

Nietzsche, Arte e Estética

Marisa C. Forghieri¹

Muitos pensadores, de diferentes épocas, origens e formações dedicaram-se a interpretar e pesquisar a obra nietzscheana. Esse interesse que desafia o tempo pode ser compreendido de diversas formas. Entre elas inclui a possibilidade do conjunto da obra, por seu caráter aforismático, denso e poético, não poder ser desvelado em sua totalidade. Da mesma forma, não me parece possível unificar as compreensões dos diversos e numerosos pesquisadores que até hoje dedicam-se a interpretar uma tal composição. Parece-me que a obra nietzscheana requer, também, interpretações que se inspirem no terreno da arte e, nesse sentido, possam produzir *livres* representações a partir dos universos pessoais.

Giacola (2000), em publicação que celebra o centenário da morte de Nietzsche, observa que sua filosofia está para além dos limites da razão, se entrelaça às vivências, à existência como projeto estético.

Nietzsche, o filósofo-artista, um poeta que só acreditava numa filosofia que fosse expressão das vivências genuínas e pessoais, vindo na experiência estética uma espécie de êxtase e redenção, é, por isso mesmo, um precursor da crítica a um tipo de racionalidade meramente técnica, fria e planificadora. (Giacola, 2000: 13)

O caminho para se aproximar do pensamento nietzscheano perpassa aquilo que somos, tudo o que poderemos deixar de ser, o que seremos.

Uma passagem pelo incerto que suspira em nós, pela frágil transitoriedade, pelo devir. A racionalidade como frio instrumento técnico não é capaz de engenhar tais pensamentos.

O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito. (Nietzsche, 1885: 51)

A história monumental deve restituir os cumes do devir e, segundo Foucault, fazer aparecer todas as *descontinuidades que nos atravessam* (1979: 37). Ele afirma que a história deve interrogar-se, interrogando a consciência científica, questionando as opiniões pré-concebidas acerca de tudo o que há de inquietante na pesquisa e de perigoso na descoberta.

Em “A origem da tragédia” (1871), Nietzsche expõe a fragilidade da ciência para apreender os fenômenos artísticos. Apolo e Dioniso podem ser compreendidos, para além da Mitologia, como forças polares que delimitam nossos conflitos e vazios. Apolo é luz que não vive sem as sombras de Dioniso. A aparente necessidade de compreender tendências opostas como expressões de bem e mal é suprimida pela possibilidade de alternância dos sentidos. Como forças, se estabelecem pela oposição, os polos se chocam e se sustentam, simultaneamente.

Machado (1999 : 27) observa que a arte é capaz de proporcionar experiências dionisíacas, sem que se seja aniquilado por elas, possibilitando embriaguês sem perda da lucidez. Compreende que o dionisíaco nietzscheano implica o apolíneo, por ser necessariamente artístico.

As relações que se estabelecem no interior de cada homem a partir do jogo estabelecido entre a pulsão dionisíaca e a apolínea são descritas por Vattimo. Ele afirma que dionisíaco e apolíneo *não definem apenas uma teoria da civilização e da cultura, mas também uma teoria da arte* (1985 : 18).

A arte trágica representa o conflito entre Apolo e Dioniso. Expressa resistência ao sofrimento a partir de uma intensificação da vida.

Vattimo observa que Nietzsche abre caminho *para uma relação renovada com a classicidade, o que comporta uma radical atitude crítica nos confrontos com o presente* (1985: 20). A transformadora noção de interpretação proposta por Nietzsche já apa-

rece em “A origem da tragédia”. Vattimo compreende que a partir do jogo estabelecido entre o apolíneo e o dionisíaco entende-se a possível atualidade do pensamento nietzscheano.

O jogo do apolíneo e do dionisíaco, e o ambíguo significado que a tragédia possui, de libertação do e pelo dionisíaco na bela imagem apolínea, permanecem elementos decisivos na obra de Nietzsche e constituem ainda a base de sua possível atualidade teórica. (Vattimo, 1985 : 20)

A palavra Dioniso *significa mais* para Nietzsche, de acordo com interpretação de Müller-Lauter. Para ele a experiência dionisíaca deve permitir respirar na *mais monstruosa paixão e altitude* (1999: 26).

Um tal exercício requer uma saúde peculiar, que para além de perigosas escaladas, possibilite a aventura de percorrer os limites da alma.

A saúde pertence a quem tem sede na alma de percorrer com sua vida todo o horizonte dos valores e de quanto foi desejado até hoje, quem tem sede de circum-navegar as costas deste idealn “mediterrâneo”. (Nietzsche, 1882: 280)

A experiência dionisíaca propõe a intensificação da vida em condições extremas.

A *inesgotabilidade do fundo dionisíaco do mundo* (FINK, 1983: 20), permite que o fenômeno da arte seja colocado no centro, a partir dele se torna possível decifrar o mundo.

Giacola observa a importância da *antítese metaforicamente figurada na oposição entre Dionysus e o Crucificado* (1997: 185). Comenta a necessidade de compreender de forma mais ampla as implicações dessa oposição.

O essencial dos cultos dionisíacos consiste, para Nietzsche, num mergulho redentor na imanência, onde não se trata mais de instaurar um juízo que divide, condena, renega, mas de proclamar um sim à vida em sua crua integridade. (Giacola, 1997: 187)

A arte afirma a vida em seu conjunto. A luta entre Apolo e Dioniso, que dá origem à arte trágica, suprime a unilateralidade. Dois princípios antagônicos não dão lugar a reconciliação. A tensão que sustenta Apolo e Dioniso como forças polares justifica a existência e a magnitude de ambos. Tal tensão desafia o *círculo da ciência* (Nietzsche, 1871: 115), fazendo-o abrir-se ao acaso, ao pensamento paradoxal que percorre dois sentidos ao mesmo tempo.

O desejo de ultrapassar o próprio destino, enfrentando-o, leva os heróis trágicos a transgredirem os limites da existência, desafiando os valores estabelecidos.

No pensamento nietzscheano os valores estabelecidos surgiram em algum momento, em algum lugar; novos valores podem ser estabelecidos a qualquer momento, em qualquer lugar. A realidade, eternamente mutante, só pode ser compreendida a partir do devir.

O devir desfaz o conjunto de normas, métodos e sistemas, lança o homem no vazio, obrigando-o a compreender a existência como experiência. Nada além disso. A preciosidade está na impermanência de fórmulas capazes de apreender a existência como ponte, passagem.

O que há de grande no homem é ser ponte, e não meta. O que pode amar-se no homem, é ser uma transição e um acaso. (Nietzsche, 1885: 31)

A justificada necessidade de lançar a existência na correnteza turva e incerta do devir contrapõe-se à necessidade apolínea de luz e segurança suprema. Os contrastes mais perfeitos produzem a existência mais fecunda. A luta entre Apolo e Dioniso intensifica-se, desaguando em transmutação, criação.

No pensamento nietzscheano o fenômeno da criação é considerado a partir de uma perspectiva nômade, a serviço da liberdade. As tramas de permanência do mundo, dos conceitos, das idéias, rasgam-se à partir das máximas que apresentam a transitoriedade de todos os fenômenos. O devir é proposto como imagem fundamental da criação.

Cada instante devora o precedente, cada nascimento é a morte de incontáveis seres, gerar, viver e

morrer são uma unidade. (Nietzsche, 1872: 45)

Criação e destruição apresentam-se de forma justaposta, estabelecendo contornos e vazios. Para criar é necessário, por assim dizer, também morrer. Morte ampla, metafórica e parcial; a morte de nossas próprias cascas e seivas.

As *três metamorfoses*, anunciadas por Zarathustra em seu primeiro discurso (1885: 43), propõem infinitas mortes e renascimentos de *aspectos* e *essências*. Propõem crescimento irregular, intensificação da vida. Nelas também é possível observar uma *saga* através da qual só é possível libertar-se a partir de ações. Em cada *etapa* observa-se aspectos decisivos para uma compreensão sobre a existência criadora.

Como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança. (...)

“O que há de pesado?”, pergunta o espírito de suportaçãõ; e ajoelha como um camelo, e quer ficar bem carregado.

“O que há de pesado, ó heróis”, pergunta o espírito de suportaçãõ, “para que eu o tome sobre mim e minha força se alegre?”(...)

pesadíssimos fardos toma sobre si próprio o espírito de suportaçãõ; e tal como o camelo, que marcha carregado para o deserto, marcha ele para o seu próprio deserto.

Mas, no mais ermo dos desertos, dá-se a segunda metamorfose: ali o espírito torna-se leão, quer conquistar, como presa, a sua liberdade e ser senhor em seu próprio deserto. (...)
Qual o grande dragão, ao qual o espírito não quer mais chamar senhor nem deus? “Tu deves” chama-se o grande dragão. Mas o espírito do leão diz: “eu quero”. (...)

Criar novos valores – isso também o leão ainda não pode fazer; mas criar para si a liberdade de novas criações - isso a pujança do leão pode fazer. (...)”

Mas dissei, que poderá ainda fazer uma criança, que nem sequer pôde o leão? (...)

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim”.

Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado “sim”; o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo.” (Nietzsche, 1885: 44)

A riqueza metafórica com que os movimentos são descritos permitem aproximações com a própria existência e incluem a possibilidade de observar em si tais transformações e tremores de terras.

O espírito de suportaçãõ, para além de pesadíssimas cargas, carrega os fardos de um tipo de moral que requer o cumprimento de *deveres*. Mas a marcha *para o próprio deserto*, uma tal solitude parece enghar o espaço necessário à transformação. O deserto como metáfora de vazio e de desterro pode ser capaz de inspirar uma *salutar* confrontação consigo mesmo. Pode inspirar, ainda, vontade de potência, dominação; o desejo de *ser senhor em seu próprio deserto*, enfim.

Quando ocorre a *segunda metamorfose* observa-se a necessidade do estabelecimento de uma luta para a conquista da liberdade. Uma luta que requer força selvagem. Tal força, que não carrega fardos, é livre para se impor como vontade; para estender seus domínios.

Criar para si a liberdade de novas criações talvez seja um exercício necessário e uma luta diária. Nesse sentido, as metamorfoses se realizariam com possibilidades quase infinitas de reincidências. Mas tais fenômenos não seriam propriamente repetições, pois encontrariam no homem outro campo de experiência, profundamente alterado pelas *metamorfoses* anteriores. A idéia de *eterno retorno* aqui, é compreendida apenas como possibilidade transitória, a partir de observação de Nietzsche.

(...) *o mecanismo tem que valer para nós como hipótese imperfeita e apenas provisória.* (Nietzsche, 1889: 117)

A hipótese de que existem ciclos a serem percorridos durante a existência não cristaliza os estados de passagem, tampouco estabelece compreensões definitivas sobre o fenômeno.

As noções de *inocência e esquecimento* propostas pela terceira metamorfose são importantes para que as transformações também possam ser compreendidas em seu conjunto. Conjunto que traz como elemento *um novo começo*. Um sim e um não; um jogo de criação e morte.

Na conquista do próprio mundo afirma-se a vontade. Ela é o elemento através do qual a existência pode fluir.

A relação fluida entre percepção e racionalidade revela-se como linguagem da própria vida. O discurso de Zaratustra pode ser entendido como argumento racional e obra poética; requer a compreensão da vida como fenômeno estético.

A existência considerada como fenômeno estético sempre nos parece suportável e através da arte nos são dados o olho e a mão e antes de mais nada a boa consciência para poder criar, com nossos recursos, tal fenômeno. (Nietzsche, 1882: 120)

Na confrontação entre o *homem científico* e o *homem artístico* proposta por Nietzsche, Fink observa que o homem artístico *é o tipo superior em comparação com o lógico e o cientista* (1983: 35). Para o homem artístico o questionamento e destruição dos velhos limites impostos pela dureza dos conceitos pode ser uma resposta criadora da intuição. Nesse sentido, a criança como metáfora de *inocência e esquecimento* nega um certo tipo de tradição do conhecimento, que se constrói apenas a partir de uma criteriosa *memorização* e ordenação de saberes.

Nietzsche considera que para ser artista, também é necessário *esquecer, ignorar!* (1882: 14). Para além do esquecimento, ele observa que é possível experimentar uma *segunda inocência*, que torna o homem mais infantil e, ao mesmo tempo mais refinado.

Inocência e refinamento. O esquecimento como hábito elegante é capaz de inaugurar novas impressões, compreensões. Ao mesmo tempo, tal hábito enfurece *os mais velhos* e os eruditos, que passam a ser entendidos como perspectivas, e podem até ser ignorados.

As três metamorfoses representam, para Fink, a modificação do homem a partir da morte de Deus, isto é, *a transformação de sua alienação na liberdade criadora que se sabe autônoma* (1983: 76). Ele observa que tal fenômeno põe em evidência o caráter lúdico e arriscado da existência, bem como problematiza todos os sistemas de interpretação do mundo que se fundam na metafísica.

Com o jogo da avaliação criadora, porém, torna-se problemático todo o esquema metafísico do mundo sensível e do mundo inteligível, (...) do aquém e do Além; os devaneios da metafísica, tal como a transcendência dos valores repousa no Deus vivo. Mas após a morte de Deus tais distinções caducaram. (Fink, 1983: 77)

A intensa transformação existencial proposta no primeiro discurso de Zaratustra é compreendida por Fink como *princípio de todos os outros discursos* (1983: 78). Observa que antes da *morte* de Deus, a natureza criadora do homem encontrava-se adormecida, prisioneira nas malhas de *divinas* certezas.

Vattimo entende que a *morte de Deus* não é uma enunciação metafísica da não existência de Deus; *tem de ser tomada à letra como o anúncio de um acontecimento* (1985: 56). Anunciar um acontecimento não significa, entretanto, *demonstrar* alguma coisa. Mas a *simples* anunciação é capaz de provocar outros acontecimentos. A anunciação da *morte de Deus* possibilita que se instaure uma profunda suspeita, de que não se pode mais considerar uma verdade sem seus véus.

Se não é mais possível crer em uma verdade que não possua *véus* (Nietzsche, 1882: 15), há que se abrir espaço para as diversas e talvez infinitas interpretações da existência. Espaço para a criação de novos sentidos.

Bibliografia

Fink, E. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

Foucault, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

Giacóia jr., O. *Labirintos da alma*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

Machado, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

Müller-lauter, W. “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica”. In MARTON, S. (org.) *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: GEN, 1999.

Nietzsche, F. W. *A origem da tragédia*. (1871). Lisboa: Guimarães, 1988.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. (1872). Rio de Janeiro: 2000.

_____. *A gaia ciência*. (1882). São Paulo: Hemus, 1981.

_____. *Assim falou Zaratustra*. (1885). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987 .

_____. *Obra incompleta*. (1889). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Vattimo, G. *Introdução a Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

¹ Instituto de Filosofia da Linguagem, UNL / Escola Superior de Comunicação Social, IPL.