entre duas exigências tão diversas é muito difícil, pois a ciência requer o domínio absoluto de seus métodos, e, não sendo este requisito satisfeito, surge o outro perigo, oscilar debilmente para cima e para baixo, entre impulsos diversos” (*Ibidem*, p. 174).

3.3 Os homens de espírito livre: os sem lugar

Em tempos de extrema correria, tomados pelo espírito da modernidade, que renova os meios de trabalho, os governos e as relações interpessoais, mas não garante a autonomia intelectual dos indivíduos, fica mais raro perceber um espírito livre. É muito mais comum encontrar a massa não pensante, fundamentalmente agitada pelo trabalho. No aforismo 439, Nietzsche afirma que para haver uma cultura superior, é imperioso que exista uma casta de homens ociosos, que trabalhem se for do seu interesse, não agitados pelas exigências laborais. A fala de Nietzsche tem profunda tendência aristocrática, considerando-se que, na Grécia Antiga, em Roma ou mesmo na Europa Medieval, o trabalho era destinado a uma casta servil e mais pobre da sociedade. Porém, com a eliminação daquela casta, também chamada de nobreza, pelas insurreições burguesas dos séculos XVII e XVIII, o espaço para o livre pensamento teria se tornado cada vez mais restrito. Aqueles que ainda se arriscavam a se dedicar a tal tarefa passaram a ser mal vistos pelos semelhantes. Assim, a sociedade foi criando formas que atendessem aos interesses da burguesia e dos homens atarefados, com forma de mantê-los ocupados, mas espiritualmente acomodados: um verdadeiro adestramento para a domesticação. O aforismo 438 demonstra que: “O caráter demagógico e a intenção de influir sobre as massas são comuns a todos os partidos atuais: por causa dessa intenção, todos são obrigados a transformar seus princípios em grandes afrescos de estupidez, pintando-os na parede” (*Ibidem*, p. 214). Nietzsche considera que tal estupidez advém do populacho e volta-se para ele mesmo como algo que não presta: “Nisso já não há o que fazer, é inútil erguer um só dedo contra isso; pois nesse âmbito vale o que afirmou Voltaire: *quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu* [quando o populacho se mete a raciocinar, tudo está perdido]”⁵² (*Idem*). Um dos critérios para que algo seja aceito pela massa é, como já foi demonstrado anteriormente, a vantagem para um número maior de pessoas. Usa-se o intelecto para

⁵² Carta de Voltaire a Danilaville, 1º de abril de 1766 (Nota do tradutor).

imaginar maneiras de tornar a vida geral mais agradável, mas o que o populacho consegue pensar é muito estreito: “o orgulho pelas cinco ou seis noções que a sua mente abriga e manifesta realmente lhes torna a vida agradável a ponto de suportarem com gosto as fatais conseqüências de sua estreiteza (...)” (*Idem*).

Todo indivíduo que se arrisca a pensar de maneira diferente e, acima de tudo, emancipada, vê seu lugar diminuído em meio ao Estado, até que, por fim, seja condenado ao exílio. Presume-se que quando o Estado ganha força a ponto de se tornar algo reconhecidamente vantajoso, assume o status de estágio preferível e detentor da cultura que, por sua vez, interrompe ou atrasa o desenvolvimento cultural. O que ocorre em meio ao Estado moderno não é diferente do que se passava na pólis grega: uma sociedade altamente excludente para aqueles que pudessem contribuir para o crescimento da cultura. Com se lê: “Não se queria admitir história ou devir na cultura; a educação fixada na lei do Estado deveria ser imposta a todas as gerações e mantê-las num só nível. Mais tarde, Platão quis a mesma coisa para seu Estado ideal” (*Ibidem*, p. 232).

Quando Nietzsche fala dos gregos, seus elogios não se estendem a toda história da Grécia Antiga, mas ao período anterior à democracia ateniense e ao pensamento socrático, esse último coligado aos postulados de seu discípulo Platão, uma trilogia que inseriu na cultura grega a medida da racionalidade condicionada à imperiosidade de sua utilidade para a conservação da coletividade. A influência de Sócrates não permite que a arte exista por si só, que seja autônoma ou para fins simplesmente estéticos, ela é, sim, um instrumento moral ou só pode existir num universo dominado pela moralidade da utilidade. Em função disso, uma cultura que avançava sempre para novas direções se notou empacada: “Uma pedra foi Sócrates, por exemplo, numa só noite a evolução da ciência filosófica, até então maravilhosamente regular, mas sem dúvida acelerada demais, foi destruída” (*Ibidem*, p. 164).

O fluir da cultura grega foi interrompido quando o livre pensar se tornou sinônimo de sinônimo de controle social, algo como poder político disfarçado de superioridade espiritual. Mas a semente desse acontecimento já havia sido lançada antes de Sócrates. Os gregos eram homens de uma cultura descentralizada, formada na diferença, até que Homero deu origem à pan-helenização. Este foi o grande centralizador grego, aplainando a cultura e dando termo à sua independência. Diante do protesto contra a nova fortuna dos gregos, Homero prevaleceu

por meio de uma violência espiritual, atitude decorrente de sua tirania do espírito. O tirano de espírito é o indivíduo que crê na sua verdade como sendo absoluta, rejeitando o pensamento alheio e se impondo violentamente contra o desenvolvimento que subverta seus valores. Porém, em tempos em que o ceticismo ganha força, opondo-se aos dogmatismos de qualquer tipo, a tirania de espírito perde espaço e se torna visivelmente mais rara, mas não deixa por completo a esfera da cultura, sobretudo, através dos instrumentos de formação da opinião das massas.

Como se vê, numa sociedade em que os valores são firmados em função de utilidade de manutenção do rebanho, o homem de pensamento livre passa a ser incompreendido e marginalizado. Não seria por acaso que muitos gênios foram tidos como loucos, expulsos do convívio social, suas palavras execradas e, se artistas, suas obras proibidas ou destruídas. O aforismo 281 explica que esse costume é comum à massa, inclusive a mais erudita, porque essa não entende a constituição pertinente à espécie de pensamento da cultura superior:

Quem dotou seu instrumento apenas de duas cordas, como os eruditos, que além do impulso de saber têm somente um impulso religioso adquirido, não compreende os homens que sabem tocar mais cordas. É da natureza da cultura superior, de muitas cordas mais, que ela seja interpretada erradamente pela inferior, o que sucede, por exemplo, quando a arte é tida como uma forma disfarçada de religiosidade. De fato, pessoas apenas religiosas compreendem até a ciência como busca do sentimento religioso, tal como os surdos-mudos não sabem o que é música se não for movimento visível (*Idem*).

Nietzsche não era a favor de uma cultura nacionalista. Um dos fatores que o impeliram contra Wagner, por exemplo, foi seu nacionalismo exacerbado. Isso lhe dava a condição de um grande homem da massa, mas não de um espírito livre. A xenofobia que nutria os alemães impedia que aceitassem o contato com diferentes culturas. Num período em que a Europa se reunia através do comércio, da indústria, livros e cartas, o que permitiria a posse de uma cultura superior, seria importante derrubar as barreiras nacionais. Os homens nacionais deveriam ser substituídos pelo homem europeu e a cultura inferior por uma cultura maior. No entanto, os Estados trabalhariam na contramão desse desenvolvimento, aumentando as hostilidades entre si e evitando uma mistura cultural. Contudo, Nietzsche não acreditava que isso pudesse durar muito tempo: “(...) a mistura avança lentamente, apesar dessas momentâneas correntes contrárias: esse nacionalismo artificial é, aliás, tão perigoso como era o catolicismo artificial, pois é na essência de um estado de emergência e de sítio que alguns poucos impõem a muitos” (*Ibidem*, p. 233).

Jairo Dias Carvalho reconhece a crítica nietzschiana ao Estado e se propõe uma pergunta fundamental: “O pensamento de Nietzsche concentra-se na necessidade de auto-superação do homem e é neste contexto que ele critica o Estado e, é neste sentido que podemos nos perguntar como deve ser organizada a sociedade e para que fins” (CARVALHO, 2005, p. 172). O Estado representaria a identidade totalizada do povo, caráter contrário à filosofia pluralista de Nietzsche, que consistia na valorização do comércio da multiplicidade humana – como se poderia esperar do homem europeu mencionado acima. Segundo o comentarista, o cerne da crítica está em *Humano, demasiado humano*: “(...) o primeiro elemento de crítica ao Estado de Nietzsche ao Estado é o de que não se pode identificar a multiplicidade característica do meio social à unidade do Estado” (*Ibidem*, p. 173). O instrumento que impede a difusão da multiplicidade, que se atarraca com algo que, simultaneamente, organiza e nivela os indivíduos é a educação. Essa formaria homens cada vez mais iguais, destruindo a vigorosa energia que surge no âmbito da individualidade, impedindo, por conseguinte, o aparecimento do gênio, do homem raro. Continuando o comentário, Carvalho encontra a resposta para sua pergunta: “Nietzsche clama, então, por uma grande política a ser instituída, em que uma elite de legisladores filósofos guiara (no caso) a Europa para além da política do nacionalismo” (*Ibidem* p. 176). Esses legisladores não se preocupariam com sua legitimação, mas com a auto-superação do homem por meio de uma “grande política”. Esta sim se pautaria no “esbanjamento de energias e recursos pelo gênio criador ou grande indivíduo” (*Idem*).

Os grandes inimigos nietzschianos no Estado moderno eram seus sistemas políticos, criados para o nivelamento dos indivíduos e para o fim da hierarquização social. A democracia e o socialismo estavam baseados numa verdade quase tão metafísica quanto aquelas que embasaram os Estados absolutistas, com uma ressalva: ela se escondia atrás de um pensamento científico. No entanto, nada mais eram que superstições, crendices num passado natural em que o homem era um bom selvagem, corrompido pela vida em sociedade, sua cultura e civilidade. O absolutismo seria o ápice dessa corrupção, subjugando a vontade da maioria à vontade de um só, dando força a um Estado opressor. Foi imbuído dessa compreensão que Rousseau elaborou sua concepção de contrato social, no qual as diferenças deveriam ser aniquiladas em nome da vontade geral. Não importava mais o que um pensava ou queria, mas o que todos pensavam e queriam. Mesmo que a coletividade não pudesse justificar seus interesses e preceitos, estes eram justos simplesmente por conciliar as disputas

entre os indivíduos. No aforismo 617, Nietzsche afirma de Rousseau: “Quando ele lamenta a corrupção e degeneração da sociedade com triste conseqüência da cultura, isso tem por base a experiência pessoal; a amargura desta proporciona agudeza à sua condenação geral e envenena as flechas que ele disputa” (NIETZSCHE, 2005, p. 260). Rousseau é quem estava se degenerando, mas injetou seu veneno em toda sociedade, embora esse fosse assumido como um suposto remédio para os próprios problemas pessoais. Tentando se aproveitar do rastro que o Iluminismo deixava pela França e pela Europa, Rousseau dissimulou seus pensamentos deletérios com um falso cientificismo, esperando com isso promover uma subversão à ordem como se isso fosse a solução para a infelicidade da maioria.

A maneira de pensar de Rousseau não trazia nada de novo, apenas forçava o homem a ser aquilo que historicamente jamais tinha sido. Para Nietzsche, sua invenção era a-histórica e, portanto, arbitrária. A hierarquização entre governo e povo era tão natural quanto as relações entre pai e filho, professor e aluno, senhor e escravo. Os ideais revolucionários rousseauianos promulgavam o fim disso como condição para um Estado em que tal ordem fosse seu avesso. As duas conseqüências de tal filosofia revelavam a possibilidade de uma sociedade degenerante e, noutro sentido, preguiçosa. O socialismo, por exemplo, é o sistema de quem não deseja trabalhar muito com as mãos (enquanto no nacionalismo não se deseja trabalhar muito com a cabeça), daquele que acha injusta a distribuição dos meios para o bem-estar e promove uma injusta expropriação e divisão das riquezas. O aforismo 473 demonstra: “(...) ele (o socialismo) deseja uma plenitude de poder estatal como até hoje somente o despotismo teve, e até mesmo supera o que houve no passado, por aspirar ao aniquilamento formal do indivíduo, o qual ele vê com luxo injustificado da natureza” (*Ibidem*, p. 231). O socialismo é a autêntica visão do Estado absoluto. Se antes os indivíduos se acostumaram à obediência irrestrita ao rei, imposta injustificadamente, agora ela obedece voluntária, mas cegamente ao Estado. E o aforismo 452 complementa: “O que é necessário não são novas distribuições pela força, mas graduais transformações do pensamento” (*Ibidem*, p. 221).

Já a conseqüência mais sentida, a democracia, é o sistema de governo escolhido pelo Estado que está sob a tutela de uma multidão menor de idade: “O poder que reside na unidade do sentimento popular, em opiniões e fins comuns a todos, é protegido e selado pela religião, excetuando os raros casos em que o clero e o poder estatal ao chegarem a um acordo quanto ao preço, entram em conflito” (*Ibidem*, p. 227). No entanto, Nietzsche já começa a apregoar

a morte do Estado, derivada do antídoto do mesmo veneno que utilizou para se entronizar: o desrespeito às leis e a perda do sentimento religioso. Na previsão nietzschiana: “(...) uma geração posterior também verá o Estado se tornar insignificante em vários trechos da Terra – algo que muitos homens da atualidade não podem conceber sem medo e horror” (*Ibidem*, p. 230).

A democracia traz bons resultados quando a finalidade é a dominação do rebanho, quando o anseio é a aceitação de uma cultura de massa. É o caso, por exemplo, das éticas contratualistas nas quais as decisões são firmadas pela vontade geral, como se todos os indivíduos estivessem dispostos a se anularem perante uma única vontade: a vontade social. Ou, absurdamente, como se fosse possível, brotar uma vontade acordante (sem o mínimo conflito) derivada de um grupo de várias subjetividades. Alicerçado no pretense contrato, todos devem obedecer, pois não há voz mais poderosa do que aquela que ecoa da maioria – sim, da maioria, considerando-se que é impossível que todos queiram a mesma coisa. A minoria, ainda que personificada nos mais fortes, nos nobres, no espírito livre, deve se render a uma vontade geral, que possui um valor moral mais poderoso que qualquer outra força espiritual que queira desafiá-la.

As considerações acima levam a pensar no que acontecerá com a cultura a partir do fim do Estado, se é possível prever que isso permitirá a existência comum entre espíritos livres e os demais indivíduos, e se tal coexistência contribuirá para a consolidação de uma cultura superior. Também abre espaço para se cogitar o papel que a ciência assumirá, não se vendo mais subjugada a interesses gerais, mas para a libertação do indivíduo. Além disso, pergunta-se como seria a nova arte, livre dos sentimentos metafísicos, numa cultura que valoriza a individualidade em detrimento do nivelamento interpessoal, em tempos da Grande Ciência e do homem científico.

O aforismo 292 talvez seja um dos mais belos de toda obra de 1878. Nele, o autor demonstra como toda caminhada da humanidade foi importante para a postulação de um espírito livre. Com conselhos dirigidos em segunda pessoa, como se falasse diretamente ao leitor, o texto recomenda que ninguém se sinta triste por ter sido lançado numa determinada época ou outra. É um sinal de sabedoria participar e explorar as culturas passadas para que se retire dela o leite que servirá para a elaboração do bálsamo. Seguindo ao conselho, encontra-se uma

pergunta: “Não menosprezes ter sido religioso; investigue plenamente como teve um genuíno acesso à arte. Não é possível, exatamente com ajuda de tais experiências, explorar com maior compreensão enormes trechos do passado humano?” (*Ibidem*, p. 179). Cada estágio da cultura humana é um degrau, um passo acima, para o crescimento do indivíduo. Ao superar tais estágios, elevando-se acima deles, o indivíduo se supera, tornando-se não uma peça a mais no jogo cultural. Ele mesmo pode se tornar uma cadeia de anéis da cultura, contribuindo diretamente para seu desenvolvimento. Veja-se o que diz o filósofo: “Este objetivo é tornar-se você mesmo uma cadeia necessária de anéis da cultura, e desta necessidade inferir a necessidade na marcha da cultura em geral” (*Ibidem*, p. 180).

Rogério Antônio Lopes (2006) rebate a ideia de que Nietzsche seria um positivista e naturalista no sentido científico. A partir do aforismo 176 de *Humano, demasiado humano*, ele escreve que com o avanço das ciências particulares, a visão metafísica do mundo se torna inaceitável. No entanto, questiona se caberia dizer que a visão científica passaria a ser a única visão possível do mundo. Lopes afirma que a Filosofia não perderia seu lugar, uma vez que ela se tornaria uma substituta (*Ersatz*) da religião com uma condição: exercer um efeito realmente libertador em relação às carências de ordem metafísica. O filósofo é alguém que precisa saber o momento para dar um passo atrás, reconhecendo a importância que o passado possui para a construção do que era a cultura do tempo de Nietzsche. Diversos elementos presentes na história da humanidade e na psicologia do indivíduo advieram da religião, por exemplo.

Olhar para o passado, sem se prender a ele, conseguindo dele se distanciar, pairar sobre sua superfície, torna os olhos fortes. Depois desse exercício para as vistas, está-se apto a mirar noutra direção: para o futuro. Neste estão as constelações de culturas vindouras: “Quando o seu olhar tiver se tornado forte o bastante para ver o fundo, na escura fonte de seu ser e de seus conhecimentos, talvez também se tornem visíveis para você, no espelho dele, as distantes constelações das culturas vindouras” (*Idem*). É só diante dessa superação de si mesmo e das naturezas que impelem o indivíduo apenas para o prazer que se consegue alcançar o que Nietzsche chama de “suave fulgor solar de uma constante alegria de espírito” (*Idem*). É aqui que sabedoria e velhice se encontram, quando o homem aprende não mais a se negar através de seus instrumentos intelectuais, mas aceita sua condição sem se enraivecer, empreende seu último movimento, seu “grito jubiloso de conhecimento”, seu “último som” (*Idem*).

Num fragmento póstumo, escrito entre outubro de 1884 e outubro de 1885, Nietzsche revela o quão libertador foi para ele e para homem o nascimento de *Humano, demasiado humano*.

Humano, demasiado humano: esse título significa a vontade de uma grande libertação, a tentativa de um indivíduo de se desembaraçar de todo preconceito em favor do homem e de utilizar todos os caminhos que levam às alturas para olhar o homem do alto, mesmo que por um momento. Não para desprezar o que o homem tem de desprezível, mas para questionar, até os últimos fundamentos, se não haveria ainda algo de desprezível até no que ele tem de mais elevado e melhor (...). Esta difícil tarefa foi o caminho entre todos os outros ao qual fui impelido por um dever mais ambicioso e mais elevado (NIETZSCHE, 1980, § 36[37]).

Parece que Nietzsche tomava como exemplo a própria experiência. Ele era o protótipo do indivíduo que passou pelos anéis da cultura, prosseguindo para a própria concepção de libertação espiritual. Como mostra um de seus maiores biógrafos, Curt Paul Janz, em seu conjunto de livros publicados a partir de 1978, cem anos após a publicação de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche nasceu num lar protestante, religião a qual se dedicou durante sua juventude e adolescência. Durante sua juventude cultivou forte interesse pela arte clássica, passando desta para um evidente romantismo, já apontado nos capítulos anteriores, até que se rendeu a uma filosofia influenciada pelo crescimento da ciência, cada vez mais distante da metafísica. Em seus anos derradeiros, assumiu o peso de ser interprete e crítico do homem em suas mais variadas facetas: a cultura, a moralidade, a política, o Estado, a arte, entre outras. A última seção do presente capítulo analisa algumas das reverberações da libertação nietzschiana lograda na segunda fase.

3.4 Contra a arte das obras de arte: o que resta da arte

Na primeira parte do segundo volume de *Humano, demasiado humano*, “Opiniões e sentenças diversas”, Nietzsche parece sustentar, a partir da observação de sintomas de uma cultura em desvanecimento, que o fim de sua época estaria próximo. A sintomática se mostrava mais evidente na esfera da arte, sobretudo, na música. A música do Romantismo tardio de Wagner não era um acontecimento isolado, e sim uma manifestação do conjunto de tudo o que se havia pensado e produzido na Alemanha, ao longo do século XIX – este, como considera Nietzsche, fora o século dos românticos, os verdadeiros educadores dos alemães. Todo idealismo, todo nacionalismo, toda crença no Estado germânico como o fim absoluto da vida alemã, bem como todo ideal de progresso social, moral e artístico, estavam representados nas composições wagnerianas.

No aforismo 134, Nietzsche chama a música de Wagner de “nova música”. Como assinala o filósofo, ao contrário da antiga música, sempre preocupada com a medida rítmica, na ponderação da sua intensidade e dos seus movimentos, a nova música apenas se baseava na melodia infinita. A antiga música, provavelmente se referindo ao tipo de composição que teve seu apogeu com Beethoven, era mais própria para a dança, enquanto o novo tipo de música tinha “afinidades como o nadar e o flutuar” (NIETZSCHE, 2008, p. 65). Em seguida, Nietzsche afirma que a música de Wagner buscava o rompimento “toda uniformidade matemática de tempo e espaço”, o que se subentende com sendo, respectivamente, alusões ao ritmo, o que ele chama de “sacrilégios rítmicos”, e à dança. Tal tipo de composição subjugava o ritmo à melodia, evitando os compassos bem definidos, que Nietzsche chamaria de “ritmo de três tempos” (ou ternário, como é mais comum dizer na linguagem musical). Assim, em nome da melodia infinita, os compassos se alternariam, dando apenas uma impressão de que haveria um amadurecimento na habilidade de compor a rítmica. Porém, isto nada mais seria do que “um embrutecimento, a decadência do ritmo” (*Ibidem*, p. 66). Nesse sentido, a música deixa de ser a medida de si mesma, e entrega-se a outros fins, como, por exemplo, a representação teatral e sua linguagem.

Ora, presume-se que o elogio à música antiga se deva, de certa forma, ao que ela permite ao homem: controle do tempo no ritmo e o controle de si mesmo na dança. Por sua vez, a nova música apontava para o descontrole do tempo e de si mesmo a partir do nado e da flutuação, pois estas ações dependeriam, acima de tudo, muito mais da água e do ar do que do indivíduo que nada ou que flutua. Assim, mais uma característica do Romantismo se revelaria na música wagneriana, característica esta que só foi parcialmente listada no presente trabalho: certa negação da razão e exaltação ao sentimento. Como se percebe, no pensamento do Nietzsche de *Humano, demasiado humano*, há implícito um apelo por uma arte aliada à razão. Esta última, não deve ser compreendida, no presente contexto, com a razão na concepção kantiana, mas como a possibilidade humana de dar medida às suas criações e, de alguma maneira, às suas ações – em maior grau, isto está mais relacionado à questão da forma da obra de arte.

Nietzsche compreende que o último tipo de arte a surgir no seio de uma cultura é a música. Nela, sussurrariam as últimas vozes de uma época, em meio às previsões de que um novo tempo estaria para surgir. Contudo, os suspiros de fenecimento, em meio aos brotos

primaveris da nova estação, penetram com sua mais alta ressonância nos corações, fazendo com que estes sintam pesar por aquilo que está ficando para trás. Segundo o pensador:

Somente na arte dos compositores holandeses a alma da Idade Média cristã encontrou sua plena ressonância (...). Apenas na música de Haendel ressoou o melhor da alma de Lutero e seus pares (...). Apenas Mozart resgatou a época de Luís XIV e a arte de Racine e de Claude Lorrain em outro sonante. Apenas na música de Beethoven e de Rossini o século XVIII cantou derradeiramente, o século do entusiasmo, dos ideais partidos e da felicidade fugaz. (...) Talvez também a nossa música alemã recente, por mais que domine e anseie dominar, não seja mais compreendida num futuro próximo: pois surgiu de uma cultura que está prestes a desaparecer; seu solo é aquele período de reação e restauração (*Ibidem*, pp. 79-80).

Wagner teria sido aquele artista que soube, com ninguém, reunir todos os elementos e sentimentos do Romantismo, levando-o ao seu extremo, embora isto tenha ocorrido tardiamente. Em sua música se mostrava com a maior vivacidade a guerra contra tudo que o Iluminismo trouxera à Europa. Muita coisa poderia contribuir para que tal música permanecesse algum tempo naquilo que pareceria seu apogeu, como os sentimentos nacionalistas alemães e o socialismo do final do século XIX. No entanto, nada disso garantiria a sua perpetuação, pois a glória da música, embora pareça a maior, é a mais fugaz, bem mais rápida que a duração dos frutos das artes plásticas. Fato é que aquilo que mais dura e que mais se faz sentir após o fim de uma cultura é o seu próprio pensamento. Para Nietzsche: “de todos os produtos do senso artístico humano, os pensamentos são os mais duráveis e resistentes” (*Ibidem*, p. 81).

As críticas feitas a Wagner demonstram como Nietzsche rejeitava a ideia de uma arte alemã que só servisse para fortalecer o espírito germânico em detrimento de uma cultura européia. Isso encontra reverberações em *Ecce Homo*:

(...) *Que havia acontecido?* – Haviam traduzido Wagner para o alemão! O wagneriano havia se assenhoreado de Wagner! – A arte alemã! O mestre alemão!... Nós, os outros, que sabemos muito bem a que artistas refinados, a que cosmopolitismo a arte de Wagner fala, estávamos fora de nós mesmos, ao encontrar Wagner ornado de ‘virtudes’ alemãs (NIETZSCHE, 1995, p. 73).

Mais adiante, ao recordar as trocas de gentilezas com seu amigo, o autor de *Humano, demasiadamente humano* se surpreende ao ler a dedicatória do recém lançado *Parsifal* de seu até então amigo que dizia: “ao meu caro amigo Friedrich Nietzsche, Richard Wagner,

conselheiro eclesiástico” (*Ibidem*, p. 76). Esse seria o momento de cisão entre ambos, quando aquele tem a confirmação de que “Wagner havia se tornado devoto” (*Idem*).

No aforismo 28, Nietzsche faz uma pergunta que leva seu leitor a pensar sobre o pensamento alemão sobre arte após Kant. Ele quer saber qual é o tipo de filosofia que estraga a arte. Ao abordar os problemas da metafísica da arte e da fruição desta, é possível que o filósofo não estivesse falando unicamente dos românticos, mas estes poderiam muito bem estar no universo de seu discurso:

Quando as névoas de uma filosofia místico-metafísica chegam a tornar opacos todos os fenômenos estéticos, segue-se que eles também ficam não avaliáveis entre si, pois cada qual se torna inexplicável. Mas, se não podem mais ser comparados um ao outro para fins de avaliação, surge enfim uma total ausência de crítica, uma cega tolerância; e daí também um constante decréscimo na fruição da arte (que se distingue da crua satisfação de uma necessidade apenas através de um provar e distinguir bastante aguçado). Quanto mais diminui a fruição, porém, tanto mais o anseio por arte se transforma e volta a ser uma fome vulgar, que o artista busca saciar com alimento cada vez mais grosseiro (*Ibidem*, p. 27).

Como se vê, Nietzsche acreditava que a cultura baseada nos ideais românticos, juntamente com sua arte, estava próxima do seu fim. Mas isso não significa que nada mais restaria da arte, ou seja, que a humanidade daria adeus aquilo que a acompanhou desde seus primórdios, como aponta o aforismo 119 da seção “Opiniões e sentenças diversas”. Desta maneira, o restante deste trabalho pretende examinar os dois possíveis papéis que a arte passaria a assumir após a decretação nietzschiana do fim da arte das obras de arte, a saber, o de educar os homens para o gosto e embelezar a vida e o de afirmar a criação – e uma criação trocista. Embora este papel último já se estenda para a terceira fase do pensamento de Nietzsche, e será analisado com a devida contextualização, vale ressaltar que suas raízes se encontram no conjunto de *Humano, demasiado humano*.

Ainda tratando dos escritos de “Opiniões e sentenças diversas”, verifica-se material por excelência da arte continua a ser a vida. Ora, não se pode pensar no fim da arte, e sim, no fim da arte da obra de arte. Presume-se que Nietzsche quer afirmar que há um estado estético no homem que precisa ter vazão, ao qual ele chamará de excedente de forças embelezadoras. Tal estado teria o seguinte sentido: um homem ou um povo pode tornar sua vida bela se descobrir que a arte está relacionada à criação continuada, a uma infinda reinterpretação da feiúra. No entanto, é muito comum acreditar que a arte é tarefa somente daquele que pode fazer obras de arte – provavelmente, o gênio. Por conseguinte, deixa-se de fruir a arte e passa-se a fazê-lo

apenas em relação à obra. De acordo com o aforismo 174: “Mas agora iniciamos a arte pelo final, agarramo-nos à sua cauda e pensamos que a arte da obra de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos!” (NIETZSCHE, 2008, P. 82). Arrisca-se a dizer que, para Nietzsche, a arte é um alimento nutritivo para uma cultura, desde que assumida em sua função embelezadora – e, quiçá, afirmadora - mas, o gosto exclusivo pelas obras de arte, uma espécie de sobremesa, pode causar indigestão.

No aforismo 175, Nietzsche se questiona por que a arte das obras de arte ainda perdurava em sua contemporaneidade. Ele responde que isso se deveria ao “fato de que a maioria das pessoas que têm horas de lazer – e apenas para elas existe essa arte – não acredita poder lidar com seu tempo sem música, sem ida ao teatro e às galerias, sem leitura de romances e poemas” (*Ibidem*, p. 83). Noutras palavras, o que a resposta diz é que a arte das obras de arte é apenas entretenimento, instrumento para se quebrar o tédio, principalmente dos ricos, o que causa inveja nos pobres. Assim, o ócio se torna mais agradável, sem que, no entanto, nada de produtivo se encontre nele, pois não instiga a nenhuma forma de reflexão – Nietzsche diz que sem tal tipo de ócio as pessoas aprenderiam a refletir.

A arte das obras de arte é também, embora isso não esteja explícito no texto, uma alusão ao pensamento do Romantismo que tinha a obra como um fim da produção artística. Como isso se fez, espera-se ter sido bem esclarecido no primeiro capítulo. No momento, vale reforçar como a arte voltada para a obra de arte entre os românticos, principalmente entre Friedrich Schlegel e seus companheiros do grupo de Jena, é abordada por Walter Benjamin⁵³ (1892-1940):

Pois o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente. Se ela é possível, se existe, portanto, na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no *medium* da arte, então ela é uma obra de arte. A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; e este juízo não pode ser proclamado por uma pesquisa à parte, mas, antes, apenas pelo factum da crítica mesmo, pois não há nenhuma outra medida, nenhum critério para a existência de uma reflexão senão a possibilidade de seu desdobramento fecundo que se chama crítica (BENJAMIM, 1993, p. 86)

⁵³ Para o filósofo, a razão de se falar em ironia romântica faz sentido se ela se referir à obra de arte. Para que uma produção artística seja considerada verdadeiramente uma obra de arte, deve resistir à crítica empreendida pelo processo irônico. Como se lê nas palavras de Benjamin: “A ironização da forma, portanto, (...), ataca a ela mesma sem destruí-la, e é esta irritação que deve visar à perturbação da ilusão na comédia. Esta relação indica um parentesco patente com a crítica, a qual dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta, para romantizá-la” (BENJAMIM, 1993, p. 91). Noutro momento, o filósofo escreve: “Logo, neste tipo de ironia, que surge da ligação com o incondicionado, trata-se não de subjetivismo e jogo, mas, antes, da assimilação da obra limitada ao absoluto, de sua completa objetivação que paga com sua eliminação. Esta forma de ironia provém do espírito da arte, não da vontade do poeta. É evidente que ela, assim como a crítica, só pode ser exposta na reflexão” (*Ibidem*, p. 92).

Ora, Nietzsche também dá a impressão de fazer a respeito da obra de arte algo semelhante ao que Benjamin define como processo crítico irônico. Contudo, a diferença está no valor que é dado à obra de arte enquanto fim último da criação artística. Nos escritos de “Opiniões e sentenças diversas”, realmente há conselhos que demonstram a preocupação de seu autor sobre o que fazer para o aprimoramento do produto artístico, e não apenas ali, como, também, na seção “Da alma dos artistas e dos escritores”, do livro de 1878. Porém, como se disse, o foco não está na afirmação da própria obra, o que se faria presumir que, na filosofia nietzschiana em questão, a obra de arte só ocuparia um lugar secundário. Por seu turno, o processo criativo fala mais alto. É o que parece dizer o aforismo 136 do segundo volume de *Humano, demasiado humano*: “Na arte, o fim não santifica os meios, mas os meios sagrados podem santificar o fim” (NIETZSCHE, 2008, p. 66). É claro que isso pode ser lido de duas formas. A primeira é aquela que compreenderia o aforismo como sendo um elogio à criação em detrimento da obra. A outra, ainda mais de acordo com a discussão entre Nietzsche e o Romantismo, seria aquele que veria o trecho como sendo uma crítica à crença dos românticos na obra como o fim mais elevado da arte. A obra não seria nada de tão metafísico como se imaginaria, mas é a metafísica envolvida na produção artística que supostamente lhe daria essa condição. O aforismo 133 chama de naturezas não artísticas aqueles que não possuem uma consciência estética, pois só querem uma arte que produza sentimentos, não percebendo que a arte lhes poderia propiciar mais do que isso.

Retomando-se o aforismo 174, lê-se que a função da arte deve ser de embelezar a vida, tornar os seres humanos suportáveis a si mesmos e “se possível, a agradáveis uns aos outros” (*Ibidem*, p. 83). A arte deve educar o homem⁵⁴ para certa beleza social, ou seja, permitir que os homens saibam ter “limpeza, cortesia e se calar no momento certo” (*Idem*). Assim, a arte aparece como instrumento educador. Os homens não são educados ensinando-lhes bons modos, o gosto pela beleza não é passado através de nenhum tipo de erudição. Por seu turno,

⁵⁴ Embora Nietzsche pareça retomar a discussão de Schiller a respeito da educação estética do homem, há grande distanciamento entre os dois pensadores. Percebe-se que Nietzsche não possui preocupações moralizantes, a saber, justificar uma existência moral a partir da observação de elementos afirmadores da autodeterminação humana. Embora seja uma espécie de afirmação, esta o é, de modo geral, em relação à totalidade da existência. Num sentido diferente, Schiller aponta para uma educação estética que possui forte cunho prático. Como se pode ler num comentário de Jorge Antônio e Silva: “A qualidade estética no homem é aquele bem novo que lhe permite a autodeterminação, porque lhe restitui a liberdade de fazer de si instrumento em evolução constante. Ser estético é superar a contingência dada pela natureza das coisas e intoxicar de cada um os rastros, com a segunda criadora do ser; a beleza. Se para Kant a beleza está relacionada à ação teórica, à subjetividade, para Schiller ela se faz ato, relaciona-se à ação prática, por isso pode-se falar de uma Estética Objetiva. O homem físico deve tender ao moral, passando pelo estético. Para isso a condição ideal do cidadão é a de munir-se de vontade, buscando em si a superação das paixões que obnubilam os julgamentos e do homem não é outra a tarefa senão a de emitir juízos” (SILVA, p. 2, 2001).

não se deve crer que a ciência seja suficiente para educar⁵⁵, pois ela, por si só, não educa, não torna a vida mais bela ou suportável. Só pela arte se descobre o poder de reinterpretar o feio, o doloroso e o nojento. Desse modo, ela cumpre um papel psicológico, pois advém de homens que possuem paixões, angústias e dores psíquicas. Tais indivíduos, em sua juventude, davam uma forma caótica aos seus sentimentos por meio de suas produções, como se ainda não soubessem domar a si próprios: “Há espíritos altamente dotados que são sempre estéreis, porque, por uma fraqueza do temperamento, são impacientes demais para aguardar o fim da gravidez” (Ibidem, p. 98). No entanto, em sua maturidade, alguns artistas, além de se educarem para o comedimento artístico, aprendem a deixar de lado a arte desmesurada⁵⁶, ou, ao menos, ter consciência de quais são seus artifícios sedutores. Da desmesura na arte trata o aforismo 154:

Os artistas sabem o que quer dizer isto: empregar a desmesura como meio artístico para produzir a impressão de riqueza. É um dos inocentes ardis usados na sedução das almas, de que os artistas devem entender: pois no seu mundo, em que se visa à aparência, também, os meios de aparência não precisam ser genuínos (Ibidem, p. 72).

A educação que se dá pela arte é diferente daquela que o filósofo criticou durante a primeira fase de seu pensamento e, de certo modo, em alguns momentos de *Humano, demasiado humano*: a educação das instituições de ensino. Essa tem em vista a tendência pela uniformização que se opera por meio da memorização de conteúdos, não privilegiando a reflexão e, tampouco, a criação. Em *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*, de 1872, Nietzsche chama a atenção para duas posturas assumidas pela educação de seu tempo. A primeira era aquela que refletia um desejo de ampliação cada vez maior da cultura e a segunda aquela que reduz a cultura por meio da especialização. No primeiro caso, o problema estaria no fato de que a educação serviria apenas para fins de formação de indivíduos bem preparados para o mercado de trabalho, manifestando, por conseguinte, os valores utilitários que vigoravam em tempos de industrialização. Já o segundo caso, faz a cultura pender para uma simples erudição, mas que resulta na superficialização do indivíduo. Sobre essa postura, afirma Giacóia Júnior: ela “conduz à superficialização do espírito, ao entorpecimento do impulso crítico, emancipatório e criador” (GIACÓIA, 2005, p. 68).

⁵⁵ Sobre o assunto, recomenda-se a leitura do aforismo 123, “A afetação da ciência nos artistas”, da segunda seção de *Humano, demasiado humano II*.

⁵⁶ No aforismo 141 da primeira seção de *Humano, demasiado humano II*, Nietzsche escreve: “Todos os poetas e escritores apaixonados pelo superlativo querem mais do que podem” (NIETZSCHE, 2008, p. 67). E no aforismo 96 da segunda seção da referida obra, pode-se ler: “O grande estilo nasce quando o belo tem a vitória sobre o monstruoso” (Ibidem, p. 213).

Como se percebe, a crítica a uma cultura que tenha como objetivo o fortalecimento do Estado não é uma novidade do segundo Nietzsche. Porém, há outros fatores em comum. Ainda em *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*, o autor argumenta que uma educação que forma o indivíduo apenas para que ele possa ganhar dinheiro, domesticando-o, não se preocupa tanto com a cultura, mas em mostrar a alguém os meios de sobrevivência. Ora, em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche critica o simples adestramento.

A educação do gosto que se dá por meio da arte é, noutras palavras, um cultivo. Em certo sentido, é uma preparação para a recepção estética por meio dos sentidos. Não que Nietzsche quisesse propor aquilo que ele já havia desprezado anteriormente, isto é, criar sentidos que pensem no lugar de fruïrem da arte. O que ele diz é que é possível que alguém cultive sentidos mais agudos para a fruição artística, os quais procurem a boa e rejeitem a arte ruim. E não apenas isso, a educação artística fornece ao indivíduo a calma para a contemplação: ela “torna o olho agudo, calmo e perseverante na observação de indivíduos e situações” (NIETZSCHE, 2008, p. 97). A preparação para a contemplação desde a infância não sugere que Nietzsche estivesse negando a ação, e sim, a provável agitação cotidiana de indivíduos que, por causa da sua preocupação com seus afazeres (e as necessidades da indústria e do comércio), não encontravam tempo para dar lugar à beleza. Em contrapartida, ensejando lampejos do ranço que nutria por Wagner, Nietzsche repulsa um cultivo pela música⁵⁷. Em parte, também se pode considerar o fato de a música ainda ser responsável muito mais pela exaltação de sentimentos, destacando-se, em alguns casos, a devoção, do que pela fruição estética.

O homem na era da ação desenfreada (mas, não criativa) não mais tinha tempo para a contemplação⁵⁸. As horas de ócio, que eram bem poucas, já não serviam mais para a reflexão e, muito menos, para uma observação prazerosa da vida. Encontrar tempo para o ócio significava tão somente entregar-se rapidamente ao descanso. É para isso que a obra de arte

⁵⁷ Para o leitor que quiser ler mais sobre algumas considerações de Nietzsche a respeito da música, recomenda-se o trecho entre o aforismo 149 e 168 de “O andarilho e a sua sombra”. Nesses escritos, há opiniões dirigidas a grandes compositores e estilos musicais. É uma das partes de toda obra do pensador em que mais se trata do assunto.

⁵⁸ No aforismo 329 de *A Gaia Ciência*, Nietzsche também reflete sobre a ação desenfreada e o frenesi no trabalho. Ali, o homem europeu aparece como aquele tipo que fora contagiado pela ideia de que o trabalho pode oferecer o máximo de lucro para garantir a sua sobrevivência. O ócio só deve ser desejado quando as forças destinadas ao labor se esgotam. Assim, quando eles param, não querem mais nada que não seja o descanso, o deitar-se. É mais importante agir do que não fazer nada. A grande virtude atribuída ao indivíduo deve ser a de que ele possua sempre a agilidade de fazer coisas mais rapidamente do que os outros. A alegria que os homens esperam passa a ser sinônimo de descanso. Nesse sentido, a arte deve promover tal espécie de alegria, isto é, descansar as pessoas. Ao contrário do que ocorria antigamente, provavelmente na época em que ter ócio era um direito dos nobres – dos homens bem nascidos –, a vida contemplativa significava poder ter tempo para o pensamento, para a reflexão, para boas conversas com os amigos. Os homens, em tempos da valorização do trabalho, já não se permitam tal luxo, pois, se assim o fazem, sofrem pelo remorso de se entregarem à vida contemplativa. Como assinala o aforismo, para os nobres só havia honra no ócio (*otium*) e na guerra (*bellum*).

deve servir, para entreter e descansar. A grande arte, como fora pensada pelos maiores gênios artísticos da história, independentemente de épocas, correntes e estilos, era substituída por uma arte superficial. Nas palavras de Nietzsche: “É o que agora sucede em toda parte: também os artistas da grande arte prometem repouso e distração, também eles se dirigem ao homem casado, também eles solicitam as noites dos seus dias de trabalho” (*Ibidem*, p. 239). Conseqüentemente, há, por um lado, artistas grandiosos (colegas maiores) que se rebaixam e, por outro, artistas da arte da distração que buscam naqueles alguns elementos úteis, como os meios de excitação. Para o seu tipo de arte não é necessário o cultivo, é, para além do texto de Nietzsche, necessário apenas que haja homens cansados.

Contudo, seria simplista dizer que a arte apenas educa o gosto. Ainda transitando no terreno do segundo volume de *Humano, demasiado humano*, pode-se encontrar, no aforismo 172, que a educação propiciada pela arte pode comportar mais duas possibilidades. A primeira, derivada da arte dos poetas gregos, permitia a educação de adultos para que esses se tornassem homens mais dignos, tendo em vista que sempre eram buscados temas mais puros e soluções mais delicadas para as intrigas. Já o outro tipo de arte, que o autor de *Humano, demasiado humano* se refere somente como sendo “a arte de agora”, era demolidora de grilhões, desencadeadora da vontade e libertadora da vida. Enquanto o primeiro tipo de arte domava a vontade, metamorfoseava animais, criava homens e remodelava a vida, o segundo tipo tinha prazer na destruição e no rompimento. O texto não deixa claro qual tipo de arte Nietzsche elogia, mas sua continuação indica que o primeiro tipo é mais comum aos homens adultos, que já aprenderam a se dominar, e o segundo das almas ainda não temperadas, como se tratou anteriormente, em especial, aquelas dos mais jovens. O fato é que não parece haver uma delimitação temporal, e, mais uma vez, quer-se referir à ideia dos anéis da cultura, isto é, culturas do passado e do presente sempre passam pelos indivíduos, e que, em seu tempo, cada um é um pouco de toda humanidade.

A afirmação que se dá por meio da criação artística se mostra de maneira entrelinhada no aforismo 166, intitulado, “querer vencer”. Nele, Nietzsche defende que há artistas que estão sempre buscando ir além das suas forças, buscando sempre se ultrapassar por meio de uma luta interior. Para o filósofo, o êxito não está na vitória, mas no próprio querer vencer.

A criação, e em especial, aquela que se refere à arte, ocupa um lugar importante na terceira fase do pensamento de Nietzsche, de modo que seria equivocado dizer que, em *Humano,*

demasiadamente humano, teria sido decretado o fim da arte. O autor fala, sim, do fim do ideal de arte, sobretudo aquele que se refere, como já se disse, à arte da obra de arte, que teria perdurado ao longo da vigência do pensamento romântico alemão. A arte possui destaque porque ela é manifestação viva do poder criativo humano. O homem cria o tempo todo, isso lhe é inerente. A natureza não apresenta nomes ou conceitos⁵⁹; para ela não há contrastes de cores, ou quente e o frio, ou grande e o pequeno. É o homem quem, por exemplo, cria nomes, é ele quem faz denominações. Cria-se não porque há necessidade de aprimoramento, mas porque se tem a necessidade de criação, como pondera Rosa Maria Dias: “não porque falte alguma coisa à existência, mas porque não há vida sem criação” (DIAS, 1994, p. 36). Segundo a comentarista: “Criar não é um simples fazer prático que percorre o terreno da utilidade, mas um fazer mais universal, sem o qual não existe vida” (*Idem*). Em outro texto de Dias, pode-se ler do mesmo modo a respeito de como a criação por meio da arte se estende para além do domínio artístico.

Assim, a arte para Nietzsche não exclui o interesse, não acalma, não suspende o desejo, nem o instinto, nem a vontade. Ela é antes de qualquer coisa o que intensifica a vida: o essencial da arte é que ela conclui a existência, é geradora de perfeição e plenitude. (...) Enquanto força contrária a toda forma de negar a vida, a arte é a base de novos valores. Opõe-se a todas as formas de decadência, constitui, por excelência, o movimento contrário ao niilismo religioso, filosófico, moral (DIAS, 2006, P. 197).

A arte tem a capacidade de elevar o homem acima da sua cultura, e, de certo modo, fazê-lo olhar para além dela e de seus valores⁶⁰. Ora, esta elevação não é uma altura para um andar néscio e incoseqüente, e sim, como aquilo que permite ao homem se olhar de cima, de fora de si, e rir de si mesmo, ter prazer em sua própria produção (o que, sem dúvida alguma, pode acontecer com assuntos referentes à própria moralidade) – é um erro pensar que é a arte que se submete aos valores e não o inverso disso. No aforismo 107 de *A Gaia Ciência*, o autor pondera que: “é precisamente por isso que somos no fundo homens sérios e pesados (...), necessitamos de toda arte petulante, flutuante, dançante, trocista, infantil e contente, para não perder essa liberdade que nos coloca acima das coisas (...)” (NIETZSCHE, 2002, p. 120).

⁵⁹ O mundo das ciências é tão criado como o é aquele da metafísica. Em outras palavras, suas leis de determinações são igualmente humanas demasiadamente humanas. Uma concepção artística que busque um fundamento científico para seus “conceitos” e tenta criar um estilo chamado de “realismo”, por exemplo, imagina que há somente uma forma de se enxergar o real e este deve estar retratado, comprovado em sua obra. Ora, isso não é uma característica peculiar da pintura ou escultura, é, também, da literatura. As personagens, como se costuma dizer, devem se conformar com a realidade, ou melhor, o drama tem que ser verossímil.

⁶⁰ Peter Pál Pelbart define bem o que Nietzsche entende por valor: “Um valor é um instrumento pelo qual um tipo de vida se impõe, conserva-se ou trata de se expandir” (PELBART, 2006, p. 211).

Ora, a ideia de criação artística relacionada à brincadeira não está restrita à segunda fase do pensamento de Nietzsche. Em *Assim falou Zaratustra*, lê-se que finalidade da criação não meramente construir. Criar é, também, martelar e destruir, e no lugar do destruído não somente reconstruir, mas substituir. Nenhuma metáfora poderia ser melhor que a do escultor diante de uma pedra fria, sem vida, sem forma definida, sem moral alguma, talhar e construir algo que não é mais a matéria bruta, e sim, arte. Nisso, a criação artística age de maneira similar ao que faz o devir: destrói uma vida para possibilitar outra vida, mata a semente para fazer dela uma árvore. “Sim, criadores, é necessário que haja na vossa vida muitas mortes amargas. Sereis assim justificadores de tudo o que é precível. Para o criador ser o filho que renasce, é preciso que queira ser a mãe com as dores de mãe” (NIETZSCHE, 1989, p. 76). Isso concorda com as divagações nietzschianas sobre o “eterno retorno”. Existe uma quantidade limitada de forças na natureza e a mudança que se percebe decorre de uma dinâmica dessas forças que “brincam” ao acaso⁶¹. Em outras palavras, criar não é estabelecer o novo, é participar do jogo dessas forças, que se traduz no devir.

⁶¹ Sobre o que é este jogo de forças, ou dinâmica de forças como está no referido texto, ver a nota 47.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Humano, demasiado humano é, como relembra seu autor em outras ocasiões, a exemplo do prólogo de *Humano, demasiado humano II* e em *Ecce Homo*, um livro que trata, entre outros assuntos, do Romantismo. O presente trabalho buscou compreender como isso se estruturou nos textos de 1878, e quais foram suas implicações para o pensamento sobre a arte no segundo período da produção intelectual de Nietzsche. Ao comparar as discussões com aquelas de alguns dos principais representantes românticos, e não apenas com aqueles que representariam o Romantismo tardio, percebe-se que há forte imbricação entre os temas. No entanto, reconhece-se que não se conseguiu abranger toda a riqueza do diálogo entre Nietzsche e seus predecessores alemães. Uma nova pesquisa poderia elaborar especificamente, por exemplo, um estudo comparativo entre Nietzsche e Schopenhauer e suas conseqüências no conjunto das obras de *Humano, demasiado humano*.

Recapitulando o percurso cumprido, pode-se perceber que o pensamento sobre a arte, no início da fase nietzschiana em questão é marcado por um debate com o Romantismo alemão do século XIX, cujos alvos não são apenas Schopenhauer e Wagner, como foi demonstrado no capítulo II, “Contra o gênio romântico”. Os temas discutidos pelo filósofo estão em consonância com aqueles tratados pela filosofia romântica, em especial, o pensamento dos principais representantes do Grupo de Jena. Mas não é somente isso que mostra a presença de tal discussão nos textos de 1878.

Compreende-se que o ponto central da crítica está no desejo que os românticos teriam de retomar em sua arte sentimentos religiosos e metafísicos que já estariam sendo rejeitados por uma cultura que buscava uma visão científica do mundo, marcada inclusive pela injunção do Iluminismo francês que alcançava alguns pensadores alemães⁶². Além disso, a arte romântica tinha a produção artística, bem como a obra de arte, como uma via de acesso a verdades intuídas, ou seria a própria instauração da verdade, desvinculando a criação da vida do homem. Assim, conclui-se que Nietzsche acreditava que, para os românticos alemães, a arte e a vida estariam equivocadamente distanciadas.

⁶² As primeiras obras de Kant ressaltam uma forte tendência iluminista. Sobre esse aspecto, indica-se a leitura de um artigo do filósofo, *O que é esclarecimento (Aufklärung)*, de 1784, no qual o filósofo busca responder à questão sobre o que é o Iluminismo, proposta por uma revista berlinense. Nas palavras de seu autor, o esclarecimento “seria a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento” (KANT, 1982, p. 102).

Humano, demasiado humano procura não somente repensar o homem a partir da sua humanidade, isto é, de uma reflexão sobre o que significaria dizer que a espécie humana desenvolveu formas que a possibilitaram um distanciamento intelectual em relação aos outros animais, como, também, que suas criações, entre as quais se encontram a cultura e, conseqüentemente, a arte, são puramente humanas. Desse modo, o olhar que via algo sempre numa perspectiva deslocada da humanidade deveria ser reorientado. O homem deveria aprender a distinguir a natureza daquilo que era apenas criação sua, e notar como, durante a sua história, estendeu a tudo as suas verdades antropomórficas. Assim, uma arte baseada em sentimentos metafísicos, ou a ideia de uma metafísica da arte, só seria aceitável entre indivíduos que acreditariam ou em seu poder de manifestar verdades eternas por meio de suas obras, ou entre aqueles que seriam presunçosos o bastante para acreditarem que sua arte teria a capacidade de instituir um mundo verdadeiro.

De acordo com Nietzsche, o romantismo atrasou o surgimento do homem científico no instante em que passou a valorizar muito mais a genialidade, num sentido metafísico, do que o próprio conhecimento da natureza e o estudo científico, eclipsando o Iluminismo que alvorecia na Europa. O culto ao gênio já era uma das premissas do pré-romantismo, que perdurou durante o século XIX na Alemanha, mas foi exacerbado por seus sucessores do movimento de Jena.

Da investigação sobre a genialidade a partir de “Da alma dos artistas e dos escritores”, pode-se concluir que, na concepção de Nietzsche, os gênios não são, como queriam os primeiros românticos, indivíduos que possuem habilidades inatas, mas aqueles que reconhecem que lhes falta algo que precisam buscar por meio do aprendizado, da prática constante, do aprimoramento, da rejeição do ruim e refinamento do bom. O gênio sabe que o material mais importante para a realização do seu trabalho não advém de si mesmo. É um grande observador da vida e compilador de vivências, construindo obras que possuem algum conteúdo, ao contrário do artista que acredita ser a fonte de toda sua arte. Este último, como diz Nietzsche, sempre corre o risco de criar obras de arte vazias.

Embora o gênio seja sempre um artista que se destaca em relação aos demais, seu status é atribuído a um sentimento coletivo de que as pessoas normais não seriam capazes de fazer o

que ele faz, o que se designa como sendo uma “insuficiência criativa”. Assim, prefere-se dar-lhe o posto de um ser divino, com habilidades mais ou menos miraculosas. A vaidade é um fator determinante no culto ao gênio, que se traduz no pensamento de que é preferível não competir com ele a poder ser envergonhado diante de todos. Por outro lado, também é crucial para o aprimoramento da genialidade, uma vez que os gênios competem entre si na busca de mais reconhecimento.

O público é importante para a produção artística, uma vez que o artista está sempre buscando o reconhecimento daquele, sofrendo com sua ausência. Contra o sofrimento, o artista se esforça para causar prazer. Porém, isso só parece ocorrer quando o público é tocado pela obra, ou melhor, consegue compreendê-la. Isso, por sua vez, não pode ser uma desculpa para a elaboração de obras superficiais. Nesse sentido, o gênio é aquele que sabe educar as pessoas para que essas gostem da sua arte, não que faz obras simplórias para que sejam acessíveis.

Contudo, Nietzsche ainda trata de uma última espécie de homens, os “aristocratas natos do espírito”, aqueles que não dependem de disputas mesquinhas ou do público como incentivadores da sua produção, pois eles produzem por puro prazer, ou seja, sua produtividade é sempre auto-afirmadora. Ora, esta não é a filosofia de um Eu autoproducente e produtor de toda realidade, como queriam os românticos, mas sim, uma afirmação que se dá pelo prazer que deriva da própria vida.

O Romantismo teria distanciado a arte da vida, pois os sentimentos religiosos que lhe são afins fizeram com que os homens deixassem de olhar a vida com prazer. Porém, o homem científico abria seus olhos novamente para o mundo e para a vida. Seria, então, de se esperar que a arte que afastava o homem da vida perdesse seu valor e que uma arte que soubesse reconciliá-lo à sua existência recebesse grande importância. Os propósitos artísticos românticos teriam criado uma cultura fraca, baseada em homens de espírito cativo, co-repetidores de ideais sobremaneira elevados, como aqueles da construção de uma sociedade forte em detrimento do fortalecimento do indivíduo, o que se explicaria pela época em que a Alemanha ainda sofria com os problemas internos e externos e buscava se afirmar diante do restante da Europa. Em certo sentido, o que Nietzsche queria criticar é o sentimento de que um grande Estado alemão só seria alcançado se fosse o único ideal de seu povo, transformando-se este numa massa homogênea de indivíduos não pensantes e, para além

disso, esvaziados de quaisquer valores cosmopolitas. Uma cultura que pretende dissolver as diferenças e os conflitos entre as formas de pensar tende a se enfraquecer por causa de seu ideal de harmonização do todo, não se desenvolvendo, isto é, não crescendo.

Cabe dizer que em oposição aos românticos e, nesse caso específico, em oposição aos estudiosos que defendem certa teleologia em *Humano, demasiado humano*, própria da filosofia de Augusto Comte (1798-1857) no tocante à ciência, Nietzsche nega a ideia de progresso. O desenvolvimento é típico daquilo alcança novos estágios, pois a cultura não é um todo estático, mas isso não significa que haja sempre um melhoramento. Desenvolvimento assume um sentido de crescimento, expansão. Por esse viés, poder-se-ia decretar o fim da arte se alguém imaginasse e impusesse um período da história da arte como sendo o ideal e definitivo. Pensando nisso, seria equivocado dizer que Nietzsche nega a importância que o Romantismo teve na história da humanidade, no entanto, não deveria ser visto como a síntese absoluta de toda arte humana. Fato é que essa última crença não deveria estar presente em nenhuma cultura, nem época.

O filósofo não queria restaurar um modelo de arte, como se poderia crer a respeito da era clássica grega, do Renascimento italiano ou do classicismo da Europa moderna. Seu maior interesse era mostrar como havia certa relutância de alguns artistas em permitir que o homem artístico fosse substituído pelo homem científico, sobretudo, quando a arte assumiu o posto anteriormente ocupado pela religião. Isso parece indicar que os artistas que haviam se acostumado com as honras obtidas de uma cultura voltada para o valor da obra de arte temeriam o surgimento de uma época em que os homens valorizariam mais a ciência, encontrando outras funções para a arte. O ciclo do Romantismo deveria ser concluído, bem como ocorrera com os ciclos culturais anteriores a ele. Não é o caso de se envergonhar pelo fato de ele ter feito parte de algum momento da história da humanidade, mas de não se querer que se perpetuasse. Evidentemente, enquanto um ciclo está sendo fechado, outro está tendo seu início. Porém, há indivíduos que lutam contra a mudança, como se fossem os últimos heróis de um tempo. Nietzsche viu estes como aqueles homens que ainda têm alguma esperança de que os efeitos e os sentimentos não se encerrem com a conclusão do ciclo, vivendo à margem do tempo que surge.

Nietzsche apregoava o fim de um tipo de arte, e não da arte como um todo. O tipo a que ele se refere era a arte da obra de arte. Esta possuía dois problemas. O primeiro era aquele que envolvia o pensamento romântico sobre a arte, o qual colocava a obra como o fim último da criação artística. Como se mostrou, a obra deve possuir apenas um lugar secundário em uma filosofia da arte, sendo que a primazia deve ser dada à criação. Já o segundo problema é aquele que diz respeito à obra de arte como simples meio de entretenimento, dando origem a um ócio não reflexivo.

Na era do homem científico, a arte deveria continuar a educar o homem para o gosto e para os bons modos⁶³. De algum modo, Nietzsche demonstrava que em meio à intemperividade de seus escritos, havia um autor que se preocupava com a convivência humana. A multiplicidade de pensamentos, ou seja, o livre pensar, não deveria ser sinônimo da ausência de respeito. Assim, uma grande cultura não seria aquela que aceitaria apenas os indivíduos que pensam de forma homogênea, que os trataria como os únicos seres que poderiam viver em harmonia, e sim, aquela que valorizaria a diferença desde que esta fosse capaz de estabelecer tensões que propiciassem a dinamização cultural.

Nietzsche foi alguém que sentiu bastante com a recepção que seu pensamento teve no seio da sociedade alemã de seu tempo. Enquanto ela permanecia na esfera do debate intelectual, sendo seu pensamento apenas rebatido, era bom, pois lhe servia como desafio. Porém, não era sempre assim. Em alguns casos, ele sofreu com a sua rejeição nos meios acadêmicos, assim como do próprio debate intelectual. Daí caber o questionamento sobre se seria possível que uma sociedade que se abria para o pensamento científico educasse as pessoas para a apreciação da vida, para o convívio social, para o embelezamento da existência, ou se seus valores passariam a ser baseados unicamente na busca e no estabelecimento de verdades científicas, tornando-se, como havia mostrado Nietzsche na primeira obra de *Humano, demasiado humano*, cada vez mais fria.

Por este motivo, e por poder ser um meio que mostra ao homem o seu poder criativo, a arte deveria perdurar, todavia, acostumando-se ao novo status que lhe seria atribuído. Os homens científicos não a colocariam mais em altares, como fizeram os românticos, mas ela ainda continuaria a ter seu lugar no reinado do pensamento científico: ela ainda moveria - ou

⁶³ Lembrando-se do que Nietzsche havia falado em *Humano, demasiado humano*, o gênio do saber era uma espécie de homem mais frio do que o gênio da arte.

comoveria - o homem. Entretanto, o que se pode refletir a partir disso é que tais previsões não devem ser encaradas de maneira tão otimista. É importante se lembrar dos “homens-abelha” – e da sua agitação – que os novos tempos fizeram surgir consigo; aqueles para os quais a arte deveria ser cada vez mais superficial, rápida e, diga-se de passagem, barata. Para estes estaria destinada a arte das obras de arte comerciais, elaboradas não mais pelos gênios, e sim, pela grande indústria cultural (*Kulturindustrie*). Ora, esta expressão foi forjada pelos membros da Escola de Frankfurt no século XX, entre os quais se destaca Theodor Adorno (1903-1969), mas se encaixaria oportunamente nas previsões nietzschianas.

O estudo termina com um desafio: sugerir aos estudiosos do pensamento de Nietzsche maior atenção aos textos de *Humano, demasiado humano*. É um momento oportuno para pesquisas em *Humano, demasiado humano II*, que se revela de grande importância em meio à obra nietzschiana. Ora, isso não se restringe apenas aos dois livros mencionados como, também, aos escritos de *A Gaia Ciência* e *Aurora*. São textos que possuem consideráveis tratamentos em relação aos problemas da cultura, política, arte, moral, religião, Filosofia e ciência. Espera-se que aquilo que foi logrado no presente trabalho atenda significativamente às suas propostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Nietzsche

- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. Trad. Edson Bini, Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Editora Hemus, 2002.
- _____. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Assim Falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Die Geburt der Tragödie, oder, Griechentum und Pessimismus*. London: Echo Library, 2006
- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Ecce homo: wie man wird, was man ist*. München: DTV/De Gruyter, 2005.
- _____. *Escritos sobre Educação*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. *Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Humano, demasiadamente humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Livro do filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. 3ª ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- _____. *Menschliches, allzumenschliches: ein buch für freie geister*. Köln: Anaconda Verlag, 2006.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Obras incompletas* Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores).
- _____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. [G. Colli und M. Montinari (orgs.)]. Berlin/Nova Iorque/Munique: Walter de Gruyter/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.

Fontes secundárias

- ARALDI, Clademir Luís. Nietzsche e o Romantismo Alemão. *Dissertatio: Revista de Filosofia* – Revista do ICH/UFPel, Pelotas, 2005, pp. 235-255.
- BEHLER, Ernest. *Irony and the discourse of modernity*. Washington: University of Washington Press, 1990.
- BISHOP, Paul and STEPHENSON, R. H.. *Friedrich Nietzsche and Weimar Classicism*. New York: Camden House, 2004.
- BORGES, André de Barros. *O ensinamento nietzschiano através do gênio para a formação de um novo tipo humano*. 2004. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – PUC-RIO, Rio de Janeiro.
- BRUNI, José Carlos. O tempo da cultura em Nietzsche. *Revista Ciência e Cultura*. Revista da SBPC/FAPESP, São Paulo, vol.54, nº 2, out./dez. 2002, pp. 33-35.
- BURNETT, Henry. “Humano Demasiado Humano”, livro 1. Nice, primavera de 1886. *Cadernos Nietzsche: Revista de Filosofia* – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 8, pp. 55-88, 2000.
- CARVALHO, Jairo Dias. Nietzsche e a crítica ao Estado. *Revista Educação e Filosofia*. Revista da UFU, Uberlândia, vol. 19, nº 37, jan./jun. 2005, pp. 165-178. ISSN 0102-6801
- CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. In_ *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. [Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea, Paulo Pinheiro (orgs.)]. Rio de Janeiro: DP&A: FAPERJ: UNIRIO; Brasília: CAPES, 2006.
- _____. Nietzsche e a leitura de “O Belo Musical” de Eduard Haslick. *Cadernos Nietzsche: Revista de Filosofia* – Revista do GEN/ USP, São Paulo, v 16, pp. 53-84, 2004.
- CROCE, Benedetto. La "fin de l'art" dans le système hegelien. In: *Essais d'Esthétique*. Paris: Gallimard, 1991.
- D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Trad. Isabel Tereza Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DIAS, Rosa Maria. Conceito de ato criador no pensamento de Nietzsche. *Kriterion: Revista de Filosofia* – Revista da UFMG, Belo Horizonte, p. 33-44, Janeiro/Julho de 1994.

- _____. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2005.
- _____. Nietzsche e a fisiologia da arte. In_ *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. [Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea, Paulo Pinheiro (orgs.)]. Rio de Janeiro: DP&A: FAPERJ: UNIRIO; Brasília: CAPES, 2006.
- _____. *Nietzsche educador*. São Paulo: Scipione, 2003.
- GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo, ed. Publifolha, 2000.
- _____. *Nietzsche & Para além de bem e mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- HONOLD, Alexander. Querelle na Alemanha: Hölderlin e a invenção de uma Antigüidade contemporânea. In. *A constituição da tradição clássica*. Trad. Marcus V. Mazzari. [Luiz Marques (org.)]. São Paulo: Hedra, 2004, pp. 313-324.
- JANAWAY, Christopher. Schopenhauer. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: Infancia y juventud*. Madrid: Alianza, 1978. (coleção Friedrich Nietzsche, v.1).
- _____. *Friedrich Nietzsche - Los diez años de Basilea 1869/1879*. Madrid: Alianza, 1978. (coleção Friedrich Nietzsche, v.2)
- _____. *Friedrich Nietzsche: Los diez años de filósofo errante*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1994. (coleção Friedrich Nietzsche, v.3).
- _____. *Friedrich Nietzsche: Años del hundimiento 1889-1900*. Madrid: Alianza, 1985. (coleção Friedrich Nietzsche, v.4).
- KELLNER, Douglas. A crítica de Nietzsche à cultura de massa. Centenário de Nietzsche: *Revista FAMECOS - Revista da PUCRS*, Porto Alegre, nº 13, dez. 2000, pp. 12-23.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. História e filosofia da história na obra do jovem Friedrich Schlegel. *Kriterion: Revista de Filosofia* – Revista da UFMG, Belo Horizonte, vol.49, nº 117, 2008, pp. 79-93.
- LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. *Compreender Schopenhauer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

- LOPES, Rogério Antônio. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – FAFICH/UFMG, Belo Horizonte.
- _____. *Elementos da retórica em Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.
- MATEUS, Paula. “O Fim da Arte e a Dissolução dos Ideais Revolucionários”. *Revista Digital de Filosofia da UFSC*. Florianópolis, UFSC, s.d. <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/danto.htm>. Acesso em: 07 jun. 2009.
- MENNA, Roberto Barreto. *Ideias sobre ideias: mais de 500 pensamentos inspiradores sobre criatividade*. São Paulo: Summus, 2002.
- MOURA, Magali. A estética orgânica de Goethe e o conceito de organismo. *Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literatura, artes, saberes*. São Paulo: USP, 2007. <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/53/785.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2008.
- ONATE, Alberto Marcos. *Entre eu e si ou a questão do humano na filosofia de Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- PELBART, Peter Pál. Travessias do niilismo. In_ *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. [Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea, Paulo Pinheiro (orgs.)]. Rio de Janeiro: DP&A; FAPERJ; UNIRIO; Brasília: CAPES, 2006.
- PIMENTA, Olímpio José Neto. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 1999
- RAMPLEY, Matthew. *Nietzsche, aesthetics and modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- REZENDE, Cristiano Novaes de. Filosofia e linguagem em Nietzsche. Considerações acerca do recurso às figuras. *Cadernos Nietzsche: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP*, São Paulo, v. 3, pp. 37-63, 1997.
- RIBEIRO, Mário Sérgio. *Vida e liberdade: a psicofisiologia de Nietzsche*. Londrina: UEL, 1999.

- RODRIGUES, Luiza Gontijo. *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo alemão. In _____ : *Texto/Contexto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates 7)
- _____. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SAFATLE, Vladimir. Nietzsche e a noção de ironia em música. *Cadernos Nietzsche: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP*, São Paulo, v. 21, 2006, pp. 7-28.
- SCHACHT, Richard. *Nietzsche*. London: Routledge & Kegan Paul, 1992.
- SILVA, Jorge Anthonio. Friedrich von Schiller: A educação estética do homem. *Revista Facom*. Revista Eletrônica da Faculdade de Comunicação da FAAP, São Paulo, nº 9, 2º semestre de 2001. http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_friedrich1.html. Acesso em: 07 de jun. de 2009.
- SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e os gregos. *Kriterion: Revista de Filosofia – Revista da UFMG*, Belo Horizonte, nº. 112, dez. 2005, pp. 243-259.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- TELLES, Luiz Claudio Moniz de Aragão. *Mito e Música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007.
- THOUARD, Denis. *Kant*. Trad. Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. (Figuras do saber; 8)
- TÜRCKE, Chistoph. *O louco: Nietzsche e a mania da razão*. Trad. Antônio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo: Vozes, 1993.
- VENTURELLI, Aldo. Das Grablíed. Zur Entwicklung des jungen Nietzsche. *Nietzsche - Studien 27*. Berlin: de Gruyter, 1998, p. 29-51.
- WISCHKE, Mirko. O tecido quebradiço das ilusões. Nietzsche sobre a origem da arte e da linguagem. Trad. Rodrigo Duarte e Verlaine Freitas. *Kriterion: Revista de Filosofia – Revista da UFMG*, Belo Horizonte, vol.46, nº. 111, jan./jun. 2005, pp. 29-43.

Obras complementares

- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítico de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, introdução e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1993.
- HEINE, Heinrich. *Prosa político e filosófica de Heinrich Heine*. Seleção e tradução e de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética: Volume I*. Trad. Marco A. Werle. São Paulo, EDUSP, 2001.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. Resposta à pergunta: que é Esclarecimento.?. In: *Textos Seletos*. 2 ed. Trad. de Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 1985.
- PLATÃO. *Protágoras*. Trad. Ana da Piedade Elias Pinheiro. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Le arti figurative e la Natura*. Trad. It. L. Rustichelli. Palermo: Aesthetica, 1889.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- _____. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Trad. C. Baseggio. Milão: TEA, 1993.
- _____. *Kallias ou sobre a beleza: A correspondência entre Schiller e Körner entre janeiro e fevereiro de 1793*. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Seleção, trad. e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. Über das Studium der griechischen Poesie (1795-1797). In: SCHLEGEL, F. *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1797)*. Ernst Behler und Hans Eichner (org.). Paderborn: Schöningh, 1988. v. 1.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001.
- SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991.