

ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

SUZIE FERREIRA DO NASCIMENTO

**RELAÇÕES ENTRE ARTE E DOENÇA NA CRÍTICA DE NIETZSCHE À
MODERNIDADE**

CURITIBA

2013

SUZIE FERREIRA DO NASCIMENTO

**RELAÇÕES ENTRE ARTE E DOENÇA NA CRÍTICA DE NIETZSCHE À
MODERNIDADE**

Dissertação apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica do Paraná como
requisito parcial para obtenção de título de Mestre em
Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio
Edmilson Paschoal.

CURITIBA

2013

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR

N244r
2013 Nascimento, Suzie Ferreira do
Relações entre arte e doença na crítica de Nietzsche à modernidade / Suzie
Ferreira do Nascimento ; orientador, Antônio Edmilson Paschoal. – 2013.
124 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2013
Bibliografia: f. 121-124

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Arte. 3. Civilização moderna.
4. Fisiologia. I. Paschoal, Antônio Edmilson. II. Pontifícia Universidade Católica
do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 100

Biblioteca Central

Aos meus pais e à confraria

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Edmilson Paschoal pelo voto de confiança, pela sabedoria em orientar *neófitos*, a quem devo tudo o que sei sobre ressentimento em Nietzsche e que levarei para a vida.

Ao Prof. Dr. Jorge Viesenteiner pelos sempre estimulantes encontros, pela paciente leitura de meus textos, pela amizade, a quem devo a descoberta do “tornar-se o que se é”.

Ao Prof. Dr. Wilson Frezzatti pela gentileza de fazer parte da banca e pelo esforço empenhado em abrir caminhos para os estudos da fisiologia em Nietzsche no Brasil.

Ao Ildenilson, pelas preciosas contribuições à minha qualificação.

Ao Prof. Bini pela agradável conversa e pela generosidade em ensinar.

À Prof. Fernanda que, mesmo sem saber, mostrou-me o caminho da filosofia.

RESUMO

Com este trabalho pretendemos investigar que papel Nietzsche atribuía à arte, particularmente no contexto de sua crítica à *Modernidade*. O diagnóstico feito por ele em relação aos modernos teve como uma de suas ferramentas de análise, a arte. Sendo assim, a doença à que o filósofo se referiu, de algum modo estaria ligada àquilo que no homem é sensível a ela: suas paixões e sentidos. Nietzsche também alude à necessidade de uma nova arte. Nossa pesquisa levou a concluir que tal seria para proteger e preservar a saúde dos homens ainda não contaminados pela decadência. Homens esses que teriam direito ao viver estético, por conta de sua dura *tarefa*. De modo que procuramos descobrir quais atributos o filósofo distinguia na arte e de que modo eles fortaleciam, ou preservavam esse homem. Num primeiro momento, concluímos que o ambiente criado pelos ideais modernos teria como objetivo proporcionar ao homem a vida sem paixões. Assim sendo, o homem pleno de saúde quando nele inserido, estaria sempre sob o risco de decair, pois seria levado a ver a si mesmo como algo ruim. Nesse ponto, a arte surge como possibilidade de preservação por permitir o livre exercício dos afetos. Nossa pesquisa, no entanto, indicou ainda outra função da arte, no que diz respeito a esse homem pleno de paixões. Nietzsche entendia ser possível educar, sobretudo os jovens, de modo a fazê-los mais resistentes, capazes de “não reagir imediatamente a um estímulo”, pois ter de reagir já seria um sintoma de decadência e esgotamento. Nietzsche estaria então indicando o uso da arte clássica na formação como uma possibilidade de defesa frente à *Décadence*. Mas há textos em que o filósofo reconhece que mesmo esse homem pleno de saúde poderia vir a adoecer. Acompanhando os relatos do *Ecce Homo*, é possível dizer que a arte possibilitaria ao homem, acometido por doença e fraqueza, perder-se na ilusão para com isso revigorar-se e impedir o ressentimento. No entanto, a relevância de preservar tal homem pleno de saúde se justifica somente porque seu papel no mundo é criar, e se ele não consegue impor-se à própria compaixão e impedir-se o ressentimento, não poderá fazê-lo. Observando os gregos, Nietzsche concluiu que esta era uma das funções da sua beleza: possibilitar a defesa frente aos aspectos nocivos da compaixão. É desse modo que em nosso texto a máscara do belo surge como um meio de defesa ao homem saudável.

Palavras-chave: Nietzsche. Modernidade. Arte. Fisiologia. Wagner.

ABSTRACT

By these words we intent to investigate about the role assigned by Nietzsche to the art, especially through the context of his criticism to Modernity. The diagnostics made by him relatively to the modern people had as one of his tools, the art. Been like that, the sickness mentioned by that philosopher would be related to things that, inside of men, are sensible to that: your passion and senses. Nietzsche also mentioned the necessity of a new art. Our research revealed that it would be to protect and preserve the men's health, still not contaminated by the decadence. Men who would have the right of aesthetic leaving, due his hard work. So that we tried to find out which attribute the philosopher distinguished on art and how it strengthened or preserved such men. At first moment, we discovered that the environment created by modern ideals would have as goal to provide a passionless life to men. As such, men full of health when inserted on it, would be always under the risk of fail by seeing itself as a bad thing. On such point, art came as one possibility of preservation once allows freely the feeling exercise. Nevertheless, our research indicated another art function, on respect the men full of passion. Nietzsche understood being possible to educate, young people specially, to make them stronger, able to "do not react to stimulus", once to react itself would be a symptom of decadence and depletion. Nietzsche would be indicating the use of classic art on education as a possibility of Decadence defense. Nevertheless, there are some text where philosopher recognize that same men full of health could get sick. Following the words of *Ecce Homo*, is possible to say art would may bring to men, affected by sickness and weak, to lose yourself on illusion and, by this, reinvigorate and avoid the resentment. However, the relevance of preserving such men, full of health is justified because of its role in the world only, to create, and, being the men incapable to be higher that your own compassion, could not do it. Looking to Greeks, Nietzsche concluded it was one of the beauty functions: allow the defense against the damaging compassion aspects. It's on this way that beauty mask appears, like a defense to healthy men.

Key words: Nietzsche. Modernity. Art. Physiology. Wagner.

LISTA DE ABREVIATURAS PARA OBRAS E CAPÍTULOS

A	- <i>Aurora</i>
ABM	- <i>Além de Bem e do mal</i>
CI	- <i>Crepúsculo dos Ídolos</i>
CE II	- <i>Considerações Extemporâneas II: Da Utilidade e Desvantagem da História Para a Vida</i>
CP	- <i>Cinco Prefácios para Cinco livros não Escritos</i>
CW	- <i>O Caso Wagner</i>
EH	- <i>Ecce Homo</i>
FP	- <i>Fragmentos Póstumos</i>
GC	- <i>A Gaia Ciência</i>
GM	- <i>Para a Genealogia da Moral</i>
HH	- <i>Humano, demasiado humano vol. 1</i>
OS	- <i>Humano, Demasiado Humano II: Miscelânea de Opiniões e Sentenças</i>
KSA	- <i>Kritische Studienausgabe</i>
NT	- <i>Nascimento da Tragédia</i>
NW	- <i>Nietzsche contra Wagner</i>
TA	- <i>Tentativa de Autocrítica</i>
VD	- <i>A Visão Dionisíaca do Mundo</i>
ZA	- <i>Assim falou Zaratustra</i>

Nomenclatura utilizada nas citações dos textos de Nietzsche:

Nas obras publicadas: abreviatura do título, seguido do título do capítulo, seguido do número do aforismo ou seção. Ex: (EH, Porque sou tão sábio 4)

Para a *Genealogia da Moral*: abreviatura do título, número da dissertação em itálico, seguido do número da seção em arábico. Ex: (GM III 3)

Em livros em que não há divisão em capítulos utilizamos a abreviatura seguida do número do aforismo: (A 12)

Nestes livros utilizamos apenas a primeira palavra do título: *Genealogia*, leia-se *Genealogia da Moral*; *Crepúsculo*, leia-se *Crepúsculo dos Ídolos*; *Incursões*, leia-se *Incursões de um Extemporâneo*; *Humano*, leia-se *Humano, Demasiado Humano*; Zaratustra, leia-se *Assim falava Zaratustra*.

Para fragmentos póstumos e cartas, referenciados por outros autores, mantivemos a citação conforme esses mesmos tradutores. Os demais, após a sigla e o ano colocamos o livro e a página entre chaves, como segue: FP de 1887, 14[13]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 MODERNIDADE COMO SINTOMA.....	16
1.1 “NÓS, HOMENS MODERNOS”	18
1.2 A DECADÊNCIA.....	27
1.3 COMPREENSÃO E DEFESA FRENTE À <i>DÉCADENCE</i>	32
1.4 A <i>DÉCADENCE</i> E SUA SUPERAÇÃO.....	36
2 O HOMEM E SUAS PAIXÕES.....	41
2.1. A MEDICAÇÃO POR AFETOS.....	42
2.2. SUPRESSÃO DOS INSTINTOS: UMA NECESSIDADE.....	45
2.3. NÃO REAGIR PARA NÃO RESSENTIR.....	46
2.4. O ASCETISMO COMO ESCOLHA.....	51
2.5. A LIBERDADE DE PODER NÃO REAGIR.....	52
3 A QUESTÃO DA ARTE.....	56
3.1. ARTE: FISIOLOGIA E HISTÓRIA.....	56
3.2. A DECADÊNCIA DE PAUL BOURGET E A <i>DÉCADENCE</i> DE NIETZSCHE.....	62
3.3. NIETZSCHE E A FRUIÇÃO WAGNERIANA.....	64
3.4. SCHOPENHAUER: O BELO ACALMADOR DA VONTADE.....	71
3.5. ESPÍRITO LIVRE: A ILUSÃO COMO FUGA.....	74
3.6. VARIANTES INTERPRETATIVAS DE O CASO WAGNER.....	76
3.7. A <i>DÉCADENCE</i> E A ARTE.....	80
3.8. A ARTE PARA ARTISTAS.....	89

4 DEFESAS AO CRIADOR.....	98
4.1 A COMPAIXÃO.....	99
4.2 O SOFRIMENTO DO ARTISTA.....	103
4.3 O PRIVILÉGIO DA MÁSCARA.....	107
CONCLUSÃO.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	121

INTRODUÇÃO

Se considerarmos o que diz o filósofo em *Ecce Homo*, houve um período a partir do qual ele iria ocupar-se unicamente com leituras de *fisiologia, medicina e ciências naturais*. (EH, *Humano Demasiado Humano*, 3) Tal período coincide com a ruptura ideológica com Schopenhauer e Richard Wagner e também com um grave adoecimento do filósofo. Contudo, disso não se pode concluir que Nietzsche já não tivesse, desde os seus tempos de estudante, especial interesse em questões fisiológicas, no sentido de investigar de que modo a arte atingia o corpo humano. A peculiaridade dos escritos que sucedem *Humano Demasiado Humano* é que a fisiologia passou a conectar-se com a crítica de Nietzsche aos ideais modernos. Não se pode desconsiderar o interesse do filósofo em unir, em uma mesma discussão, filosofia e fisiologia, evidenciado na nota ao final da Primeira Dissertação da *Genealogia da Moral*.¹ Contudo, é na referência que Nietzsche faz ao capítulo “fisiologia da estética”² em *O Caso Wagner* que se pode medir a relevância da questão estética quando Nietzsche se aproxima da fisiologia. Vale lembrar que o livro no qual estaria inserido esse capítulo não foi publicado, apenas alguns dos seus aforismos se encontram dispersos nas *Incursões de um Extemporâneo*.³ O que o filósofo deixou registrado é que pretendia voltar

¹ Diz a nota: “[...] É igualmente necessário, por outro lado, fazer com que fisiólogos e médicos se interessem por este problema [do valor das valorações até agora existentes]: no que pode ser deixado aos filósofos de ofício representarem os porta-vozes e mediadores também nesse caso particular, após terem conseguido transformar a relação entre filosofia, fisiologia e medicina, originalmente tão seca e desconfiada, num intercâmbio dos mais amistosos e frutíferos.[...]” (GM I, nota)

² De acordo com a argumentação de Ernani Chaves, “fisiologia da arte” é nomenclatura largamente utilizada por Nietzsche nos fragmentos póstumos, diferentemente de “fisiologia da estética”, constante em *O Caso Wagner*. Chaves também ressalta que “antes de tudo, [...] não há nenhum desenvolvimento sistemático dessa questão na obra de Nietzsche, seja na obra publicada, seja na que permaneceu em estado de fragmento. Muito pelo contrário: esta é uma questão que, tal como a da ‘vontade de poder’, por exemplo, se encontra fundamentalmente presente, esboçada e até certo ponto desenvolvida, nos fragmentos póstumos, a partir de 1886, quando entra em cena.” (CHAVES, 2007) Contudo, o autor localiza essa questão nos escritos nietzschianos, o que em muito nos interessa. Sobre isso, diz Chaves: “A primeira aparição do projeto de uma ‘fisiologia da arte’, salvo engano, se dá por volta do final de 1886 e é bastante elucidativa da importância que o próprio Nietzsche atribuía a essa questão: ‘Para a fisiologia da arte’ seria o título do segundo capítulo do terceiro livro da obra que Nietzsche planejava na época e cuja fortuna crítica é bastante funesta - A Vontade de Poder (Nietzsche, 1986h, p.284). Este terceiro livro teria também o significativo título de ‘Luta dos valores’ e seria composto de três capítulos (aliás, todo o plano é absolutamente simétrico: são quatro livros divididos em três capítulos cada um): o primeiro, seria chamado de ‘Reflexões sobre o Cristianismo’ e o terceiro, ‘Para a história do niilismo europeu’. Isso pode nos indicar que, de acordo com esse plano, o estudo da ‘fisiologia da arte’ suporia entender a crítica do cristianismo para que se possa, então, ao final, reconstruir, genealogicamente, a história do niilismo europeu. É importante ainda ressaltar que o último plano que Nietzsche deixou desse livro, antes de abandonar a ideia de escrevê-lo, datado dos meses de julho e agosto de 1888, reproduz esse plano inicial (Nietzsche, 1986i, p.537). Assim sendo, podemos dizer que entre 1886 e 1888 o projeto de uma ‘fisiologia da arte’ passa a representar um papel importante e decisivo nas considerações estéticas de Nietzsche.” (CHAVES, 2007)

³ Na nota anterior já registramos o comentário de Ernani Chaves sobre o capítulo “fisiologia da estética”, que faria parte da obra capital de Nietzsche. O plano “Vontade de Poder”, conforme visto, foi abandonado. Montinari no seu *Nietzsche lesen* registra em que circunstâncias teria se dado esse abandono. J. Viesenteiner traduz e comenta alguns dados dessa questão. Reproduzimos aqui algumas de suas notas que são particularmente do

para os “problemas ainda mais delicados” da “até agora” intocada “fisiologia da estética”. (GM III 8) Em *O Caso Wagner*, Nietzsche fala em declínio da arte e *também* do artista. Um declínio fisiológico evidenciado pelos valores modernos. Desse modo a moral, como também a arte, seriam sintomáticas de determinada fisiologia⁴. A pergunta que surge então é: sendo a arte capaz de afetar o corpo, e sendo a *Décadence* uma questão fisiológica, haveria possibilidade do uso da arte como instrumento de *superação da Décadence*? Se assim for, tal superação se daria pela retomada de saúde dos doentes ou pela preservação da saúde daquele que ainda não decaiu e de quem poderiam surgir novos valores? Nossa pesquisa indicou o caminho da última opção. Uma maior preocupação do filósofo no sentido de preservar um uma arte específica capaz de estimular o homem saudável, que por sua vez é também capaz de criar.

Para chegarmos a tal conclusão, percorremos o seguinte roteiro: num primeiro momento, procuramos estabelecer um recorte relativo à crítica de Nietzsche aos valores modernos. Procuramos também esclarecer de que modo tais valores se apresentavam sintomáticos, o que ficou mais evidente nos textos em que o filósofo apresenta a *Décadence* como um diagnóstico da modernidade. Investigamos também como teria se dado, no caso do filósofo, a defesa frente a essa mesma *Décadence*, haja vista estar ele também nela inserido.

nosso interesse. Diz a nota 8: “O último plano sobre a Vontade de Poder data ‘do último domingo do mês de agosto de 1888’ (Nachlass Agosto 1888, 18[17], KSA 13, p. 537), momento contemporâneo a uma carta que Nietzsche escreve a Meta von Salis de 22 de agosto de 1888, na qual se queixa das poucas forças e da insatisfação com seus trabalhos. Segundo Montinari, Nietzsche teria então se decidido por publicar aquilo que já estava ‘pronto diante dele’. Montinari registra ainda que, após o abandono desses planos, uma única folha solta ainda traz o título ‘transvaloração de todos os valores’, na qual ‘contém – no lado traseiro – uma série de títulos que aludem a uma ‘síntese’ da filosofia de Nietzsche’ (MONTINARI 1982, 113).” (VIESENTEINER, 2012, p. 133) A nota 11 tem outras informações: “Depois do abandono literário definitivo de publicação da ‘Vontade de Poder’, seguiu-se ainda, a partir de setembro de 1888, seis versões de um novo plano literário, intitulado ‘Transvaloração de todos os valores’, em quatro livros. Sabemos então, [...], que O Anticristo se torna a ‘transvaloração’ in totum – sendo, na maioria dos seis planos, apenas o primeiro capítulo –, o que significa também o igual abandono desse novo projeto. A observação de Montinari (1982, 118) a esse respeito é marcante: ‘Visto do ponto de vista do conteúdo, a transvaloração de todos os valores em certo sentido era o mesmo que a ‘vontade de poder’, mas justamente por isso ela também foi sua negação literária. Ou ainda: das anotações oriundas à ‘vontade de poder’, surgiram o Crepúsculo dos Ídolos e O Anticristo; o resto é – apontamento póstumo.’” (VIESENTEINER, 2012, p. 133) E, finalmente a nota 15 a respeito de quais seriam os aforismos procedentes do plano abandonado: “Tal capítulo foi posteriormente incorporado precisamente no capítulo ‘Incursões de um extemporâneo’, do Crepúsculo dos Ídolos, especialmente os aforismos 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 24, 44, 47, 49, 50 e 51.” (VIESENTEINER, 2012, p. 141)

⁴ Para a finalidade que nos propomos, qual seja, discutir as relações entre arte e doença, a noção de “fisiologia” ficará muito mais relacionada ao corpo humano, do que outras possibilidades existentes em Nietzsche. Como vemos afirmado em Frezzati, “fisiologia” extrapola o âmbito biológico, podendo referir-se ao orgânico vivo ou não. (Frezzati, 2006, p. 25) De nossa parte, pretendemos investigar se haveria, de fato, a possibilidade de a arte fazer diferença nos movimentos da decadência, naquilo em que ela atinge diretamente o corpo humano. Entendemos que quais quer outras possibilidades fisiológicas em Nietzsche, partem inicialmente daquilo que ocorre no corpo.

De posse desses dados, passamos ao segundo capítulo no qual abordamos mais diretamente a questão fisiológica. Nossa intenção era investigar como se dava o vínculo entre fisiologia e decadência. Ou seja, entender porque e como o homem decai. Para tanto levantamos os textos do filósofo em que ele aborda a questão do conflito existente entre o homem e suas paixões. Procuramos evidenciar que a saúde ou ausência dela, em Nietzsche, tem relação direta com a capacidade que o homem tem de impor-se às próprias paixões. Somente depois disso é que pudemos vislumbrar o lugar da arte na problemática da modernidade. No terceiro capítulo, então, procuramos evidenciar que não há uma cisão entre estética e filosofia, ou entre moral e estética, ou mesmo entre a arte e a vida, seguindo o pensamento nietzschiano. Seria, porém, a saúde instintiva do homem que determinaria que espécie de relação ele teria com a arte. De modo que arte e moral encontram-se intimamente relacionadas. Com esse capítulo pudemos concluir que toda a argumentação de Nietzsche em relação à arte do seu tempo diz respeito à necessidade do homem não decadente, aquele para quem o livre exercício das paixões é um necessário descanso, cujo fim último é fortalecê-lo para que ele possa impor-se a elas. Em suma, as necessidades de um homem *livre*, pleno de paixões, mas não seu escravo. E qual seria o interesse de Nietzsche em tal homem? Ora, a preocupação do filósofo se justifica quando entendemos que é somente desse homem que algo pode ser criado, somente ele teria forças para levar a cabo a *tarefa* mais dura, somente ele seria capaz ainda da destruição que antecede a criação. Nietzsche fornece uma série de indicações que permitem que se diga que tal homem precisa ser protegido, e isso por meio de artifícios estéticos. Assim nosso quarto capítulo aborda justamente essa questão. Nietzsche, contudo, permanece no registro da fisiologia quando aponta o afeto compassivo como um dos mais perigosos, frente ao qual o homem que cria, e, portanto, sofre, sente grande dificuldade em *não reagir*. De modo que a máscara da beleza seria um impedimento à visão do sofrimento, com ela esse homem específico se protegeria dos perigos da compaixão, para então levar adiante sua *tarefa*.

Vale ressaltar que, em relação aos textos que serão utilizados, seguimos o fio condutor da *guerra* empreendida pelo filósofo contra os valores modernos. O primeiro grupo diz respeito aos escritos de 1886, que, segundo van Tongeren, seguem vinculados a uma mesma temática, cujo foco central seria *Além do Bem e do Mal*, que é também, segundo o próprio Nietzsche, “uma crítica da modernidade”. Junto com esse estão os prefácios de 1886, o livro V de *A Gaia Ciência e Para Genealogia da Moral*, esse último como um “comentário” ao *Para além do Bem e do Mal*, e também uma “declaração de guerra”. (VAN TONGUEREN, p. 40, 41 e 249) Contudo, Nietzsche publicou outros dois escritos, em 1888, que, segundo ele

mesmo, representam “casos”, recreação, descanso, de uma pesada tarefa, mas igualmente declarações de *guerra*. Um deles é *O Caso Wagner*, no qual o filósofo aborda especificamente a questão da *Décadence*, e o outro é o *Crepúsculo dos Ídolos*, livro onde se encontram os aforismos inicialmente planejados como parte do escrito “fisiologia da estética”. A temática da *Modernidade* também torna relevante ao nosso texto os escritos de *Ecce Homo*, pois nele o filósofo se permite aumentar significativamente o tom da sua crítica, atacando livremente valores como modéstia, humildade, com ironia e agressividade. (FERRAZ, 2009) Esse livro interessa ao nosso propósito, pois a posição do filósofo contra os ideais modernos se encontra ali radicalizada. Isso não bastasse, nele encontramos uma importante chave de leitura para o entendimento de como o filósofo relata a *Décadence* sob a perspectiva do *amar o que é necessário*, além de preciosas argumentações a respeito da função da arte em sua crítica à modernidade.

1 A MODERNIDADE COMO SINTOMA

Reduzir o pensamento de Nietzsche, ou sua crítica, a um período, seja da história, seja da arte, é também reduzir-lhe o alcance filosófico. No que diz respeito à arte, Nietzsche tem particular interesse em delatar os perigos que os ideais modernos lhe representariam, muitos dos quais só se tornariam evidentes após o encerramento de sua atividade filosófica, encontrando ecos decisivos na pós-modernidade. Como ficará claro, a crítica nietzschiana à arte moderna não caracteriza um *capricho* estético, mas sim a denúncia à ausência de uma arte capaz de suprir as necessidades do homem saudável, que, por sua vez, é capaz de também ser criador. De modo que se faz necessário primeiramente definir, tanto quanto possível, um recorte para podermos nos situar nas reflexões nietzschianas. De acordo com Vattimo, o que caracterizaria a *Modernidade* à qual Nietzsche se refere seria a convicção de que o homem, por meio do seu próprio pensamento “progressivamente iluminado” com base em sempre novas apropriações e reapropriações do passado, estaria estabelecendo um movimento contínuo de “superação” em relação a esse mesmo passado. (Vattimo, 2007, VI) Paradoxalmente, ao referir-se constantemente ao passado, o moderno teria em vista uma origem ideal, portanto, toda a sua noção de superação assenta-se num *regresso* a um ponto da história, a partir do qual tudo deve ser reconstruído, para tornar-se *melhor*. Em um fragmento escrito entre 1885 e 1886, Nietzsche descreve o moderno como sendo um gênero que mistura lamúria, entusiasmo e insatisfação⁵. Vê-se que *Modernidade* em Nietzsche é, por definição, um paradoxo, e pouco distinguível em relação ao *Romantismo*⁶. Sobre isso Vattimo faz o seguinte comentário: “A fraqueza dessa posição consiste não apenas na ilusão [...] de que se possa retornar às origens, mas, sobretudo, o que é mais grave, na convicção de que das origens podia não vir o que de fato veio” (VATTIMO, 2007, X) A inserção dessas definições de Vattimo não é fortuita, pois elas se encontram justamente no livro em que ele se propõe a discutir o *fim* da modernidade. Portanto, diz respeito a um olhar sobre algo que supostamente já estaria definido, podendo assim ser sintetizado. A noção de homem moderno, como sendo aquele que sofre da sua inadequação ao ideal por ele mesmo criado pode ser adotada como fio condutor de nossa investigação, pois situa o pensamento de Nietzsche histórica, filosófica e fisiologicamente. Quando Nietzsche refere-se à *Modernidade*, via de regra, sua crítica discute

⁵ FP 12: 2[201] outono de 1885-outono de 1886. Nota: repetimos a nomenclatura utilizada em texto original de Nasser (2009).

⁶ No terceiro capítulo nos detemos mais nessa questão no sentido de especificar qual o entendimento de Nietzsche sobre o romantismo e sua conexões com o moderno.

seus valores, pois são eles que denunciam o homem insatisfeito e nostálgico que Vattimo descreve. É nesse ponto que o pensamento de Nietzsche se torna peculiar, porque ele irá avaliar as virtudes humanitárias como sintomas de adoecimento. O homem cujo pensamento foi “progressivamente iluminado” impediu-se definitivamente a fé em Deus, mas não se libertou de sua moral. Isso faz dele um homem duplo, ressentido de sua própria natureza, fraco e doente.

Portanto, para que possamos entender as questões levantadas por Nietzsche relativas à arte e o tratamento dado por ele a Richard Wagner no contexto de sua crítica à *Modernidade* é preciso primeiramente fundamentar *conceitos* como *Modernidade* e *Decadência*. Não é, como se poderá verificar, nossa intenção esgotar o assunto na filosofia de Nietzsche, mas sim demarcar que aspectos da *Modernidade* se relacionam a questão da arte e de que modo. Apresentaremos textos que descrevem o homem moderno naquilo em que ele tem de conflituoso e cindido, dando assim sentido à peculiaridade da arte de Wagner. E o faremos em quatro movimentos: primeiramente utilizaremos alguns aforismos de *Além do Bem e do Mal* que descrevem a modernidade contemporânea de Nietzsche, particularmente a Europa, como sendo formada por homens múltiplos, fruto de uma mistura de povos, em resumo, um povo sem nobreza. Em seguida, utilizaremos *A Gaia Ciência* para demonstrar de que modo Nietzsche entendia que a arte envenenava esse homem plebeu. Ainda nesse raciocínio, faremos uma incursão ao *Por que sou tão esperto*, na intenção de pontuar a diferença entre a crença moderna de que tudo é possível pelo esforço e a reflexão nietzschiana de que é preciso “tornar-se o que se é”, de *Ecce Homo*. Esse argumento tem sua relevância, porque ajudará a esclarecer os propósitos do filósofo com a publicação de *O Caso Wagner*, no sentido de que a arte não estaria sendo discutida no intuito de, através dela, se levar o decadente a deixar de sê-lo. No segundo tópico, trataremos da questão da decadência, entendida como degeneração fisiológica. Utilizando os aforismos de *Além do Bem e do Mal* para descrevermos o homem como um animal *indeterminado*, mas que, ao mesmo tempo, precisa determinar-se, constantemente em guerra com seus impulsos e paixões. Pretendemos demonstrar que o filósofo entendia que o ambiente criado pelos ideais modernos, considerando seus valores de humanitarismo, democracia, igualdade entre os homens, teria como objetivo proporcionar ao homem fraco a possibilidade de vida sem paixões, e como consequência teria ocasionado a potencialização do conflito do homem forte com as suas. Isso será confirmado nos aforismos do *Crepúsculo*, nos quais o filósofo fornece “fórmulas” para se chegar à decadência, todas elas configurando o caráter extenuante da luta contínua e ininterrupta do homem com seus

instintos⁷. Esse ponto será retomado no capítulo em que trataremos da relação entre o homem e suas paixões, no sentido de comprovar que, em Nietzsche, a arte teria também como uma de suas funções proporcionar o livre exercício dessas paixões, mantidas constantemente sob o peso da moral, dando ao homem um recurso com o qual ele poderia defender-se da decadência. No terceiro tópico, discutiremos a posição de Nietzsche frente à decadência, no sentido de entender de que modo seria possível “compreender” e “defender-se” desse processo, mas, sobretudo, pontuar quais os pressupostos para tal engenho. E finalizando, no quarto tópico apresentaremos a possibilidade de “superação” da *Décadence*, argumento defendido por alguns estudiosos de Nietzsche, aproximando nossa hipótese da desses autores.

1.1 “NÓS, HOMENS MODERNOS”

A expressão que serve de título a este item é usada por Nietzsche em diversos aforismos de *Além do Bem e do Mal*. Nesse contexto, o filósofo se inclui no objeto de sua crítica, à medida que também ele é um europeu, nascido no século XIX. São textos que fazem referência à moral que deriva ou resulta de um homem de múltipla ascendência, cindido, fraco. Vejamos, de início, o aforismo 200. Nele o filósofo diz que o europeu moderno, de “ascendência múltipla”, é, “por via de regra”, um homem “bem fraco”. Contudo, afirma ser possível haver, no mesmo solo, nas mesmas condições, outra espécie de homem, “predestinado à vitória”. O capítulo sétimo, do mesmo livro, intitulado “Nossas Virtudes” também aponta para esse caminho: a múltipla ascendência da Alemanha do século XIX como possibilidade, como diferencial frente a culturas mais íntegras. De modo que, inicialmente se pode dizer que não haveria um *determinismo* em matéria de saúde. Nascer em uma época decadente não faz o homem decadente. É no aforismo 260, no entanto, que Nietzsche admite que a existência de valores antagônicos dentro de um só homem, causa incompreensão mútua e “por vezes”, “dura coexistência”.⁸ É esse aspecto da fisiologia⁹ do homem moderno que

⁷ No que diz respeito à nossa pesquisa, o termo “instinto” estaria inscrito “no sentido do fisiológico enquanto biológico” aos moldes do que argumenta Frezzatti (Frezzatti, 2006, p.26). Para as demais possibilidades, remetemos aqui à sua nota 6, onde o termo e suas relações com impulso, *trieb* e outras expressões existentes em Nietzsche são exploradas.

⁸ Paul Van Tongeren desenvolve esse argumento, no capítulo 2 do seu livro *A moral da Crítica de Nietzsche à Moral*, onde aborda aforismos de *Além do Bem e do Mal*. Segundo ele, Nietzsche estaria, mais do que insistindo na tipologia forte x fraco, pontuando que, dentro do próprio indivíduo é que se encontrariam as diversas morais, a nobre “e” a de rebanho, e do embate interior entre elas, da necessária tensão entre elas, é que dependeria a saúde desse indivíduo.

pode ser visto em *O Caso Wagner*, quando Nietzsche o descreve como portador de uma contradição de valores. (CW 2º Pós Escrito e Epílogo) É nesse livro que o filósofo dirá: “a

⁹ O termo utilizado especificamente no epílogo a *O Caso Wagner* é “biologia”: “O homem moderno constitui, biologicamente, uma contradição de valores”. (CW Epílogo) Contudo, há comentaristas que aproximam o termo “biologia” e “fisiologia” em Nietzsche. Em nota anterior já nos posicionamos em relação a um aspecto da “fisiologia” ao qual pretendemos nos ater, a saber, aquilo do corpo humano que pode ser impactado pela arte. De todo modo, remetemos aqui então ao artigo de Ernani Chaves, que faz minuciosa varredura do posicionamento dos mais ilustres pesquisadores quanto ao uso metafórico ou não do termo “fisiologia” em Nietzsche, incluindo o pensamento de Müller-Lauter e Frezzatti que serão citados mais adiante. Diz Chaves: “O ponto de partida dos intérpretes em geral, tem sido um considerável esforço para compreender as diferentes apropriações, na obra de Nietzsche, do termo ‘fisiologia’. Helmut Pfotenhauer, por exemplo, nos chama atenção para o fato de que, tendo em vista o século XIX, é preciso distinguir entre o uso ‘metafórico’ do termo, presente em escritores como Brillat-Severin, Baudelaire e Balzac, os quais, ironicamente, tratam de questões da vida social e da arte, organizando ‘cientificamente seu discurso’ e o uso a partir do discurso científico especializado, no qual ‘fisiologia’ é, antes de mais nada, uma disciplina científica. Diante desse quadro, Pfotenhauer sugere que devido às suas inúmeras utilizações por parte de Nietzsche, devemos tomar ‘fisiologia’, de início, ‘literalmente’, isto é, como *Physio-logie*, ou seja, estudos dos diversos modos de tratar nossa natureza humana. Essa perspectiva nos possibilitaria, então, ouvir, desde os primeiros escritos de Nietzsche, os ecos de seu interesse pelas ‘fisiologias’ (Pfotenhauer, 1985, p.399-400). Wolfgang Müller-Lauter, por sua vez, distingue pelo menos três usos do termo na obra de Nietzsche: o primeiro é aquele utilizado pelas ciências da época, com o qual Nietzsche estava familiarizado por meio de suas inúmeras leituras sobre o assunto; o segundo, onde o fisiológico é ‘o que determina de modo somático (e por isso fundamental) os homens’; o terceiro, mais propriamente filosófico, reúne fisiologia e interpretação, na medida em que os processos fisiológicos são considerados como a ‘luta dos quantos de potência que ‘interpretam’” (Müller-Lauter, 1999, p.21-22). Patrick Wotling, por seu turno, toma claramente o partido do uso ‘metafórico’, isto é, das fontes literárias, em detrimento das fontes advindas das ciências biológicas: ‘o que caracteriza seu texto [o de Nietzsche], é o uso literário da terminologia fisiológica, colocada a serviço de uma estratégia filosófica de escrita. Eis porque Stendhal, Balzac ou Baudelaire têm uma importância inteiramente diferente para compreender a *démarche* de Nietzsche, da de Roux e mesmo Claude Bernard’ (Wotling, 1995, p.156). O privilégio das fontes literárias também se encontra no trabalho de Guiliano Campioni. Segundo Campioni os ‘contornos rigorosos dos conceitos de *décadence* e fisiologia da arte são estabelecidos por meio da confrontação de Nietzsche com a ‘psicologia’ francesa’, representada, por exemplo, por literatos como Paul Bourget e Hypollite Taine, que caminhavam na esteira da herança de Stendhal (Campioni, 1994, p.477). Na recepção brasileira, Wilson Frezzatti Junior parece ser o único que se ocupa dessas questões. Para ele, é necessário compreender o jogo que entretém na obra de Nietzsche os termos ‘fisiologia’ e ‘biologia’, que ora aparecem como sinônimos, na medida em que ambos dizem respeito ao corpo e às funções orgânicas, ora não, quando levamos em conta o vínculo anteriormente destacado por Müller-Lauter entre processos fisiológicos e processos interpretativos. Nesse último caso, fisiologia não diz mais respeito apenas aos seres vivos, mas também ao ‘âmbito do inorgânico e das produções humanas, tais como o Estado, religião, arte, filosofia, ciência, etc.’ (Frezzatti Junior, 2005, p.58). Bárbara Stiegler, numa perspectiva bastante interessante, considera que as reticências dos comentadores em levar a sério os elementos biológicos do pensamento de Nietzsche, preferindo considerá-los como ‘metáforas’, se deve ao envolvimento histórico do pensamento de Nietzsche com o ‘biologismo’ da ideologia nazista. Stiegler, ao contrário, não considera que a biologia seja apenas uma ‘fonte de metáforas’, nem um ‘cômodo instrumento para valorizar uma vida mais elevada’, procurando ao contrário investigar os ‘motivos filosóficos mais profundos, que levaram Nietzsche consagrar tanto tempo aos trabalhos dos biólogos’ (Stiegler, 2001, p.8). Além do livro de Stiegler, mais dois livros recentes se dedicaram ao mesmo tema: o de Gregory Moore (2002) e o de Ignace Haaz (2002). Na resenha de Martin Stingelin, acerca dos livros desses três autores (Stingelin, 2003, p.503-513), há uma clara preferência pelo trabalho de Stiegler. Isso significa dizer que não se pode mais ignorar as relações entre Nietzsche e a Biologia, a partir das fontes conhecidas e documentadas pelas suas leituras dos trabalhos dos biólogos mais importantes de sua época, situadas no contexto estratégico de sua crítica à filosofia moderna, de Descartes a Kant. Entretanto, isso não quer dizer que a questão está fechada, de tal modo que o elemento ‘metafórico’ já não deve mais ser levado em consideração. Muito pelo contrário! O que Stingelin mostra é que em nenhum dos três livros por ele resenhados a ‘crítica da linguagem’ em Nietzsche é considerada. Mesmo Stiegler também teria renunciado a investigar ‘os limites metafóricos das relações entre filosofia e biologia’ no pensamento de Nietzsche. Assim sendo, se por um lado, não se pode mais desconhecer que Nietzsche levava a sério os seus estudos de Biologia, por outro, Verdade e Mentira no sentido extra-moral (1873) e das preleções sobre Retórica do semestre de inverno de 1872/1873, na Universidade da Basileia, implicam numa rigorosa reflexão acerca do caráter ‘metafórico’ da linguagem.” (CHAVES, 2007)

única coisa da qual é preciso *defender-se* [grifo nosso] é a falsidade, a duplicidade de instinto que não quer sentir tais oposições como oposições”. (CW Epílogo) O moderno olha “de soslaio” para a “moral dos senhores” e ao mesmo tempo abraça a doutrina do “evangelho dos humildes”. (CW Epílogo) A duplicidade instintiva moderna pretende negar a “difícil convivência” inerente à múltipla constituição do homem moderno, os seus ideais de igualdade são sintomáticos disso. É aqui que entram as peculiaridades do “caso” Wagner. Para Nietzsche, através da arte de Wagner seria possível fazer um “diagnóstico” dessa alma, iniciando-se por uma “resoluta incisão nesta contradição instintiva, pelo desvendamento dos seus valores opostos”. Ele seria o “caso” mais instrutivo. (CW epílogo)

Porém, conforme dito, este ainda não é o local em que adentraremos na questão da arte, pois antes é preciso nos aprofundar nos textos em que Nietzsche descreve a *Modernidade* como sintoma. Não se trata agora de entender “nós, os modernos”, como uma posição histórica, mas sim, de inquirir sobre a saúde do homem do qual veio a surgir esta *Modernidade*: o homem das *ideias modernas*. Conforme dissemos, Nietzsche se inclui como parte dela quando utiliza a primeira pessoa do plural em seus aforismos. Ainda que por fatalidade, o filósofo nasceu na Europa no final do século XIX, e a *moral* dessa Europa enaltece a moral “de animal de rebanho”. (ABM 202) E como isso pode ser entendido como sintoma? Tomando-se ainda por base *Além do Bem e do Mal*, no aforismo 198, ele dirá que as morais são propostas de conduta “conforme o grau de periculosidade que a pessoa vive consigo mesma”. Receitas contra suas paixões, suas inclinações, boas ou más. (ABM 198) Disso Nietzsche pode concluir, no aforismo 259, que quando o “princípio básico da sociedade” se pauta em abster-se da violência, da “exploração mútua” no equiparar a própria vontade à do outro, em fim, naquilo que é tido como virtude nos *ideais modernos*, revelaria o que seria essa moral: vontade de negação de vida, princípio de dissolução e decadência. (ABM 259) É desta forma que a modernidade surge como sintoma: ao refletir sobre o que nos ideais modernos é valorizado e o que é menosprezado, Nietzsche descobre que eles são sintomáticos de homens que defendem a fraqueza como virtude. Ele dirá que onde se veem valorizados os instintos mais cordatos, mais dóceis, mais inofensivos, haveria, indubitavelmente, uma fisiologia frágil (ABM 202), e no Epílogo a *O Caso Wagner*, “toda a época tem, na medida de sua força, também uma medida de quais virtudes lhe são permitidas, quais proibidas”. (CW Epílogo) A estética responderia a essa mesma lógica: ela seria clássica ou *décadent* em função dos pressupostos biológicos de sua época. (CW Epílogo) Esse é um dos aspectos no qual Richard Wagner pode ser entendido como lente, pois é através de sua

arte que a modernidade fala. Contudo, se a alma moderna tem múltipla ascendência, se o modo de valorar moderno é signo de uma fisiologia debilitada, mas, se ainda assim, nesse mesmo solo o filósofo acredita ser possível surgir um indivíduo predestinado à vitória, qual a razão do “diagnóstico”?

Nos próximos parágrafos pretendemos demonstrar que Wagner possibilitava o diagnóstico da *Modernidade*, porém o livro “O Caso Wagner” não teria como objetivo principal o prescrever algo para o restabelecimento da fisiologia frágil da qual os ideais modernos eram sintoma. Precisa-se então ir mais a fundo na caracterização do moderno que se revela em Wagner. Nesse sentido, o aforismo 359 de *A Gaia Ciência*, que antecede em dois anos a publicação de *O Caso Wagner*, é esclarecedor. Trata-se de “a vingança contra o espírito e outros motivos secretos da moral”. De acordo com o texto, os “mais insidiosos advogados da moral”, ou seja, os seus defensores, seriam justamente os derrotados com consciência. Homens fracos comuns e plebeus de espírito, que em outros tempos teriam sido alienados pelo trabalho¹⁰. Contudo, esse homem específico tem acesso a livros aos quais não teria “direito” e a companhias “mais espirituais” do que sua fisiologia permite digerir. Para ele, a cultura e a arte seriam veneno. Ele “não possui espírito suficiente para dele se alegrar” e a cultura que ele tem é apenas suficiente para deixá-lo consciente disso. [...] “entediado, desgostado, desprezador de si mesmo”, descreve Nietzsche. (GC 359) Para ele, “integralmente envenenado”, cultura, posses, solidão, “tudo se torna veneno”. Tal homem é um homem fraco, e para dar-se a “aparência de superioridade”, ele precisa da moralidade. (GC 359) E aqui se chega ao nosso ponto: tal homem não precisa da moral como disciplina, seu problema não são mais os vícios e a luxúria. Ele seria, por assim dizer, o resultado final a que levaria o cristianismo: um falso *santo*. Os “advogados da moral” *escondem o que não têm*. Os ideais por eles defendidos dão-lhe a aparência de saúde. Essa é a sua vaidade. Na verdade, o que eles sentem é inveja da saúde para quem alguma moral seria necessária. (GC 359) Eles são nostálgicos de sua virilidade perdida. O posicionamento do filósofo em relação aos modernos no aforismo 359 é uma progressão em relação aos decadentes de Sócrates, a que ele faz referência em *O Problema de Sócrates*, no *Crepúsculo*. Ali o filósofo descreve o resultado a que teria chegado a moral cristã: o homem “sem instintos” e “virtuoso”, mas não “melhorado”, não mais saudável, não mais “feliz”. (CI, O problema de Sócrates 11) Os

¹⁰ Remeto aqui ao livro de W. Frezzatti, que no capítulo “A educação na Filosofia madura de Nietzsche, ou a senda solitária”, cita Mayer como autor que fez aproximações entre as reflexões de Nietzsche sobre educação e o pensamento da tradição filosófica. A nós interessa particularmente a descrição de Mayer do que seria a alta burguesia e o modo como a educação formal acabou por ela subsidiada, e a valoração das artes clássicas por esse novo burguês, endinheirado e medianamente instruído. (FREZZATTI, 2006, p. 238 e 239)

“advogados” da moral seriam esses homens “sem instintos”, mas que usam a máscara da moral como forma de fazer parecer que os têm. Como se eles tivessem necessidade da moralidade, como se seu modo de agir fosse uma escolha. A relevância, contudo, desse aforismo para nós é que nele Nietzsche deixa bastante claro de que maneira a arte poderia ser entendida como veneno, e para quem: homens fracos e doentes com acesso a um saber que lhes furta o ópio do trabalho. Com a arte, esse homem doente é retirado do seu autoengano, torna-se consciente de sua impotência, mas nada pode fazer a respeito. Contudo, entendemos que a questão para Nietzsche não diz respeito ao problema de alguns poucos burgueses nostálgicos frequentadores de teatro com os quais ele teria alguma diferença, mas sim da contaminação desse modo de vida sobre toda a cultura e as consequências disso no homem saudável.

Conforme já enunciado, no aforismo 203 de *Além de Bem e do Mal*, Nietzsche diz que do mesmo solo onde vive o rebanho, onde a moral dos fracos é predominante, haveria ainda o homem capaz de ser “cultivado”, um tal “pleno de possibilidades” a quem se poderia “ensinar” o seu futuro, livrando-o assim do acaso histórico que lhe impõe o rebanho como meta. Sendo a “aguda dor” do filósofo ver que esse grande homem, que além de estar “em evolução” pertence também a uma “categoria superior”, naufraga, tornando-se ele mesmo lamentável. (ABM 203) É preciso então, fazer a distinção¹¹ entre o já degenerado, para quem

¹¹ Conforme Paschoal, a noção de *typus* seria uma possibilidade para se fazer essa distinção, pois no aforismo em questão Nietzsche utiliza, num primeiro momento, a expressão “um homem extraordinário” e mais adiante “o tipo homem” como uma alusão à história, vale dizer: “quantas vezes o tipo homem já se defrontou [...]”. Em seu artigo “Dostoiévski e Nietzsche: anotações em torno do ‘homem do ressentimento’”, Paschoal registra algumas das concepções de *typos* em Nietzsche. Diz o seu texto, a respeito da caracterização do homem fraco ou ressentido retratado por Nietzsche na *Genealogia da Moral*: “[...]primeiro, que nos seus escritos não são encontrados indivíduos concretos ou personagens, como no caso dos livros de Dostoiévski, mas tipos de homem, e segundo, que Nietzsche acentua a correlação entre psicologia e fisiologia, já perceptível em Dostoiévski. Um tipo [*typus*] é um recurso que Nietzsche utiliza para exprimir uma ideia, uma forma de vida ou um papel social. No caso específico de um tipo de homem, este corresponde à caracterização de um perfil psicológico que, no seu extremo, ganha contornos de máscara ou de caricatura. Não se trata de um personagem histórico ou social que ali é apresentado, mas de um produto da atividade criadora do homem, desenvolvido com o apoio da sua memória (KSA XI, p. 107). Algo que se aproxima, portanto, de uma obra de arte e que pressupõe, do ponto de vista de sua criação, a capacidade inventiva do artista, que tem na ‘apresentação de tipos exemplares’ e na capacidade de ‘revelar o sentido da uniformidade’ o seu principal mérito, segundo Nietzsche (KSA IX, p. 277). Se do ponto de vista de sua criação um tipo corresponde a uma obra de arte, do ponto de vista de seu uso ele corresponde a uma semiótica, um modo de comunicação que momentaneamente estabiliza um fenômeno, por si fluido, com o intuito de facilitar a sua compreensão. Contudo, mesmo podendo ser utilizado assim, como uma ‘fórmula’, ele não remete a qualquer ‘lei’ (KSA XII p. 299), no sentido de algo que duraria para além do instante que caracteriza o próprio fenômeno que exprime. Como um modo de comunicação, ele é também um instrumento de trabalho que, tendo em vista a própria precariedade das formas de vida e o caráter passageiro de todo acontecer (KSA 10, 644), se apresenta como um meio para a manutenção [*erhaltungsmittel*] (KSA XI, p. 219) de uma hipótese pelo tempo suficiente para ela atuar num determinado jogo. Trata-se, portanto, de algo efêmero, a que o filósofo-artista lança mão para caracterizar um fenômeno que reconhece como transitório, no contexto de certas necessidades, como seria, por exemplo, a de elaborar uma crítica ao valor de certos valores morais. Segundo Nietzsche, a caracterização de um tipo de homem, entendido como um recurso

para explicitar um modo de vida, não envolve o propósito de atacar diretamente alguma pessoa, mesmo quando os tipos de homem são construídos a partir de figuras históricas estilizadas, como é o caso do ‘tipo Napoleão’³² ou do ‘tipo Jesus’ (AC 29). Isso se torna claro, por exemplo, na explicação que o filósofo oferece sobre o seu modo de fazer guerra: ‘nunca ataco pessoas – sirvo-me da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral, porém, dissimulado, pouco palpável’ (EH, Por que sou tão sábio, 7). No caso do ‘homem do ressentimento’, trata-se de um tipo criado no contexto da crítica de Nietzsche à moral socrático-platônico-cristã, com a função bem clara de explicitar o modo de vida que estaria na sua origem e de caracterizar o modelo de homem que ela ‘cultiva’ (KSA XII p. 63) e em função do qual ela foi criada.” (Paschoal, 2010) Em relação ao nosso texto, cuja perspectiva parte da relação entre arte e doença, os valores, o bem e o mal do homem, bem como a sua arte, são apresentadas pelo filósofo como sintomáticos. Desse modo, a moral moderna ou a moral de rebanho que, segundo Nietzsche, teria vencido e dominado, seria sintomática de homens doentes. Ainda que, de fato, se trate de caracterizações psicológicas, evitamos usar a expressão “tipos” doentes, porque assim fazendo, a moral passaria a ser sintoma de tipo, ou o sintoma poderia ser entendido como máscara, o que se apresentaria problemático, uma vez que a concepção de máscara será tratada por nós sob outro aspecto. Da mesma maneira, ainda que não se possa remeter a questão a indivíduos específicos e nominais, não parece correto relacionar a efemeridade dos tipos à questão da moral como sintoma. Porém, mesmo em se falando de moral, ainda subsiste a possibilidade de uma “tipologia” moral, a qual Nietzsche faz referência no aforismo 186, de *Além do Bem e do Mal*: “Deveríamos, com todo o rigor, admitir o que se faz necessário por muito tempo, o que unicamente se justifica por enquanto: reunião de material, formulação e ordenamento conceitual de um imenso domínio e delicadas diferenças e sentimentos de valor que vivem, crescem, procriam e morrem – e talvez tentativas de tornar evidentes as configurações mais assíduas e sempre recorrentes dessa cristalização viça – como preparação para uma tipologia da moral.” (ABM 186) No entanto, mais adiante ele dirá que as morais “não passam” de uma “semiótica dos afetos”. Nietzsche escreve que elas, as morais, sempre “dizem” algo a respeito de quem as “faz”. De modo que, embora seja possível se falar em “tipos” de morais, elas seguem sendo sintomáticas da saúde do homem que as cria. Talvez fosse o caso, então, de se avaliar em que medida *sintoma* e *semiótica* seriam sinônimos em Nietzsche, o que não seria possível neste momento. Por outro lado, se referir-se a tipo é necessário para que não se coloque o filósofo em situação maniqueísta, o mesmo não parece se aplicar em questões de saúde e doença. Não há uma relação direta entre o tipo forte, e o homem “excepcional” ao qual nos referimos. Para que assim se entenda, citamos como exemplo os tipos ovelha e ave de rapina nietzschianos. Sobre eles diz o professor Giacóia: “[...] pode-se inferir, como importante ganho adicional, que as polêmicas figuras do ‘bárbaro’, nobre, senhor, aristocrata, ave de rapina, guerreiro, etc., não são invariantes ontológicos, designando características naturais de indivíduos ou a classes sociais, antes constituindo tipos cujas estruturas se definem, deslocam e se alteram a partir de posições e remanejamentos ocorridos em configurações distintas de relações de poder.” Giacóia (2012) Acompanhando o modo como Nietzsche propõe o tipo ave de rapina ou o forte na *Genealogia*, não caberia a ela expressar-se de outro modo, que não pela força. Não haveria *liberdade* em termos de tipo ave de rapina. A ave de rapina “age” de acordo com a sua *natureza* de ave de rapina e, portanto, é determinada. Em relação ao homem “excepcional”, embora seu modo de valorar possa ser equivalente ao modo de valorar do tipo ave de rapina, Nietzsche o diferencia quando relaciona a capacidade de “não reagir” à liberdade. Logo, há, em Nietzsche, um homem forte e também “livre”, tema sobre o qual discorremos em tópico específico. Outro fator importante seria que, conforme os textos por nós analisados, o homem “excepcional” pode decair e, portanto, embora sua saúde possa *determinar* seu modo de expressar-se como forte, não se trata de uma determinação de *natureza*, pois ele, decaindo, passará a valorar e reagir conforme a ovelha. De outro modo, considerando a questão dos valores como sintoma, é possível vislumbrar certo *determinismo* em termos de modo de agir do doente e fraco. Sobretudo o retratado em *O Caso Wagner*, para o qual Nietzsche remete a impossibilidade, a incapacidade, a necessidade de manter-se afastado das paixões. O fraco ou doente não é *livre* para ver ou ser de outra forma porque sua saúde não permite. Como, em termos nietzschianos, só é possível falar em “defesa” frente à decadência pressupondo um fundo de saúde, não há subsídios para defender que ele estivesse propondo ou se ocupando em propor um caminho inverso, do degenerado ao são. Assim sendo, ainda que, conforme Van Tongeren, o homem “excepcional” que destacamos em nosso texto, não diga respeito a “um tipo específico de homem” (VAN TONGEREN, p. 113), não parece correto afirmar tratar-se de todo o homem ou qualquer homem. Como se o homem, ainda que doente e fraco, fosse “inesgotável” para as grandes possibilidades, para permanecer no mesmo aforismo 203, de *Além do Bem e do Mal*. Assim sendo, quando o filósofo, em *O Caso Wagner*, refere-se aos fracos e doentes, entendemos que ele os analisa pelos seus sintomas, que são inequívocos quanto a sua incapacidade. O wagnerianismo, para tais homens, seria veneno justamente por conta de sua incapacidade de dar conta de suas paixões. A questão por nós levantada é que haveria diferença entre a educação e a formação, prescritas por Nietzsche como formas de evitar-se a decadência, e a medicação que o homem fraco e doente *necessita*. Finalmente, não parece haver em um tipo fraco ou decadente que signifique o movimento pertinente ao decair, como algo que se transforma, que pode ser contaminado pelos ideais modernos. O mais próximo disso é o tipo “criminoso”, onde o filósofo

os livros e a arte são veneno, saudoso de sua virilidade, e o “inesgotado para as grandes possibilidades” de que trata o *Além do Bem e do Mal*. A importância dessa distinção está em que, não a fazendo, pode-se incorrer no equívoco de entender que o fraco e degenerado, se bem “instruído” e “cultivado”, poderia vir ou voltar a ser *excepcional*.¹² Para notar a relevância dessa distinção é preciso ter em mente uma das principais características da *Modernidade*, qual seja, a crença de que pelo esforço pode-se tudo, e principalmente, pode-se caminhar rumo a um *melhoramento*. Pode-se verificar que Nietzsche não desconsidera esse aspecto do homem moderno no capítulo 9, do texto “Por que sou tão esperto” de *Ecce Homo*, no qual, conforme já dissemos, ele defende, com bastante ênfase, a questão do *amor fati*.¹³ Ali

descreve, utilizando o criminoso como semiótica, o movimento que vai da ave de rapina à ovelha, que vai do “excepcional” ao rebanho. Nesse caso, mantivemos o uso do termo “tipo”, conforme pode ser verificado no tópico *A decadência*. Em relação à grafia, mantivemos o modo como os tradutores utilizaram. Não há em nosso texto a forma “typus”, muito embora, como bem pontua Paschoal, Nietzsche faça essa distinção em alguns de seus textos e notas.

¹² Se considerarmos os textos da *Genealogia* onde o filósofo afirma ser o homem um “animal doente” (GM, III 28), mais o aforismo 370 da *Gaia Ciência* onde Nietzsche afirma que a arte e a filosofia “pressupõem” sofrimento e sofredores, e ainda o seu prólogo, no qual o filósofo se diz grato à doença, diz ter dela renascido, fica difícil não inferir que alguém fraco e doente possa, por meio do próprio sofrimento, vir a tornar-se são. Veja-se o comentário de Van Tongeren: “Nietzsche cita a doença como algo indispensável a ‘nós filósofos’ [...] Por meio do sofrimento, o problema novamente emerge de sua solução e a discordância, plena de tensão, triunfa sobre a calma da satisfação, na qual o homem ameaça sucumbir. Nietzsche contrapõe a esse ameaçante declínio o ‘cultivo [...] do grande sofrimento’ e a ‘tensão da alma na infelicidade’ (ABM 225) O sofrimento enobrece (ABM 270), pois a partir daí, a vida é novamente um combate. A grande saúde da qual Nietzsche fala não representa, por isso, nenhuma superação definitiva do sofrimento e da doença, mas uma ‘saúde que não pode mais prescindir da própria doença: a grande saúde (é) uma saúde tal que não apenas se tem, mas que constantemente se adquire e também tem de se adquirir, pois a cada vez a abandonamos e temos de abandoná-la!’ (GC 382) [...]” (VAN TONGEREN, p. 265) Contudo, o caminho por nós trilhado a partir do diagnóstico possível através de Wagner, coloca o doente decadente muito mais próximo do rebanho, para o qual Nietzsche diz ser necessário o remédio, do que do doente descrito por ele nos textos acima citados, capaz de retirar da doença um aprendizado. Acompanhando o texto de Van Tongeren quando da sua análise de *Além do Bem e do Mal*, a frequência com que o filósofo utiliza o termo “nós”: “nós, filósofos”, “nós, homens do conhecimento”, “nós, os modernos” evidencia que ele tinha como interlocutor alguém igual a ele. Do mesmo modo, no prefácio à *Gaia Ciência*, Nietzsche diz que “restaria sempre a dúvida de que alguém que não tenha vivido algo semelhante possa familiarizar-se com a vivência” do seu livro. (GC Prólogo 1) Se observarmos o prólogo ao *Humano Demasiado Humano*, é possível mesmo dizer que Nietzsche pretendia que seu livro fosse para seus leitores o mesmo que a doença fora para ele: uma escola da suspeita; embora ele duvidasse que tal ocorresse. Contudo, fica claro na seção 8 do Prólogo que o filósofo buscava por “psicólogos”. A mesma distinção quanto aos seus interlocutores está presente também no Prólogo ao *Ecce Homo*: para respirar o “mesmo ar”, o leitor teria de ter sido feito para ele. (EH Prólogo 3) A nós interessa evidenciar que há diferenças entre o sofrer, o estar doente cujo sujeito é o “nós”, no qual Nietzsche se inclui e para quem a vivência da dor é aprendizado, e do estar doente por ele diagnosticado em *O Caso Wagner*. E tal distinção se faz pelo princípio de que o estatuto do decadente e do rebanho é a negação do sofrimento, a “não” vivência. E tal não se dá por vontade ou decisão. O decadente, fraco e sem saúde não é livre pra ser outra coisa. De outro modo, o “nós” de Nietzsche pressupõe alguém que vivencie, que possa, por ser fundamentalmente saudável, tirar proveito do sofrimento.

¹³ A referência ao *amor fati*, aparece em dois momentos distintos da filosofia de Nietzsche, em 1882 e em 1888. No primeiro caso, trata-se do aforismo 276, de *A Gaia Ciência*. No segundo, da seção 10 do capítulo “Por que sou tão esperto” de *Ecce Homo*. Sobre esses dois momentos diz Paschoal: “A ausência do termo vontade (Wille) na formulação de 1888 corrobora a tese de que existe uma mudança no posicionamento do filósofo em relação a projetos futuros nos escritos de 1888, mesmo quando ele se refere a si mesmo. Especialmente em *Ecce homo* e em *O Anticristo*, deixam de ter destaque ideias como aquela de que o futuro do homem seria dependente ‘de uma vontade humana’ (ABM 203; KSA 5, p. 126), ou a esperança em um ‘homem redentor’ (GM II 24; KSA 5, p.

ele se propõe responder à pergunta “como a gente se torna o que a gente é”¹⁴. As caracterizações da *Modernidade* surgem de forma negativa, uma vez que, no texto, Nietzsche está se referindo a ele próprio, como oposto. Ele dirá já de início que ver a si próprio “cara a cara” através de uma tarefa, é um perigo. Essa afirmação, lida à luz da crítica de Nietzsche aos modernos, caracteriza aquilo que dissemos a seu respeito: ele quer ver diante de si, muito precocemente, aquilo que deveria ser seu “caminho”. Ele quer, por toda a lei, que a sua “tarefa”, coincida com o seu “querer”. Na sequência, Nietzsche afirma que se tornar o que se é, pressupõe “que a gente não saiba, nem de longe, o que a gente é.” (EH, Por que sou tão esperto 9) Novamente, o oposto do que faz o moderno. Ele vê a si próprio, ele “se sabe” numa tarefa por ele idealizada, pautada nos restritos parâmetros de sua época. Na continuidade do texto Nietzsche irá discorrer sobre o modo como ele, distintamente do modo moderno, teria chegado a ser o que ele era. Ele dirá que todos os obstáculos, os equívocos pelos quais teria passado, sobretudo na juventude, ao final teriam tido seu valor, principalmente por que o impediram de ver a si, muito cedo, como tarefa, como objetivo alcançado. Teria sido durante essa trajetória que teria surgido diante dele o *trabalho artístico do instinto*, que ele “nem mesmo pressentia”. Suas aptidões “repentinamente, maduras, brotaram certo dia com toda a sua completude final”, sem que ele tivesse “aspirado”, “querido” ou “desejado”. O que lhe permitia afirmar: “eu não quero que nada, nem mesmo em seu ínfimo aspecto, se torne diferente do que é; eu mesmo não quero ser nada diferente”. Nietzsche continua o texto afirmando que não desejou dinheiro, mulheres e honras, embora tivesse passado por eles em meio aos desvios e fatalidades de sua vida jovem. (EH, Por que sou tão esperto 9) O que marca, ainda mais uma vez, sua distinção em relação aos modernos, na medida em que essas eram coisas almejadas por todos, prêmios merecidos pelos cumpridores de suas *tarefas*. Nosso interesse, contudo, é demarcar que o “tornar-se o que se é” de Nietzsche, além de não poder ser entendido como um resignacionismo ou um *aceitar-se* o que se é, considerando o

336), ou ainda qualquer movimento que geraria o além do homem’ (KSA 10, p. 244). De fato, como aquele ideal já teria sido efetivado na ‘transvaloração de todos os valores’ (AC 13; KSA 6, p. 179) não parece haver mais lugar nesse contexto para utopias, como afirma Mazzino Montinari, referindo-se às anotações póstumas de Nietzsche de 1888, que ‘não existe um fragmento sequer que poderia nos dar mais esclarecimentos sobre essa forma peculiar de utopia de Nietzsche’. Assim, embora Nietzsche não abandone seu tom polêmico, como se verifica, por exemplo, na sua ‘grande política’ (KSA 13, p. 637ss) ou na primeira parte de *O Anticristo*, ele não parece mais tão interessado em ocupar-se de projetos futuros, mesmo em relação ao *amor fati*, que não se apresenta mais como um desejo a se realizar ‘algum dia’, como se observa na formulação de 1882, mas algo relativo ao presente.” (Paschoal) (nota: retiramos a citação de apontamentos inéditos de Paschoal, previstos para serem publicados em seu livro *Nietzsche e o Ressentimento*) Em nosso texto, partindo da perspectiva da crítica de Nietzsche aos ideais modernos, referimo-nos ao contexto de 1888. Interessa-nos a posição do filósofo em relação a sua própria experiência com a *Décadence*. Não pretendemos aproximar nossa questão, qual seja, o lugar da arte nas reflexões de Nietzsche que envolvem modernidade e fisiologia, da questão da “utopia” notada por Paschoal.

¹⁴ Subtítulo do livro, conf. tradução de Backes

contexto em que se apresenta, tem sua melhor definição como oposição ao ideal moderno de que é possível *melhorar-se* por meio do esforço. O *cultivo* e a *instrução* que podem levar o homem a ser o que ele é são distintos do esforço que o moderno faz para tornar-se *aquilo que ele quer*. No aforismo que utilizamos de *Ecce Homo*, o que se vê é uma crítica ao homem que se entende como progresso em direção a uma meta, que se vê, muito precocemente, como *tarefa*. Que diz sim e faz não, não porque não se esforce, mas porque diz sim àquilo que ele não é. Um homem tal, que luta feroz e heroicamente por algo fora dele, que tem sempre saudade do futuro. Veja-se o que Nietzsche já afirmava nas *Extemporâneas*, ao fazer a aproximação entre cultura e *Physis*: “[...] a cultura (Cultur) enquanto unanimidade entre vida, pensamento, *parecer e querer*.” (CE II 10) (itálico nosso) O homem representante dessa cultura é a antítese do moderno: ele parece e quer uma só coisa. Ele não se consome pensando naquilo que ele não é. É típico do moderno querer, por esforço, *tornar-se* algo que ele mesmo considera muito especial, e que talvez não coincida com o que ele é. Ele levanta muito prontamente as mãos em adesão a qualquer projeto rumo ao *melhoramento* ou ao sucesso. De modo que, com essa rápida inserção em *Ecce Homo*, o que se pretendeu demonstrar é que é preciso cautela nos textos em que Nietzsche discute *Modernidade*, no sentido de perceber como ele descreve seu interlocutor, a quem ele se dirige, e qual o propósito da sua crítica. E tal distinção não é tarefa simples, pois, de alguma maneira, todos no grande rebanho da modernidade esforçam-se por alcançar objetivos, têm sua parcela de sofrimento e uma arte que lhe agrada. Retomemos então o que diz o Prólogo a *O Caso Wagner*. Nietzsche dirige-se a filósofos, e coloca-se como filósofo. E Wagner seria “indispensável” ao filósofo à medida que ele era “o mais eloquente” perito da alma moderna. Segundo o texto, quando um filósofo observa atentamente o modo de operar de Wagner, descobre que ele é “danoso”. O que se comprovaria de duas maneiras: como perigo e veneno ao próprio decadente, mas também como prejudicial à música. É nesse texto que o filósofo reforça a ideia de que o moderno faz uso do trabalho e da arte, como meio de evadir-se. Para ele, o esforço e a fruição artística são fuga. E aqui voltamos à pergunta sobre a razão de ser do “diagnóstico” possível através da arte de Wagner. Estaria o filósofo, ao denunciar o uso que os decadentes faziam da arte como narcótico, dirigindo-se aos próprios decadentes e pretendendo-se que, mudando-se a arte ou o modo de fruí-la, o decadente deixasse de sê-lo?

Ainda não é possível responder com exatidão essa questão. Nesse tópico apenas nos ocupamos em descrever o homem moderno como portador de múltiplas ascendências, cindido, conflituoso, e aos ideais modernos como sendo sintomáticos de um homem fraco,

nostálgico e invejoso. Comprovamos também que, em Nietzsche, não haveria um *determinismo* em matéria de decadência. Do mesmo solo, onde vivem os decadentes, poderia surgir o “excepcional”. Introduzimos também a questão da arte como algo passível de tornar-se veneno para o homem degenerado. Porém, o principal no momento é o alerta dado pelo filósofo no sentido de que o homem excepcional pode decair. Logo, é pertinente nos aprofundarmos um pouco mais, procurando outros textos que expliquem como Nietzsche entendia que o homem se extraviaria, o que o levaria a aderir e ajustar-se aos ideais modernos.

1.2 A DECADÊNCIA

Anteriormente vimos os aforismos de *A Gaia Ciência* que retratam o moderno com um homem fraco, saudoso de uma virilidade perdida. Vimos também que sua relação com a moral é muito mais de aparência do que de necessidade. Contudo, isso não dá conta da concepção de fraqueza que Nietzsche diz ter diagnosticado na *Modernidade*. Do modo como Nietzsche os descreve, os defensores mais ferrenhos desse ideal seriam já o fim, os decadentes consumados, para quem a moral não seria mais necessária. Contudo, há todo um trajeto a ser percorrido, antes de chegar-se a tal ponto. Um caminho que leva para baixo, para o fim. Uma primeira questão a se pontuar é que a decadência, na filosofia de Nietzsche, não se reduz à *Modernidade*. Para o filósofo, se a Europa tinha ascendência grega, ela era o que tinha restado, após longo declínio da grandiosidade da Grécia antiga. Ele usa esse adjetivo para dirigir-se, por exemplo, aos gregos contemporâneos de Sócrates. Platão e Sócrates eram “tipos decadentes”, diria ele no *Crepúsculo*. (CI, O problema de Sócrates 2) Guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que, se analisada pelo viés da fisiologia, Nietzsche utiliza a expressão *decadente* no seu sentido ordinário: um movimento declinante, que parte de algo *superior*, para algo *inferior*, considerado qualitativamente. Algo forte que enfraquece, algo novo que envelhece, ou ainda, na peculiaridade do pensamento do filósofo, algo caótico que se ordena, algo feroz que se amansa, algo excêntrico que se ajusta aos costumes, ou ainda, conforme a perspectiva por nós adotada, algo saudável que adoece. A decadência como movimento se estabelece sempre a partir de um ápice, que pode ser variado. Ainda fisiologicamente, é possível mesmo dizer que a decadência, em seres vivos, é algo inevitável, uma vez que tudo o que é vivo, naturalmente cansa e morre. No Epílogo de *O Caso Wagner* Nietzsche diz que a “vida” degenera, e se exaure fisiologicamente. Para o filósofo haveria,

inclusive, “épocas” inteiras caracterizadas por essa “vida declinante”. (CW Epílogo) Veja-se, por exemplo, a *Tentativa de Autocrítica*. A hipótese que o filósofo lança ao leitor trata exatamente dessa possibilidade, da continuidade entre o declínio da civilização grega até chegar ao homem moderno:

A doença de que teria morrido a tragédia, o socratismo, não seria precisamente um signo de *cansaço*, de instintos que se dissolviam anárquicos? [...] Seria o fato dos gregos terem se tornado lógicos, consequência de sua *dissolução e fraqueza*? Seria a vitória da racionalidade contemporânea um *sintoma da força declinante*, da *velhice abeirante*, da *fadiga fisiológica*? (NT, TA, grifo nosso)

É possível dizer então que, para Nietzsche, se houve um ponto a partir do qual o ocidente decaiu, esse ponto situa-se nos gregos, antes de Sócrates. E nisso, Nietzsche é *classicista*. Mas isso não é tudo. Numa análise mais profunda, vê-se que em Nietzsche, o animal homem decai constantemente na sua caminhada rumo à *determinação*, rumo a tornar-se mais racional, mais consciente. Sua luta estaria no manter-se heroicamente *indeterminado*, quando seu futuro, sua humanidade depende da sua *determinação*.¹⁵ Na *Genealogia*, Nietzsche diz que, por ser a dor sua condição própria de vida, por ser o animal homem “ainda não domado”, não encontraria sossego na “força que o impele”, e por ser o “mais exposto ao perigo, o mais longa e profundamente enfermo”, ele estaria “frequentemente farto”, fadigado, enfasiado de si mesmo. (GM III 13) Note-se que as duas abordagens se tangenciam. Para Nietzsche, um grego heroico, saudável, belo, teria que ser indeterminado, conflituoso internamente. Nele não poderia haver, por sob a aparência consternada, uma calma profunda.¹⁶ O homem excepcional de Nietzsche é a antítese disso: ele, embora tenha que manter-se no rebanho, traz dentro de si o indeterminado. Contudo, é no *Crepúsculo* que o filósofo se propõe a dar a “fórmula”, ou “receita” para a decadência. Isso ocorre em dois textos: o primeiro em “O Problema de Sócrates”, e o segundo nas *Incursões*, sob o título “O criminoso e o que lhe é aparentado”. No primeiro, ao discorrer sobre o equívoco dos antigos gregos que, sob a orientação de Sócrates, viram na racionalidade “a qualquer preço”, na vida “sem instinto”, um remédio para seus instintos em anarquia. Nietzsche diria então: “Os instintos precisam ser combatidos – esta é a fórmula da *Décadence*.”¹⁷ No segundo texto,

¹⁵ Remeto aqui às páginas 121 e 122, do livro *A Moral da Crítica de Nietzsche à Moral*, onde Van Tongeren, com base em *Além do Bem e do Mal*, apresenta esse argumento: o homem estaria se aproximando mais do animal, como ser determinado, à medida que se torna cada vez mais moral.

¹⁶ Sobre a clássica discussão a respeito das diretrizes de Winckelmann, ver artigo *O Grito de Laocoont*, Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller, de Pedro Sússekind.

¹⁷ Não se pode, inadvertidamente, colocar “decadência” e “*décadence*” como sinônimos, em Nietzsche. O termo “*décadence*” foi utilizado por ele para diferenciar-se e ao mesmo tempo referir-se ao movimento artístico “decadente” estudado por Bourget. (*Essais de Psychologie Contemporaine*, 1881) Em Nietzsche *décadence* diz respeito a um “diagnóstico” ou conjunto de características que identificam uma época e o homem moderno

Nietzsche descreve o “tipo” criminoso como sendo “o tipo do homem forte, [...] transformado em homem doente”. Ele sente falta do ambiente onde as armas presentes em seu instinto sejam “justas”. Seus “impulsos mais vitais” definham em meio ao crescimento de outros afetos oprimidos. Isso seria, nas palavras de Nietzsche, “quase mesmo a receita para a degradação fisiológica”. São dois movimentos distintos em torno da decadência: o homem se degrada devido à permanência prolongada em contrariedade aos próprios instintos, ele precisa combatê-los e isso o leva, quase que invariavelmente, à decadência¹⁸. Ou seja, Nietzsche parece entender que, quer seja por necessidade ou por fatalidade, o combater os próprios instintos é o modo mais eficiente de se degradar e decair. Contudo, a relação dessa degradação com as “ideias modernas” pode ser encontrada mais explicitamente nos aforismos 202 e 203, de *Além do Bem e do Mal*. Neles Nietzsche irá relacionar diretamente o homem “das ideias modernas” a “rebanho” e “instinto de rebanho”. Diz o filósofo: “moral é hoje, na Europa, moral de animal de rebanho.” (ABM 202) É nesse aforismo, já citado, que surge a figura do homem *extraordinário*, cujo extraviar causaria uma grande dor a quem o observa. Acompanhando o texto, é possível verificar que tal homem degenera sob a influência tirânica de uma única moral dominante. Manter-se determinado, quando sua natureza não o é, pode levá-lo à exaustão. Contudo, há outro exemplo que auxilia a entender como Nietzsche via essa mudança, de homem com possibilidades a homem de rebanho. Em *Ecce Homo*, ao revisitar sua obra *Humano*, o filósofo descreve de modo bastante prático como esse mesmo processo se manifestava nos jovens alemães. Segundo seu argumento, tanto ele, como os demais, por serem obrigados a optar muito precocemente por uma carreira, constantemente cometiam equívocos, o que os obrigava a desempenhar por longos períodos, quando não por toda a vida, uma atividade eleita “contra” os instintos. Equívoco que lhes custava a saúde.

Com tais reflexões, parece possível dizer que, de fato, o homem estará sempre sob a ameaça da decadência, sempre sob o risco de cansar-se da luta que é ser obrigado a determinar-se, e tal risco se potencializa quanto mais radicalmente ele se opõe aos próprios instintos. Contudo, ainda não ficou claro como, efetivamente, esse homem *extraordinário* decai. Retomando o aforismo 45 das *Incursões*, “O criminoso e o que lhe é aparentado”, pode-se entender que Nietzsche via esse processo como uma mudança na forma como o homem vê seus próprios instintos. O homem forte, de que fala o aforismo, pede por liberdade

degenerado e fraco. Mas adiante isso será retomado, no capítulo que trata da questão específica da arte. Por ora, temos em vista seus aspectos fisiológicos, por isso utilizamos o termo decadência, entendida como perda de vitalidade e caminho em direção à morte.

¹⁸ Ainda nos mantemos no registro fisiológico da nota anterior.

e perigos. Esse é o seu “modo de ser”. Mas ele se degrada ao se obrigado a “fazer às escondidas” o que justamente pode “fazer melhor”, acaba por tornar-se anêmico, “depois de uma longa tensão, de um longo cuidado, de uma longa astúcia”. Termina por “sentir” seus próprios instintos fatalisticamente. Ele se degrada, passa a entender-se como “impuro, indigno, excluído”. (CI, Incursões de um Extemporâneo 45) Vê-se então a que suplícios tal homem forte se sujeita ao nascer, por fatalidade, numa época em que os valores do rebanho prevalecem. É ele quem muda em relação aos próprios instintos, passando a vê-los como fatalidade. Ele “decai”, ele cansa de sua própria indeterminação. Há um aforismo de *A Gaia Ciência* no qual Nietzsche também demonstra como os ideais modernos, defendidos com vontade ferrenha pelos “mestres da moral” acabam por enfraquecer o homem:

Autodomínio: - Esses mestres da moral que acima e antes recomendam ao ser humano que tenha poder sobre si mesmo, acarretam-lhe assim uma doença peculiar: uma constante irritabilidade para com todas as emoções e inclinações naturais e uma espécie de comichão. Não importa o que venha a empurrar, puxar, atrair, impedir esse homem irritável, partindo de dentro ou fora -, sempre lhe parece então que o seu autodomínio corre perigo: ele não pode mais confiar-se a nenhum instinto, a nenhum bater de asas, e fica permanentemente agudo e desconfiado, perene guardião do castelo em que se transformou. Sim, ele pode tornar-se grande desse modo! Mas como ficou insuportável para os outros, difícil para si mesmo, empobrecido e afastado das mais belas casualidades da alma! E também de toda nova instrução! Pois é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos. (GC 305)

Lido à luz do que já foi dito a respeito do homem excepcional que se degrada, esse aforismo toma novas formas. As “ideias modernas”, humanitárias, contribuem para a degenerescência, não dos impulsos, mas da credibilidade e vontade sobre eles. O homem torna-se acovardado, irritadiço, sem confiança naquilo que lhe é natural. Ele empobrece, de vida e instrução, pois são as paixões que fazem com que, eventualmente, ele transgrida alguma regra, e abra novas possibilidades. Entende-se porque a moral moderna é ameaçadora. Ela adocece aquilo que faz com que o homem se mova. E ainda mais, na *Modernidade* isso se traveste de virtude. No aforismo intitulado “Crítica da Moral da *Décadence*” do *Crepúsculo*, Nietzsche dirá que “não fazer o que é útil para mim”, conforme recomendam os ideais modernos, é apenas um artifício moral para uma condição fisiológica deficitária: “eu não sei mais encontrar o que é útil para mim”. (CI, Incursões de um Extemporâneo 35) Com esses exemplos, a saber, do forte que degenera por estar ambientado no rebanho (CI, Incursões de um Extemporâneo 45), do jovem que degenera por uma opção de carreira equivocada (EH, Humano Demasiado Humano Prólogo), ou ainda quando Nietzsche diz que o “homem” está constantemente fatigado (GM III), é possível constatar que, quando o filósofo se refere a alguém que “degenera” que “decai”, isso ocorre, em todos os casos, pelo fato desse homem

ser obrigado a contrariar continua e ininterruptamente sua natureza de animal não fixado, sua indeterminação. E tal degeneração fisiológica ultrapassa a questão da crítica aos valores bom e mau, cristãos. O modo de valorar moderno, de progresso e melhoramento também causa decadência à medida que leva a contrariar os instintos. Não a ver-se como “mau” no sentido tipificado pelo criminoso, mas por inadequação, por ter de ajustar-se à força. Essa indisposição consigo mesmo é que levaria à degeneração. Essa conclusão é de suma importância para o que se pretende aqui, que é entender a relação entre a arte e esse estado de decadência que Nietzsche afirma ter diagnosticado na *Modernidade*. É a partir dessa compreensão que se pode entender a arte como um meio de defesa frente à decadência. Embora, conforme já dito, Nietzsche afirme que de um povo duplo, cindido, possa advir os mais diversos homens, sua dor, sua preocupação, é exclusivamente com o *extraordinário*, que surge, nesse caso, como vítima da moral dominante. Somente ele corre o risco de degenerar.¹⁹ Em outros termos, somente ele é ainda “indeterminado”, íntegro em tensão e conflitos internos. Dentro dele, o mar não permanece tranquilo, sua grandeza não é “calma”, como queria Winckelmann²⁰. E ele sim, pode decair.

Contudo, ainda que o interesse de Nietzsche seja a preservação da saúde daquele que ainda a possui, quem se desnuda e fala através da arte da Wagner, o objeto mostrado pela sua lente, é a alma moderna. E, nesse caso, Nietzsche está se referindo diretamente ao animal de rebanho, ao já adaptado. Àqueles que se organizam em rebanho “na ânsia de livrar-se do surdo desprazer e do sentimento de fraqueza”. (GM III 18) E aqui se pode entender porque Nietzsche se refere à *Décadence* como diagnóstico: o desejo de não sofrer é um sintoma do homem que decaiu. Ele não quer mais lutar com a sua indeterminação, ele quer determinar-se, quer ser ovelha de rebanho. São modos distintos de sofrer: o doente sofre de sua fraqueza, o saudável sofre por excesso de força. Para o primeiro, a arte é uma fuga covarde, para o segundo uma *fuga* que configura um estímulo. Contudo, o exemplo que Nietzsche dá de sua própria experiência em *Ecce Homo* abre a possibilidade de uma “defesa” contra esse movimento quase gravitacional que é a decadência. Teria a arte um papel nesse processo?

¹⁹ Remeto aqui novamente ao livro de Van Tongeren, que se aprofunda nessa questão. De acordo com seu texto, Nietzsche estaria preocupado com a questão da unicidade moral, com o fato de tal homem extraordinário não poder exercitar em si as mais diversas possibilidades morais, por ter fora de suas vistas outras morais. Não se trataria, portanto, da expectativa de reestabelecer uma moral de nobres, mas sim de retomar dentro do próprio homem essa disputa. Embora a moral de rebanho tenha vencido, o homem moderno na sua duplicidade, também traria dentro de si a moral nobre. (VAN TONGEREN, 2012, p.200 a 210).

²⁰ Sobre isso voltaremos a falar no capítulo ARTE: FISILOGIA E HISTÓRIA

1.3 COMPREENSÃO E DEFESA DA *DÉCADENCE*

Considerando o que foi dito anteriormente, é mais claro, em Nietzsche, o caminho que leva o homem a decair, do que o inverso: o que reconduziria um degenerado à saúde.²¹ Ainda que haja um homem *extraordinário*, para quem a *Modernidade* se apresente como desafiadora, a decadência seria sempre seu maior perigo. A sua contaminação pelo rebanho é que se apresentava ao filósofo, algo digno de preocupação. (FREZZATTI, 2006, p. 105) Faz sentido então que Nietzsche utilize a expressão “defesa” contra a *Décadence*, em *O Caso Wagner*. Diria ele: “Muito bem! Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*: mas eu compreendi isso, e me defendi.” (CW Prólogo) Uma defesa que se efetivou num combater aquilo que o fazia “filho do seu tempo”. (CW Prólogo) Em relação às *Extemporâneas*, textos em que Wagner já era colocado como semiótica, Nietzsche diria: “No fundo, eu quis fazer coisa bem diferente da psicologia nesses escritos – um problema educativo sem igual, um novo conceito para autodisciplina, para *autodefesa* até alcançar a rigidez, um caminho para a grandeza e para tarefas históricas” [grifo nosso] (EH, As Extemporâneas, 3) No Epílogo a *O Caso Wagner*, o filósofo repete a expressão ao referir-se ao perigo de não querer ver a duplicidade como duplicidade: “A única coisa de que é preciso defender-se[...].” (CW Epílogo) De modo que parece possível entender que a *Décadence* de Nietzsche é algo em relação a que não cabe estabelecer uma guerra, aos moldes de Sócrates, mas sim *defender-se*. E tal defesa passaria pela questão da cultura, sobretudo da educação do jovem ainda não contaminado, não degradado, para quem seria útil a “autodefesa”. Mas Nietzsche não era jovem quando despertou para os instintos “clandestinos” da *Décadence*. É o que ele relata em *Ecce Homo*, livro em que, como já dissemos, o filósofo radicaliza sua crítica às virtudes modernas e busca descrever sua experiência com a decadência como parte de sua formação. A *Décadence* surge então também como fatalidade. Excluída a resposta *divina*, o fato de o filósofo ter nascido no ano e lugar em que nasceu, seria uma fatalidade, que ao final, o teria colocado na *Décadence*. É possível entender que, se Nietzsche admite-se como *décadent*, o faz em partes por estar inserido nela e por sofrer pelo seu próprio desajuste, sendo ele também o seu contrário. Contudo, ele não tinha, antes desse período, condições de avaliar sua própria situação. E qual a peculiaridade desse período na vida do filósofo? Em *Ecce Homo* Nietzsche vai citar o ano 1879, quando, por motivos de saúde, foi forçado a abdicar da

²¹ Há um caminho percorrido por W. Frezzatti, que leva a concluir que Nietzsche teria em mente a “superação” da decadência. Contudo, ele refere-se à cultura decadente. Entendemos que, se assim se quiser afirmar, é preciso levar em conta que tal superação só pode ocorrer pelas mãos do homem “extraordinário”, citado em ABM. (Frezzatti, 2006, pg. 102, 213 e 254)

cátedra, na Universidade da Basileia. Ele dirá: “Em meio a martírios, [...] eu possuí uma clareza dialética *par excellence* e examinei a fundo e friamente coisas que não sou alpinista, não sou refinado, não sou frio o suficiente para pensar quando me encontro em situações mais saudáveis.” (EH, Por que sou tão sábio, 1) Mais adiante, em *Por que sou tão esperto*, Nietzsche dirá: “Quando eu estava quase chegando ao fim, porque estava quase no fim, eu passei a refletir sobre essa irracionalidade fundamental da minha vida – o ‘idealismo’. Só a enfermidade me trouxe à razão.” (EH, Por que sou tão esperto, 2) E qual foi o resultado dessa reflexão? É nessa altura da sua argumentação que Nietzsche escreve sobre a “inversão de perspectivas”. Diz o filósofo: “A partir da ótica do doente, ver conceitos e valores mais saudáveis, e, pelo inverso, da abundância e da autoconfiança da vida abastada, olhar para baixo em direção ao trabalho clandestino do instinto da *Décadence*”. (EH, Por que sou tão sábio, 1) Mas de que enfermidade estaria falando Nietzsche? Seria correto afirmar que a “ótica do doente” diz respeito à ótica adquirida na “enfermidade”? O que teria feito com que ele abrisse os próprios olhos: a enfermidade física ou a doença dos instintos? Haveria uma distinção entre elas, sendo ambas “fisiológicas”? Ou ainda: seria correto dizer que o homem de rebanho, para quem os ideais modernos são necessários, cujos instintos estão anárquicos, e que, portanto, também está doente, pode, por meio de sua própria doença “superar” a *Décadence*? Ora, Nietzsche é um *décadent*, vive dentro da modernidade, mas é também o seu contrário. O que o filósofo descobriu parece ter sido a oposição entre o “idealismo” e a sua própria constituição física. Retomando o primeiro tópico, pode-se dizer que seus olhos se abriram para a realidade de que os valores do rebanho, não tinham, necessariamente, que coincidir com os de sua fisiologia. É o que fica claro em uma carta que Nietzsche envia à sua irmã, no ano de 1883. De acordo com o texto, ela teria comentado que a situação do filósofo, na Basileia, era a melhor, desde o seu início de carreira. Ao que ele responde:

Eu, no entanto, concluo da seguinte forma: o único sentido dos terríveis sofrimentos físicos por que passei reside no fato de que, apenas por meio deles, fui arrancado de uma concepção falsa, ou seja, mil vezes baixa demais, da tarefa da minha vida. E, já que sou, por natureza, um homem modesto, foram necessários os meios mais violentos para me chamar de volta a mim mesmo. (Brief 6, p. 439)²²

Note-se que *modéstia*, é uma virtude cultuada dentro dos ideais modernos. Acompanhando o histórico das cartas de Nietzsche com a irmã e também com a amiga Malwida, é possível dizer que ambas, não por acaso mulheres, estiveram, por anos e com as

²² Conf. Tradução de Ferraz em *Nietzsche, o Bufão dos Deuses* (Ferraz, 2009)

melhores intenções, imbuídas de fazê-lo ver em si mesmo as virtudes dos homens bons²³. Portanto, a modéstia que Nietzsche admite ser sua, soa mais como ironia, pois em *Ecce Homo* ele dirá que o que o havia mantido fiel ao cumprimento do dever estaria mais próximo da preguiça travestida de humildade ou, em suas próprias palavras, “pelo assim chamado sentimento do dever”. (EH, Humano Demasiado Humano 4) De todo modo, o que interessa ressaltar nesse ponto é que, para Nietzsche, foram necessárias manifestações violentas de seu próprio corpo, para “trazê-lo à razão”. (EH, Por que sou tão esperto 2) No registro de *Ecce Homo*, Nietzsche dirá ter sido uma de suas fatalidades não ter sido médico, ou algo parecido, que possibilitasse a ele ter acesso a questões de fisiologia mais cedo, evitando assim seus enganos em relação ao “idealismo”. Porém, a sua condição física não se separa da herança genética paterna. Já o submeter-se àquilo que se opunha à sua natureza poderia ter sido evitado se a *fisiologia* tivesse entrado em sua vida antes. (EH, Humano Demasiado Humano 1) A fatalidade da sua constituição frágil, no entanto, veio em seu socorro. Sua condição física é que o obrigou a romper com as coisas que o mantinham iludido, inconsciente do próprio sofrimento da contrariedade aos instintos: “a enfermidade foi me livrando aos poucos de tudo”, diria o filósofo. (EH, Humano Demasiado Humano 4) Se observarmos o aforismo 4, do *Humano* em *Ecce Homo*, é possível ver como o filósofo relaciona as duas maneiras de adoecimento: os instintos o alertaram quanto ao autoengano de seguir aos outros, em detrimento de si mesmo. Mas tal alerta se deu pela manifestação da doença paterna que, por sua vez, lhe proporcionou as condições necessárias à reflexão. O que fez com que ele “voltasse a si”, “uma espécie mais elevada de restabelecimento em si”. (EH, Humano Demasiado Humano 4) O retorno à saúde surgiu desse restabelecimento. Contudo, Nietzsche precisou da solidão para ver os instintos clandestinos da *Décadence*:

[...] solitário então, e gravemente desconfiado de mim mesmo, tomei, não sem ira, partido contra mim e a favor de tudo o que me fazia mal e era duro: assim achei novamente o caminho para esse valente pessimismo que é o oposto de toda mendacidade idealista, e também, como quer me parecer, o caminho para minha tarefa. (EH, Por que sou tão sábio, cap.2).

Vale lembrar que Nietzsche, de certo modo, compartilhava da problemática da alta burguesia, pois também ele se encontrava “autoconfiante e em vida abastada”. Se as virtudes da modernidade escondiam os instintos da *Décadence*, a vida social e a própria arte seriam os meios utilizados para tanto. De acordo com Paul Janz, após uma longa tentativa de unir, numa

²³ Retomaremos essa questão no capítulo em que tratamos da questão da compaixão. Em relação à correspondência, as traduções são de Maria Franco Ferraz em *Nietzsche, o bufão dos Deuses*.

só síntese, profissão e vocação como também a vida burguesa e liberdade existencial, Nietzsche teria começado a entender que essa possibilidade não existia. (JANZ, 1981, p.344) Segundo Nietzsche, ele próprio descobriu que também trazia em si uma vontade de tornar as coisas mais fáceis, que também havia começado a duvidar do direito que tinha à “tarefa mais sua”. Ele compreendeu que certas *virtudes* apenas o protegiam contra a dureza da responsabilidade que só cabia a ele. Para tudo isso, apenas uma explicação: doença. (EH, Por que sou tão sábio, cap.2) Nesse caso, “Os nossos alívios são o que temos de expiar mais duramente”, diz o filósofo em *O Caso Wagner*. (NW Como me libertei de Wagner 2) E esse é um ponto muito importante para a questão que virá, a saber, o lugar da arte na crítica de Nietzsche à *Modernidade*. Ela seria um instrumento eficiente na fuga do homem de si mesmo. Meio pelo qual ele poderia, temporariamente, esquecer sua dor. É dessa forma que o instinto à *Décadence* se torna *clandestino*: ele se esconde nos deveres e prazeres com os *quais* o homem se aliena. Como será explicitado no próximo capítulo, essa análise do filósofo é bastante complexa, e é imprescindível que se considere o estado de saúde do filósofo, sob pena de fazer críticas indevidas à arte. A “ausência de si”, que Nietzsche igualmente coloca em aspas (EH, Humano Demasiado Humano 4), é “indigna”, quando com ela se foge à tarefa. Seja por meio da arte, do trabalho ou das virtudes. O que a caracteriza é o fato de ser uma fuga improdutiva. Ela difere do “perder-e de si” na arte, nos livros, prática usual de Nietzsche com o propósito de “relaxar-se” da própria seriedade. (EH, Por que sou tão esperto, 2) Porém, somente alguém bastante atento pode perceber quando essas coisas passam a ser subterfúgios para doença. Quando a fruição artística deixa de ser um produtivo *relaxamento* e passa a ser uma fuga *covarde*. Pelo exercício da razão, pela reflexão, Nietzsche percebeu-o e defendeu-se. Um afastamento doloroso, haja vista seu amor pela arte. Em *Ecce Homo*, o autor se dirige ao *Humano Demasiado Humano*, e faz a seguinte afirmação:

O que se decidiu em meu interior naquela época não foi um rompimento com Wagner – eu sentia uma aberração geral de meu instinto, da qual a única decisão equivocada, fosse ela chamada de Wagner ou de cadeira de professor em Basileia, era apenas um sinal. (EH, Humano Demasiado Humano, 3)

A questão da arte, contudo, permanece complexa. A arte, nesse caso a música de Wagner, surge como um “ausentar-se de si”, pertinente ao artístico, que ao mesmo tempo consolava Nietzsche de sua “ausência de si” indigna. Na continuidade de seu relato, Nietzsche dirá que a doença física concedeu-lhe o direito de inverter seus hábitos, anteriormente ditados pela carreira de professor: “Ela permitiu, ela ordenou que eu esquecesse; ela me presenteou

com a urgência de deitar quieto, de caminhar ocioso, de esperar e de ser paciente... mas isso significa... pensar!” (EH, Humano Demasiado Humano 4) Ele dirá, surpreendentemente, que durante anos nesse período, afastou-se dos livros, não ouviu a ninguém, até que um dia, finalmente, conseguiu voltar a ouvir a si mesmo. Pode-se dizer então que a compreensão de Nietzsche levou-o a perceber que sua relação com a música de Wagner, e também com os livros, o estava abstraindo de algo mais profundo. Contudo, tal só ocorreu por conta de sua doença física que o obrigou a afastar-se. Sua quase cegueira impediu-o de ler. Nietzsche, ao lembrar-se do período, afirmaria que “jamais” havia se sentido tão feliz consigo mesmo, como o foi nos tempos em que se sentia doente e com mais dor. “O retorno a mim significou – uma espécie mais elevada do restabelecimento em si!” diz o filósofo em *Ecce Homo*. (EH HH 4) Assim sendo, se considerarmos que a “compreensão” possibilitou ao filósofo defender-se da *Décadence*, e que ela se deu pelo uso da “razão”, então seria preciso admitir que, se há uma possibilidade de “superação” da *Décadence*, ela se daria igualmente pela sua compreensão. Todavia, não se pode ignorar que o esclarecimento só foi possível a Nietzsche devido à sua grave doença: um misto de resposta fisiológica a instintos contrariados e herança paterna. Diria o filósofo: “Voltar as costas a Wagner foi para mim, um destino”. (CW prólogo) Em *Os Quatro Grandes Erros*, Nietzsche dirá: “O homem não é a consequência de uma intenção própria, de uma vontade, de uma finalidade. A fatalidade de sua existência não pode ser separada da fatalidade de tudo que foi e de tudo o que será.” (CI, Os quatro grandes erros, 8) Somente a doença lhe permitiu o “ócio”, do qual ele iria retirar sua “sabedoria”. (HH, 289) E nisso não se pode negar a influencia do destino.

1.4 A DÉCADENCE E SUA SUPERAÇÃO

Para encerrarmos esse primeiro capítulo, conforme enunciado, reproduziremos os argumentos que levam à noção de que a *Décadence* seria algo superável. Eles se pautam, via de regra²⁴, numa citação muito específica de Nietzsche, intimamente ligada às leituras de Paul Bourget. Trata-se da seção 7, de *O Caso Wagner*:

No momento me deterei apenas na questão do estilo. – Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo (CW 7).

²⁴ Müller-Lauter discorre sobre isso na primeira parte do seu artigo “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica”. (Müller-lauter, 1999) Contudo, ele é citado em vários outros artigos e livros de autores brasileiros que tivemos oportunidade de consultar.

Como observa o tradutor Paulo Cezar de Souza, essas frases são quase uma citação de Bourget.²⁵ Na sequência do texto Nietzsche irá dizer: “Mas isso é uma imagem para todo o estilo da *Décadence*”: a anarquia dos átomos, desagregação da vontade, liberdade individual. A vida comprimida em minúsculas formações e o resto pobre de vida. O todo já não vive: é justaposto, calculado, postiço. (CW 7) Nietzsche expande o raciocínio de Bourget para além da literatura: a entrada histórica em cena do artista cujo valor é calculado pelo seu êxito em retratar as mazelas do cotidiano e o reflexo disso na cultura. Tudo o mais vem daí: a valorização da criação subjetiva, a exemplo de Baudelaire, os romances provincianos e psicológicos de autores como Georg Sand e G. Eliot²⁶. Contudo, se as relações entre arte e cultura, em Nietzsche, têm fundamentos fisiológicos, é preciso entender como se daria uma “superação”, nesse caso. Müller-Lauter, no artigo “*Décadence Artística enquanto Décadence Fisiológica*” e Wilson Frezzatti no seu livro *A Fisiologia de Nietzsche* são estudiosos que já percorreram esse caminho. Frezzatti registra em forma de pergunta: “A cultura suprema é atingida por processos educacionais (culturais) ou já está preestabelecida por determinadas configurações de impulsos (determinação fisiológica)?” [parênteses do autor] Ele finaliza sua tese da seguinte maneira: “O mais importante, para nossa investigação, é a renovação da cultura pela sua própria superação, o que, em nosso entendimento, é possível para Nietzsche em um processo cíclico semelhante ao eterno retorno.” (FREZZATTI, p.283) O autor entende que, para o filósofo, a “elevação da cultura” seria o aparecimento, “em diferentes épocas”, de casos “excepcionais”, uma espécie de “além-homem”. (idem p. 247) Müller-Lauter interpreta a relação entre fisiologia e cultura em Nietzsche sob o viés das relações de força, dos “quanta” de potência que “interpretam”, a partir dos quais se determinariam a força e a fraqueza. (MÜLLER-LAUTER, 2005 p.94). Tomando por base o argumento do filósofo, segundo o qual “a civilização acarreta o declínio fisiológico de uma raça” (aspas do autor), Müller-Lauter conclui: “o homem bem constituído representa, ao contrário de um *décadent*, a vida que ascende”. (MÜLLER-LAUTER, 2005, p.99) O que levaria, da mesma maneira, ao “excepcional”, ao não degradado como origem, ou causador da superação. Nesse sentido, é possível citar ainda Paul van Tongeren que, ao discorrer sobre a crítica de Nietzsche à moral, usará a expressão “autossuperação”. (VAN TONGEREN, p.80) No sentido de superação da moral vigente, do mesmo modo que Nietzsche irá autoreferir-se no prólogo de *O Caso Wagner*: o que os moralistas chamariam de “superação de si” [aspas de Nietzsche]. De modo

²⁵ Ver nota 27 em *O caso Wagner*.

²⁶ Esses são os autores citados pelo filósofo nas *Incursões de um Extemporâneo*, 3 e 6. Todavia, retornaremos à questão mais adiante, quando tratarmos especificamente da arte.

que é possível argumentar que haveria uma “autossuperação”, considerando o exemplo de Nietzsche e sua relação com a *Décadence*. Todavia, há uma série de fatores que particularizam e são pressupostos dessa “autossuperação”, que, ao fim e a cabo, deixam claro que se trata alguém com características distintas do decadente. O modo como Nietzsche descreve a sua “superação de si” diz respeito a uma reflexão, a um esclarecimento sobre si mesmo e sua tarefa no mundo. Isso não o retirou da *Décadence*, entendida como sintoma de uma época, mas capacitou-o a *defender-se*, a afastar-se daquilo que potencializava seu cansaço. O *estilo* da *Décadence* é um sintoma. Ele surge de uma época em que os homens não querem mais sofrer, em que fazer parte do rebanho é um desejo. Não parece haver nenhuma possibilidade em Nietzsche de que retirar-se dela se dê espontaneamente ou pelo esforço de outros na recuperação da saúde dos degenerados. Eles teriam de “defender-se”, tal qual ele o fez, e para isso precisariam ouvir seus instintos, trazê-los à tona, mas, ao fazê-lo, precisariam igualmente impor-se a eles, precisariam de força de vontade sobre si. Sob a perspectiva da fisiologia, Nietzsche mesmo afirma que não é possível uma “involução”, uma inversão: “é preciso seguir em frente, quer dizer, passo a passo cada vez mais profundamente na *décadence*.” (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 43) Ela apenas poderia ser “obstacularizada”, reprezada e recolhida. Sua progressão poderia ser adiada, sua degeneração poderia tornar-se mais súbita. Mais não se pode fazer, diria o filósofo. (CI, *Incursões de um Extemporâneo*, 43) Se observarmos o texto que vem logo a seguir, nas *Incursões*, podemos comprovar que, no entanto, a figura do homem excepcional, do gênio, do grande homem, não é, para Nietzsche, fruto do seu tempo. Ele não nasce da *Décadence*, ele está na *Décadence*. Ele se desenvolve no tempo, ele é uma herança. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 44) Logo, todos os caminhos levam ao *excepcional* ao *indeterminado* ainda não dominado pela *Décadence* como possibilidade. Reafirmando, é nesse sentido que entendemos ser possível uma leitura de Richard Wagner como *diagnóstico* da *Décadence* ou da modernidade: como ameaça à *exceção*, àquele que pode decair e à música.

Se acompanharmos o que Nietzsche escreve em *O que Falta aos Alemães*, é possível ver claramente de que modo a questão dos instintos se relaciona à arte e ambos à *Décadence*. Uma das tarefas, em razão da qual Nietzsche entendia ser necessário haver educadores seria justamente o *ensinar* a ver, a pensar, a falar e a escrever. Como se, havendo maior atenção na educação dos jovens, fosse possível evitar que se chegasse à decadência. Observando os artistas de seu tempo o filósofo pode concluir que o “precisar reagir” característico de sua arte era sintomático de um caráter doentio, da submissão às paixões. De modo que, se há alguma

prescrição de Nietzsche no sentido de “superar-se” um tempo decadente, ela passaria pelo fortalecimento da vontade para depois poder-se impor-se aos impulsos, poder “não reagir”. Contudo, o método para que se chegue a isso é artístico. Se assim for, somente através da disciplina da escrita, da leitura, a imposição do ritmo, das normas é que se poderia chegar ao “não reagir” imediatamente a um estímulo, ao “acolher” os instintos que “entravam e isolam”, ao poder “não querer”, poder “suspender a decisão”, e desse modo desenvolver uma “vontade forte”. (CI, O que Falta aos Alemães 4) Sobre isso também é pertinente o aforismo 283 de *A Gaia Ciência*, sob o sugestivo título *Homens Preparatórios*. Com esse texto, podemos verificar que, mesmo antes da questão fisiológica ganhar espaço em suas reflexões, Nietzsche já entendia que o homem guerreiro teria que estar apto a permanecer no rebanho, sem, contudo, sucumbir a ele. E para que assim fosse, ele necessitaria de todas as armas que a educação poderia lhe fornecer. De acordo com o texto, eles, os homens preparatórios, sobre quem pesaria a tarefa de abrir caminhos, deveriam juntar forças. E eles não poderiam “surgir do nada”, muito menos da “educação citadina”. Eles seriam homens silenciosos, resolutos, que saberiam ser constantes inclusive na atividade invisível, homens cuja inclinação natural seria buscar no mundo aquilo que deve ser superado. Homens pacientes, desprezadores da vaidade. Seguros no comandar e igualmente prontos a obedecer, igualmente orgulhosos nas duas situações. Homens ameaçados, mas felizes! Afirmo o filósofo: “- creiam-me! O segredo para colher da vida a maior fecundidade e a maior fruição é: viver perigosamente! [...] Vivam em guerra com seus pares e consigo mesmos! Sejam salteadores e conquistadores enquanto não puderem ser governantes e possuidores, vocês, homens do conhecimento!” (GC 283) Vemos que Nietzsche percebia o desafio de manter-se mimetizado no rebanho e que manter-se ativo no guerrear era parte importante na viabilização de tal intento. Pode-se mesmo perceber que somente mais tarde, nos escritos em que a fisiologia é mais premente, é que ele viria a relacionar a questão dos instintos, o poder “não reagir” como um aspecto da preservação de tal homem.

Novamente, desconsiderando as possibilidades metafísicas, faz sentido que Nietzsche aponte para o corpo, entendido como aquilo que reage à estímulo, como único meio de defesa frente à decadência. Considerando os aforismos das *Incursões*, o exercício da disciplina sobre o corpo, a proibição ao “deixar as coisas rolarem” é que poderia fazer surgir, “em gerações”, um gênio ou a beleza. A cultura iniciada no corpo, e não na alma. (CI, IE, 47) A beleza como valor, para além do ganho, do hábito, da opinião. Por esse viés, se trataria de desenvolver vontade suficiente para comandar o próprio corpo, para poder assim evitar ter de afastar-se

radicalmente das paixões, problema diagnosticado por Nietzsche. Vale notar que esse viés *moral* da arte não remete a juízo de valor. As paixões que precisam ser controladas não são *más*. De todo modo, o filósofo parece entender que assim se fazendo, seria possível evitar a “anarquia dos instintos” que fizeram os gregos, por sua vez, necessitarem de Sócrates. Talvez seja possível aproximar também dessa questão o homem extraordinário à que Nietzsche faz referência no *Além do Bem e do Mal*. Algo como imaginar que a educação que Nietzsche prescreve nas *Incursões* fosse aquela necessária ao “cultivo” citado no *Além do Bem e do Mal*.²⁷ Todavia, seguindo o fio condutor da questão dos instintos, embora Nietzsche entenda a arte como o “grande estimulante para a vida”, não parece correto derivar disso que alguém poderia, ainda que por meios artísticos, adquirir maior vitalidade. O que fica claro é que Nietzsche via na arte ferramentas que poderiam fortalecer a vontade sobre os instintos. Não há relação entre esse “fortalecimento” e o “melhoramento” que tanto agradava aos modernos. O homem de Nietzsche caminhará sempre em direção ao “tornar-se o que se é”.

Ora, tanto a defesa frente à *Décadence* quanto a permanência nela pelos degenerados passa pela questão dos instintos. No próximo capítulo faremos um levantamento das possibilidades de relacionamento do homem com as suas paixões, descritos por Nietzsche em diversos textos.

²⁷ Há um fragmento do ano de 85 que diz o seguinte: “quanto mais o tipo ‘animal de rebanho’ é agora desenvolvido na Europa, que tal fazer uma experiência fundamental, artificial e consciente de criação [Züchtung] do tipo oposto e de suas virtudes?” KSA 12, p.73, af.2[13], outono de 1885-outono de 1886, citado conf. Apolinário (2011). Conforme sua data, ele se insere no período da produção e publicação de *Além do Bem e do Mal*. Em *Ecce Homo* o filósofo irá dizer que esse livro teria uma dupla finalidade: realizar uma crítica da modernidade e apontar as condições de um tipo humano antipódico ao homem moderno. (EH, *Além do Bem e do Mal* 2) Sobre isso remeto aqui ao tópico “O sentido da criação no pensamento Nietzscheano”, particularmente a p. 41, da tese de doutorado de José Apolinário (APOLINÁRIO, 2011) De acordo com tais argumentos, Nietzsche teria um “projeto” de cultivo, de criação de um tipo oposto ao *décadent*. Todavia, não segue daí a “recuperação” de um determinado tipo de homem fraco, degradado, sobretudo porque, em termos de fisiologia, o caminho parece ser o da “prevenção”, da “defesa”.

2. O HOMEM E SUAS PAIXÕES

Considerando o que foi dito no primeiro capítulo sobre *Modernidade*, decadência e *Décadence*, pode-se dizer que o homem decai em virtude da luta com seus próprios instintos, potencializada pela necessidade de submissão à moral vigente. Neste capítulo pretendemos nos aprofundar na questão dos instintos, para, no capítulo seguinte, podermos discutir a relação fisiológica que Nietzsche entendia ser possível entre o homem e a arte, e qual seria o seu papel nesse movimento decadente. O argumento central será demonstrar que, em Nietzsche, a saúde do homem determina que tipo de relação será permitido a ele manter com suas paixões e desejos. Contudo, caberia aos instintos indicar tais caminhos. Como ficará demonstrado, não há outro recurso reconhecido por Nietzsche, fora da indicação dos instintos. Mesmo a opção pela vida em rebanho, mesmo a abdicação das paixões seria ainda uma escolha instintiva em favor da vida. Também as possibilidades de convívio entre o homem e suas paixões são circunscritas, em Nietzsche, dentro do universo dos afetos. O homem doente e fraco precisa afastar-se de suas paixões, precisa manter-se hibernado. Por outro lado, o homem saudável também precisa ser cauteloso com as próprias paixões. Contudo, o homem *livre*, senhor de si mesmo, tem a si e suas paixões sob controle, a despeito do contexto moral em que está inserido. A ele, mais do que qualquer outro, a arte revigora na medida em que representa o local de livre exercício dos afetos. Assim seriam também delimitadas as características artísticas. Haveria a arte na qual as paixões são intensas e controladas, e haveria também aquela em que, por nostalgia e desejo de livrar-se da dor, as paixões são veementemente expostas. Contudo, nenhuma delas é proibida ao homem livre.

Baseamo-nos principalmente na Terceira Dissertação da *Genealogia*, texto em que o filósofo expõe, com mais detalhes, sua noção de que os afetos²⁸ podem ser utilizados como medicação. Recorremos também ao texto *Moral como Contranatureza*, do *Crepúsculo* para entendermos de que forma o homem degenerado suprime as suas paixões para com isso evitar o sofrimento. Com os textos de *Ecce Homo*, nos quais o filósofo relata suas experiências com os próprios afetos, sobretudo no capítulo *Por que sou tão sábio*, veremos como eles foram tratados sob a perspectiva do “amar o que é necessário”. De *A Gaia Ciência*, utilizaremos o aforismo 372, para demonstrarmos como o filósofo utilizou de maneira icônica a figura de

²⁸ NO contexto da terceira dissertação, a palavra afeto está fortemente ligada a “sentimento”. O texto fala em “dor na alma”, em “excesso de sentimento”, em “sentimento de desprazer”, em “sentimento de culpa”. A medicação por afetos diz respeito ao ato de “medicar” com sentimento. Como demonstraremos, trata-se de “estimular”, “provocar” determinada reação sentimental para anestesiá-la a dor, ou “evitar tudo que produz afeto” para não haver estímulo.

Platão para comprovar que a moral útil é uma demanda de homens fortes, para os quais a precaução frente às paixões é necessária. E para corroborarmos com a tese de que a “superação” da *Décadence* passaria pela capacidade de *não reação* a um estímulo, e que tal capacidade seria passível de ser ensinada, utilizaremos a Segunda Dissertação da *Genealogia* e o capítulo 6 de *O que Devo aos Antigos*, em *Crepúsculo*.

2.1 A MEDICAÇÃO POR AFETOS

Par entendermos a relevância da questão dos afetos e sua relação com a arte é preciso partir de alguns pressupostos enunciados pelo próprio Nietzsche. O homem sofre, e seu sofrimento é a falta de sentido de sua existência. (GM III 28) A arte “pressupõe” sofrimento e sofredores. Ela é “remédio” seja para os que sofrem por excesso de vida, seja para os que sofrem por fome de vida. (NW Nós, Antípodas) Com essas citações, pode-se concluir que não há, em Nietzsche, o homem que não sofre, mas há o homem que nega seu sofrer. O rebanho e os ideais modernos resultariam e seriam sintoma do não querer sofrer. É com esses dados que podemos adentrar na questão dos afetos como medicação. Na Terceira Dissertação da *Genealogia* há uma quase catalogação dos meios utilizados pelo homem para fugir ao seu sofrimento. O primeiro e mais radical seria “evitar tudo que produz afeto”: não amar, não odiar, equanimidade, não se vingar, não enriquecer, não trabalhar, abster-se de mulheres, em outras palavras, a “renúncia de si” (GM III 17) Contudo, mais frequente que esse, seria a “atividade maquinal”: a “bênção do trabalho” com a qual o homem não tem tempo de pensar na falta de sentido do seu sofrer. (GM III 18) E “mais apreciado” que esse último seria o exercício de pequenas e estimulantes doses de “vontade de poder”, disfarçadas em amor ao próximo. (GM III 18) Nietzsche apresenta todos esses subterfúgios como meios “inocentes”, se medidos pela régua dos *valores modernos*, de negação do sofrer. Mas haveria os meios “culpados”. Seu fundamento seria o “excesso de sentimento” utilizado contra a dor. O que se objetivaria com esse método seria “desatar a alma humana de todas as suas amarras, submergi-la em terrores, calafrios, ardores e êxtases, de tal modo que ela se liberte como que por encanto de todas as pequeninas misérias do desgosto, da apatia, do desalento”. (GM III 20) Todo “grande afeto” teria a capacidade de conseguir esses efeitos. Para isso bastaria que se descarregasse “de uma só vez”, “a cólera, o pavor, a volúpia, a vingança, a esperança, o triunfo, o desespero, a crueldade”. Esse seria, desde sempre, o mais efetivo meio de anestesia. Nietzsche ao referir-se ao uso que o ideal ascético faz desse sistema diria que ele não hesitou

em “tomar a seu serviço toda a matilha de cães selvagens que existe no homem”, soltando ora um, ora outro, sempre com um mesmo objetivo: despertar o homem de sua longa tristeza, por em fuga sua dor, sempre encobrendo sua manobra com uma “justificação” religiosa. O sacerdote ascético teria conseguido fazer ressoar na alma humana “toda a espécie de música pungente e arrebatada”, utilizando para esse fim o sentimento de culpa. E aqui Nietzsche demarca sua posição em favor da fisiologia: o homem sofre de si mesmo, de algum modo, mas “em todo caso fisiologicamente”. (GM III 20) Ele sente-se confuso quanto ao “por que e para quê”. Ele está sempre procurando por motivos para o seu sofrer, pois “motivos aliviam”. A culpa indicada pelo ideal ascético dá um “sentido” ao sofrer humano. O seu sofrimento, a partir dessa visão, é uma “punição”. De modo que, mesmo o ideal ascético, que mantém o rebanho, seria também uma “invenção” dos instintos de vida (GM III 13), um meio criado pela própria vida para manter o homem degenerado, ainda desejoso de viver, mesmo que hibernando, ou semimorto. (GM III 13) Somente no *Caso Wagner* é que Nietzsche viria a enfatizar a arte também como um meio utilizado pelos modernos para evitar o desprazer, sobretudo para aquele homem, típico da alta burguesia, privado da “atividade maquinal”. Faria algum sentido, em todo o caso, combater os opíacos, os alívios do rebanho? De que forma tais alívios contribuem à sua manutenção? É nesse sentido que se verifica a existência, no rebanho, de algo que precisa ser controlado, combatido, e que não diz respeito, ainda, à impotência, à máscara da virtude de que trata o aforismo 359 de *A Gaia Ciência*. Nietzsche descreve a “medicação por afetos” do ideal ascético como um modo de disciplina. Ora, que ovelhas são essas que necessitam de disciplina? Sobretudo considerando que o homem moderno comum já tem sua fisiologia de tal modo enfraquecida? Essa questão nos interessa, pois faz surgir nuances: há homens doentes capazes de reação que precisam da moral, e há os semimortos, para quem a moral só serviria de fachada. O ideal ascético, no intuito de manter o homem ligado à vida, teria resolvido todos os casos indistintamente através da invenção da culpa. Com ela, ele pode “tornar os doentes inofensivos até certo ponto”, pode também “fazer os incuráveis se destruírem por si mesmos”, e também “orientar [com rigor] os levemente adoentados de volta a si mesmos”. (GM III 16) E como isso se daria? Se considerarmos que o objetivo último do ideal ascético é a manutenção da vida, e que o combate ao desprazer é o seu modo de operar, qual seria o lugar da culpa? Se acompanharmos os textos, é possível dizer que, havendo um culpado, o sofrimento é mitigado²⁹. Isso explicaria, segundo Nietzsche, o fato de os “bem logrados”, os sadios, os que são capazes de cometer violência, os

²⁹ Estamos aqui no registro do modo de operar do ideal ascético, onde o sofrimento do homem é com ele mesmo. Na primeira *Dissertação*, há outras questões sendo apresentadas.

que são capazes de egoísmo serem, dentro dos valores do rebanho, os *maus*. Eles cumprem o necessário papel de culpados, e devem ser combatidos. Há, porém, um problema: dentro do rebanho há, conforme vimos, os doentes, os incuráveis e os *levemente* adoentados. O ideal ascético tem que dar conta tanto da eventual violência, como também do sentimento de impotência. Por isso ele devolve, com a noção de pecado, a culpa para o próprio homem. Pois o homem que sofre é sedento de culpa, ela o alivia. A culpa entorpece à medida que dá sentido ao sofrer dos semimortos, mas também disciplina os levemente adoentados. Mas, novamente, disso não se pode concluir que Nietzsche tivesse um especial interesse em implodir o sistema ascético. O rebanho precisa de cuidados, a vida tem que ser preservada e cabe aos doentes cuidarem dos seus doentes. Nesse sentido, é muito claro o aforismo 15 da terceira Dissertação:

Compreendendo-se em toda a profundidade [...] o quanto não pode ser tarefa dos sãos assistir os doentes, tornar sãos os doentes, compreende-se assim uma necessidade mais – a necessidade de médicos e enfermeiros que sejam eles mesmos doentes: e agora temos e apreendemos com ambas as mãos o sentido do sacerdote ascético. (GM III 15)

Mais adiante, ao discorrermos sobre a compaixão, ficará mais claro o porquê de os sãos não poderem se ocupar da recuperação de doentes. Por ora, de toda essa explanação interessa particularmente a constatação de que, no contexto da *Genealogia*, embora se trate de um rebanho, de ovelhas, de doentes, disso não se pode concluir que aí não haja impulsos e instintos selvagens. Na Terceira Dissertação da *Genealogia*, contudo, o que fica demonstrado é que Nietzsche concebe uma *graduação* em matéria de fraqueza. Haveria, fisiologicamente falando, os mais diversos doentes. Se no discurso dos ideais modernos o homem sentiria nostalgia de uma natureza divina, na prática descrita por Nietzsche, sua nostalgia se dá de uma natureza selvagem e livre que, em alguns precisaria ser disciplinada, em outros ela já não representaria uma ameaça, dela só se teria uma ilusória *lembrança*. De todo modo, em ambos os casos podemos verificar que a medicação por afetos passa pela possibilidade de manifestação de algum afeto violento. A astúcia do ideal ascético foi reaproveitar esses mesmos afetos como outra espécie de narcótico, ainda mais poderoso e menos agressivo, descoberto no sentimento de culpa. Pois uma de suas atribuições é transformar os menos doentes em *mansos*. Se considerarmos a possibilidade de que Nietzsche via nos modernos um ponto extremo em matéria de debilidade, se considerarmos que o moderno não tem mais nenhuma saúde, nenhuma condição de manifestação efetiva de paixão, é possível dizer que a ele somente restaria a narcose da culpa, a justificação do sofrer. Nietzsche mesmo irá

argumentar que o fato de o homem *sentir-se* culpado não tem relação direta com o fato de *ser* culpado. (GM III 16) Mas a culpa, no homem fraco, tem muita utilidade. Há, contudo, algumas possibilidades, em matéria de medicação por afeto, como vimos já no início. Há o “primeiro e mais radical” que se efetiva em “evitar tudo que produz afeto”, (GM III 17), há o “mais frequente” que se efetiva na falta de tempo para pensar na falta de sentido do seu sofrer (GM III 18), e há também o “mais apreciado” que seria o exercício de pequenas e estimulantes doses de “vontade de poder”, disfarçadas em amor ao próximo. (GM III 18) E haveria ainda um último, cujo fundamento seria o “excesso de sentimento” utilizado contra a dor. Nos próximos itens demonstraremos que a posição de Nietzsche em relação a esses artifícios ou subterfúgios, não caracteriza uma crítica a esses mesmos meios. Eles se fazem necessários, os instintos levam o homem a eles. Isso fica claro no texto *Moral como Contranatureza*, do *Crepúsculo* e em *Ecce Homo*, quando o filósofo altera sua perspectiva para a questão do *amor fati*.

2.2 SUPRESSÃO DOS INSTINTOS: UMA NECESSIDADE

De acordo com o que até agora foi visto, pode-se entender que, dentro da *Modernidade*, submetidos à mesma moral, coexistem homens para os quais essa moral é dispensável, porque eles já não têm nenhuma força, outros para quem ela é indispensável, porque mantém uma distância segura entre ele e suas paixões, e outros para os quais ela representa uma constante ameaça, pois o decair, o ajustar-se ao rebanho será sempre um tentador alívio para o homem indeterminado. Em relação aos instintos, sobretudo aqueles que no ideal moderno são tidos como “maus”, viu-se que, restando ainda alguma saúde, é próprio do homem trazê-los ativos dentro de si. Haveria, porém um processo de decadência que iria do homem já doente ao semimorto. Que iria do homem para quem a disciplina é necessária, para aquele para o qual ela não teria razão de ser, pois, nesse caso, não há mais paixões, nesse estágio se teria alcançado a “ausência de si”. Isso fica mais claro à luz do *Crepúsculo dos Ídolos*, particularmente no texto “Moral Como Contranatureza”.

Nele, Nietzsche retoma a mesma questão. Ele diz: “outrora, em virtude da estupidez na paixão, combatia-se a própria paixão”. O “outrora” diz respeito especificamente ao Sermão da Montanha, no Novo Testamento: “Se teu olho te escandaliza, arranca-o fora”. Na interpretação do filósofo, encontrava-se aí configurada a medicação do ideal ascético: se os

desejos levam a fazer coisas estúpidas e disso advém sofrimento, melhor então acabar com o desejo. Nietzsche está repetindo o raciocínio desenvolvido na *Genealogia da Moral*. A *disciplina* do cristianismo se efetiva pela “castração”, ou “supressão”. E o que, efetivamente se estaria suprimindo? A sensibilidade, o orgulho, o desejo de domínio, de posse e de vingança. (CI, *Moral como Contranatureza* 1 e 2) De acordo com o texto do *Crepúsculo*, os “demasiado degenerados” “escolhem” essa *disciplina* porque se encontram “demasiado enfraquecidos em suas vontades”, para com ela poderem “impor uma medida nos desejos”. Eles “precisam” de um “abismo entre eles e suas paixões”. A “supressão” fisiológica, entendida como um radical distanciamento que chega à negação, seja dos instintos, ou das paixões, no homem que não pode impor-lhes a sua própria vontade, é uma questão de sobrevivência, pois, tal disposição anárquica não permite “permanecer sem reação frente a um estímulo” (CI, *Moral como Contranatureza* 2) Desse modo, pode-se entender que é próprio dos instintos a reação aos estímulos externos, a isso responderia toda a fisiologia humana. O problema levantado por Nietzsche seria, então, a incapacidade de permanecer sem reação frente a ele. Em última análise, o diagnóstico feito por Nietzsche em relação aos modernos teria lhe indicado um homem suscetível a qualquer estímulo, passível de fazer “coisas estúpidas”. Embora Nietzsche critique o ideal ascético porque ele criou o “abismo” entre os homens e suas paixões, disso não deriva que tal abismo não fosse necessário. Para os gregos, por exemplo, era “tornar-se racional ou perecer”, pois seus instintos arremessavam-se uns contra os outros, tal a fraqueza de suas “vontades”: o quadro geral era de indigência, ninguém mais se assenhoreava de si (CI, *O problema de Sócrates* 9 e 10), por isso sua adesão a Sócrates. Nem Sócrates nem seus doentes eram livres para serem racionais, eles tinham de sê-lo. (CI, *O problema de Sócrates* 10) Contudo, para além do não querer sofrer que caracteriza o moderno, Nietzsche parece ver no ressentimento o aspecto mais grave do diagnóstico.

2.3 NÃO REAGIR PARA NÃO RESSENTIR.

Se Nietzsche critica as ideias modernas porque elas traem a necessidade de se estabelecer um “abismo” entre o homem e suas paixões, já demonstramos que ele reconhece a sua importância. Veja-se o que o filósofo diz em um fragmento de 1887:

Declarei guerra contra o anêmico ideal cristão (e inclusive a tudo que lhe é estreitamente ligado), não com a intenção de o exterminar, mas somente para colocar

um termo a sua tirania e produzir ideias novas, ideias mais robustas. (FP 1887, 12 [117])

Já se sabe agora que a necessidade de tais ideais diz respeito à disciplina do homem em relação às suas próprias paixões. Sabe-se também que a permanência prolongada sob tais princípios é danosa ao homem saudável, pois o ter de impor-se aos próprios instintos é o que leva o homem à exaustão. Contudo, retirando-se um pouco da questão moralidade e enfatizando mais a questão fisiológica de onde as morais, segundo Nietzsche, provêm, em última instância, tudo é guiado por instintos, pois são eles que preservam o homem³⁰, desde o mais degenerado até o mais saudável. O “instinto de fraqueza” é tão atuante quanto os demais, o fato de o homem moderno buscar sempre a vida “em rebanho” seria uma prova de que este instinto prevalece sob os outros. (GM III 18) Contudo, a vida absolutamente racionalizada, o “abismo” entre o homem e suas paixões, impede ao homem ouvir seus próprios instintos. Em um homem em que ainda há saúde, seus instintos o alertam, inclusive quanto às suas próprias paixões, quando é preciso afastar-se delas. Para entender essa questão, é muito significativo o relato de *Ecce Homo*. Ali Nietzsche irá descrever o modo como a observação dos instintos leva a uma sabedoria de vida. Ele dirá no capítulo “Por que sou tão sábio” que é atribuição do instinto dizer: “tu deves”, ou “tu não deves”. Do modo como Nietzsche descreve sua experiência, mesmo estando ele fraco, ainda foram seus instintos que o orientaram. Ele dirá que em momentos em que a saúde falta, nos quais a debilidade é extrema, o imperativo é *não reagir*. A diminuição do metabolismo, até quase o hibernar: o “fatalismo Russo”. (EH, Por que sou tão sábio 6) Temos aqui configurada a utilidade do estado de hibernação, a despeito de tratar-se de Nietzsche. O filósofo parece estar convicto de que, em toda a humanidade, quando a vitalidade está no fim, os instintos levam ao aquietar-se. Note-se que com essa argumentação, Nietzsche dá sentido à sua própria permanência no rebanho, sua adesão, ainda que temporária, aos ideais da modernidade. “A adesão é uma forma de não reagir”, diria ele. “Aferrar-se” a situações quase insuportáveis e a companhias “concedidas por acaso”, é menos dispendioso em termos de energia, do que tentar mudá-los, do que ter qualquer sentimento de vingança e revanche. (EH, Por que sou tão sábio 5) Vê-se que, assim falando, Nietzsche admite que a formação de rebanho, em casos de doença e fraqueza, pode ser uma sabedoria instintiva. Se “adesão é uma forma de não reagir”, é também uma maneira de evitar afetos fortes. Lembremos a meditação por afeto descrita pelo filósofo na *Genealogia*: a primeira

³⁰ Remeto aqui ao subitem 3.3, do livro *A Moral da Crítica de Nietzsche à Moral*, de Van Tongeren. Nele o autor se aprofunda nessa questão e demonstra como os instintos sempre foram considerados nobres, e como a adesão à razão socrática foi também uma decisão instintiva, cujo fim último foi preservar o grego.

forma de combater o desprazer é evitar tudo que produz afeto. (GM III 17) De modo que, em termos de fisiologia, se o corpo está doente, é preciso evitar afetos fortes. De outro modo, onde se evitam afetos fortes, pressupõe-se doença.³¹

Contudo, as equivalências entre a doença do rebanho e a doença do filósofo não se estendem ao modo de tratar o ressentimento. Diz o filósofo: “A libertação do ressentimento, a elucidação sobre o ressentimento [...] sou obrigado a agradecer a minha longa enfermidade também por causa disso.” (Por que sou tão sábio, 6) Mas como sua doença o teria “elucidado” sobre o ressentimento? Nietzsche dirá que justamente o que caracteriza o estar doente é o não poder defender-se, não ter forças para tal. Ele diz que quando se está fraco, doente, “tudo machuca”, não se consegue mais “livrar-se de nada”, “as vivências atingem fundo demais”, as coisas e os homens tornam-se “atrevidos”. (Por que sou tão sábio, 6) Por isso é muito fácil ressentir-se. Considerando o modo como Nietzsche dá andamento ao texto, a doença preexiste ao ressentimento. Ele “nasce” da fraqueza, pois é ela que faz com que tudo se torne atrevido, ela torna suscetível demais e, ao mesmo tempo, impotente para a vingança. E aqui estamos novamente no registro da medicação por afetos, pois disso se seguiria “o desejo mexer nos venenos da alma em todos os sentidos”. (EH, Por que sou tão sábio, 6) Porém, o ressentimento é proibido para os enfermos, pois torna ainda mais doente. Esta teria sido a sabedoria de Nietzsche: usar sempre os meios “corretos” contra situações graves. (Por que sou tão sábio, 2) E graves são as ocasiões em que o “instinto armado e de defesa”, o “verdadeiro instinto à cura”, “se torna lasso”. (Por que sou tão sábio 6) E nisso consistiria a sabedoria: quem está doente, *não deve reagir*. E para que assim ocorra, é preciso “não levar mais nada para dentro”. A reação é um alto consumo de energia. Contudo, já vimos que para ser possível “não reagir”, é preciso saúde, é preciso poder impor-se aos próprios impulsos. Portanto, quando se está fraco, é preciso algo mais radical: o “fatalismo Russo”. Contudo, no que diz respeito ao ressentimento, há distinção entre o estado de hibernação que é necessário em tempos de doença, o imperioso “não reagir”, e o modo de operar do ideal ascético. Se no último, os afetos são reaproveitados como disciplina, e o ressentimento voltado para dentro do homem, Nietzsche dirá que, em seu caso particular, ele “proibiu” a si mesmo o ressentimento. (EH Por que sou tão sábio, 6) Se retomarmos uma vez mais ao texto da *Genealogia*, é possível dizer que o caracteriza o rebanho é o “desejo de ser outro”, de não querer ser o que é

³¹ Seguindo o fio condutor da capacidade de “não reagir a um estímulo”, e considerando que tudo é guiado por instintos, entendemos que aqui não está configurado um “sujeito”, uma “vontade” superior ao instintos, que levaria à questão da alma ou da consciência cristã entre outras coisas. O que o filósofo escreve é que a reação é pertinente aos instintos e é necessário que assim seja, mas também que seria possível desenvolver a capacidade de “não reagir” imediatamente a qualquer estímulo.

(GM III 13), e isso alimenta seu ressentimento. No entanto, para Nietzsche, em tais horas, “não querer ser ‘diferente’”, “tomar-se a si mesmo como um fado” seria a grande razão em si. (EH, Por que sou tão sábio, 6) Contudo, ainda não está claro como se daria essa “proibição” do ressentimento. Como uma decisão racional poderia impor-se ao ressentimento? Uma possibilidade de resposta estaria logo no início de *Por que sou tão Sábio*, texto no qual o filósofo dá uma descrição do que seria o “contrário de um *décadent*”. Já foi mencionado que um dos aspectos que o caracterizaria seria o fato de escolher instintivamente os meios corretos contra situações graves. No homem em que é possível identificar, segundo Nietzsche, “uma-vida-que-deu-certo”, mesmo estando ele doente, seus instintos o dirigem. O que com ele não acaba, o fortalece. Curioso é que, de acordo com o texto, o que o livra do perigoso “ressentimento” é o fato de que ele “reage lentamente”, “testa” o estímulo, e os casos desagradáveis são aproveitados em benefício próprio. (EH Por que sou tão sábio, 2) É possível dizer que há uma relação entre o homem “bem logrado”, que “digere seus feitos e malfeitos” inclusive em “duros bocados” da *Genealogia* (GM III 16), e o que reage lentamente e “dá conta de si mesmo e dos outros” de *Ecce Homo*. (EH, Por que sou tão sábio, 2) Nietzsche parece indicar que, contra o ressentimento, o melhor remédio seria a precaução. Antes de ter de “engolir” “duros bocados”, melhor seria testar os estímulos, reagir lentamente. Caberia ao próprio homem o evitar fazer “coisas estúpidas”, para não ter de depois arrancar o próprio olho. Agora, não se podendo evitar os “malfeitos”, melhor é tirar proveito deles em benefício próprio. Qualquer que seja o resultado das escolhas, aprender com elas. Diria o filósofo: “tudo vem à sua soma”, “culpa e infortúnio” não o atingem, “ele sabe esquecer”. (EH, Por que sou tão sábio, 2) Note-se que Nietzsche não faz uma clara relação entre uma ação sofrida e o ressentimento, nem mesmo entre uma ação *executada* e o remorso. De fato, haveríamos de colocar a questão sobre, em que medida é possível a existências dessas relações desconsiderando-se a existência da culpa. O que o filósofo ressalta é que há uma pré-disposição ao ressentir-se quando se está fraco. A doença torna impotente e sensível ao mesmo tempo. Se voltarmos ao tópico sobre a medicação por afetos, é possível confirmar essa *não* relação entre ação *sofrida* e ressentimento. O homem sofre “de si mesmo”, mas “em todo o caso” fisiologicamente. (GM III 20) Embora o ressentimento represente um dispêndio inútil de energia e de fato seja um agravante em termos de doença, em um homem saudável, ele não teria razão de existir. Ele não é digno do homem saudável, ele está “abaixo” dele. (EH, Por que sou tão sábio 6) Seja em relação a ações *sofridas* ou ações *executadas*. O homem saudável não lamenta ser o que é, o que o fez tornar-se, ou o que fez. Tudo nele vem a somar. Contudo, como vimos, Nietzsche defende que os instintos alertam quanto à necessidade de

poupar energias. É o que indica, por exemplo, o capítulo 8, de *Por que sou tão esperto*. Nietzsche parece crer que uma maior atenção aos instintos levaria a uma correta escolha de vários aspectos práticos da vida, como moradia, alimentação, que ao fim lhe proporcionariam tal condição em que o “reagir” não seria mais necessário:

Em tudo isso – na escolha da alimentação, do lugar e do clima, da recreação – quem comanda é um instinto de autopreservação, que se manifesta de maneira menos ambígua na condição de instinto de autodefesa. Não ver, não ouvir, não deixar muita coisa se aproximar – primeira mostra de inteligência, primeira prova do fato de que a gente não é um acaso, mas sim uma necessidade. (EH, *Por que sou tão esperto* 8)

Na continuidade Nietzsche dirá novamente que o nome para tal instinto é “gosto”. Que além de obrigar a dizer não, leva a dizer não o menos possível. Leva a separar-se daquilo em que o *não* é necessário. Pois, “ter espinhos” para defender-se é ainda um desperdício. Temos então configurado o que talvez fosse um modo de viver favorável ao homem saudável. Embora ele possa reagir, embora ele tenha forças para tal, melhor é não ter de fazê-lo. Melhor é agir, é ter a iniciativa da ação, é ser generoso em matéria de forças. Uma real atenção aos instintos levaria, segundo Nietzsche, ao luxo de não precisar ter espinhos, de poder ter mãos abertas. De dizer sim, de não ter de “suspender a ‘liberdade’”, de ter iniciativa. (EH, *Por que sou tão esperto* 8) E nesse ponto podemos fazer nova menção ao “caso” Wagner. No pensamento Nietzscheano somente a doença faz necessário o “fatalismo Russo”. Trata-se de uma atitude extrema. Para que o homem mantenha a saúde, para que ele não venha a precisar da *hibernação*, ele precisa estar sempre em ação. O homem saudável de Nietzsche precisa de inimigos, precisa da disputa e da guerra. E sendo ele “forte e bem logrado”, sua guerra e os seus efeitos não lhe causarão ressentimento ou remorso³². Disso decorre que guerrear não é

³² Quer parecer que com esses argumentos chegamos exatamente ao “reducionismo” mencionado por Müller-Lauter. De acordo com esse comentador, Nietzsche estaria se tornando “dogmático” ao pretender que questões anteriormente discutidas unicamente no âmbito da religião, fossem agora exclusivamente fisiológicas. De modo que achamos oportuno reproduzir a nota do autor: “Como exemplo de que Nietzsche defende um tal reducionismo em sua filosofia tardia, estaria uma anotação da primavera de 1888 (14 [155]). Lá ele recomenda ‘o tratamento do remorso pela cura Mitchell’ (cf. a propósito GM/GM I § 6). E reclama que ‘toda prática do restabelecimento psíquico’ teria de ‘ser recolocada sobre uma base fisiológica: o remorso enquanto tal’ seria ‘um obstáculo à convalescença’. Fica patente assim o procedimento estreito e dogmático, de que Nietzsche por fim se tornou obstinado. De acordo com esse texto, a prática psicológica e a religiosa levam apenas à ‘mudança dos sintomas’. Numa outra anotação da primavera de 1888, ele descreve as ‘religiões niilistas todas juntas’ como ‘histórias patológicas sistematizadas com uma nomenclatura moral-religiosa’. ‘O cristianismo’ vale aqui apenas ‘enquanto sintoma de *décadence* fisiológica’: ‘a crença’ enquanto ‘uma forma de doença do espírito’; ‘o arrependimento, a redenção, a oração’ ‘tudo neurastênico’; ‘o pecado’ enquanto ‘uma idéia fixa’ (14 [13]). Nietzsche cai numa oposição, quando, de um lado, concebe a história do niilismo como consequência imanente da auto-supressão da moral, do cristianismo e da verdade e, de outro, coloca-os sob uma grosseira representação fisiológica.”(MÜLLER-LAUTER, 2005, p.95) Nota: mantivemos todas as referências aos textos de Nietzsche conf. o original de Müller-Lauter (2005)

reagir, é ter a iniciativa do ataque. Logo, considerando o que diz o filósofo, seu ataque a Wagner não poderia ser entendido como reação, como ressentimento.

2.4 O ASCETISMO COMO ESCOLHA

Dissemos no tópico sobre a medicação por afetos que parte da função dos ideais ascéticos seria manter os levemente doentes mansos, disciplinados. Contudo, há o homem com excesso de saúde que igualmente precisa impor-se limites, precisa de moral, precisa dizer não a sua natureza, a despeito de *não* lamentá-la. Como já dissemos, o exemplo mais significativo utilizado por Nietzsche é Platão. Nietzsche se refere a ele como signo de homem com paixões e desejos fortes, para quem a o estímulo aos instintos era algo perigoso. Ele necessitava exercer “uma cautela frente a uma saúde muito rica”. Ele tinha o “temor ante sentidos muito poderosos”, diria Nietzsche em *A Gaia Ciência*. (GC 372) E nesse ponto, pode-se fazer nova referência ao assunto da modernidade. Nietzsche perguntaria em *A Gaia Ciência*: “Talvez nós, modernos, não sejamos saudáveis o bastante para necessitar do idealismo de Platão?” (GC 372) A pergunta faz vir à tona a questão por nós já colocada: seriam as ideias modernas apenas o resíduo mínimo do ideal ascético? Nietzsche parece ter essa percepção ao afirmar, logo no início do aforismo 372: “Hoje somos todos sensualistas”, “homens do presente e do futuro”, “não conforme a teoria, mas na prática”. (GC 372) Sobre a sensualidade, sobre as paixões modernas, quase nenhum esforço se faz necessário? Estaria o homem moderno chegando ao seu ideal de humanidade? Seria esse o último estágio a que chegaria o forte, após a prolongada luta com seus instintos, sua absoluta supressão? Seriam todos os modernos “advogados” da moral? O filósofo não responde a essa pergunta. Contudo, acompanhando o modo como Nietzsche se refere a Platão, é possível fazer um paralelo ao que será discutido em relação à arte. Ora, a distância em relação às paixões era, em Platão, utilitária. Ele a queria com fins muito específicos, e com vistas a sua própria atividade filosófica, ou, dito de outra maneira, seu corpo saudável é que fez necessário seu idealismo. Seu filosofar, segundo Nietzsche, tinha uma característica erótica. Sócrates também teria sido “um grande erótico”. (CI, O problema de Sócrates 9) Em Platão as paixões existiam, mas ele as sabia perigosas. Algo frente a que precisava ter cautela. Ele tinha medo delas, por isso Nietzsche o chamaria de “covarde” diante da vida.

Porém é possível identificar essa mesma noção de homem violento que se impõe limites quando Nietzsche se refere aos gregos, antes de seu declínio. Ele diz: “[...] os vi tremer

frente à violência indômita deste impulso – vi todas as suas instituições crescerem a partir de regras e medidas de segurança [...]” (CI, O que devo aos antigos, 3) Outro exemplo de distanciamento em relação às paixões encontra-se no modo como Nietzsche descreve os filósofos ascetas, na terceira *Dissertação*. Segundo o texto, eles “afirmam” a existência ao se afastarem das paixões, eles “sorriem” ao encontro do ascetismo, porque com ele eles são mais poderosos. Com a prática ascética o filósofo vai além. (GM III 7) Nietzsche cita vários deles: Heráclito, Platão, Spinoza, Leibnitz, Kant, Schopenhauer. Todos filósofos celibatários, para os quais as paixões representariam um desvio da própria meta. Os grandes filósofos teriam, segundo Nietzsche, especial interesse na preservação do ascetismo como ideal. (GM III 7) Essa seria a real intenção, o real interesse de Schopenhauer na contemplação: alcançar seu melhor desempenho, desviar os impulsos sexuais para outra finalidade. (GM, III 8) Vê-se que, no contexto da terceira *Dissertação*, Nietzsche refere-se aos filósofos como portadores de paixões e instintos, para quem o seu controle seria produtivo. Tal caracterização afasta-se da noção de moderno, como o homem degenerado que lamenta sua *natureza*.

Contudo, a “tirania” da razão, como último remédio para a “tirania” dos impulsos, não foi, segundo Nietzsche, uma escolha para os gregos. Se antes eles eram violentos e precisavam impor-se limites e com isso cresceram suas instituições, Nietzsche interpreta que o socratismo não nasceu da força, e sim do declínio. A racionalidade, em detrimento do gosto nobre e da tradição era já um sintoma de decadência. Sócrates e seus seguidores não eram livres para serem racionais. (CI, O problema de Sócrates, 10) Eles tinham de sê-lo, seus instintos de conservação da vida os levaram a isso. É a isso que Nietzsche associa a razão socrática: uma necessidade de doentes. Repete-se então, em relação aos gregos, o mesmo raciocínio já apresentado em relação ao ideal ascético: É preciso “suprimir” as paixões. Esse movimento, quando radicalizado, leva igualmente à *não reação*. Nietzsche, no entanto, afirma que só há liberdade quando o homem decide o que é bom para si, mesmo em relação às suas paixões ele é forte o suficiente para *não reagir*.

2.5 A LIBERDADE DE PODER NÃO REAGIR

Se com o exemplo de Platão é possível dizer que as paixões, embora importantes, pedem certa cautela, há vários textos de Nietzsche que indicam que trazer dentro de si um “inimigo” é algo valioso para o homem saudável. Para o filósofo, a “fecundidade” do homem aumenta proporcionalmente à quantidade de oposições que ele traz em si. (CI, Moral

contranatureza, 3) Mas não é só isso. Nietzsche entende que debater-se e impor-se às próprias paixões e desejos é algo em que o homem deveria sentir prazer. Na *Segunda Dissertação da Genealogia* o filósofo diria que o homem se deleita ao impor-se a “ferro e fogo” uma “vontade”, um “não”. (GM III 18) Para Nietzsche essa é a origem daquilo que o homem chama de “consciência”. Ele sente prazer em poder responder por si mesmo. Nele encontra-se “uma orgulhosa consciência de poder e *liberdade* [grifo nosso], um sentimento de realização”. (GM II 2) Nietzsche irá chamá-lo de o “fruto soberano” da “tirania” do homem consigo próprio. (GM II 2) Este liberto, este senhor do *livre*-arbítrio [grifo do autor] é, segundo Nietzsche, superior aos que não podem responder por si. (GM II 2) Ele entende que no homem degenerado, fraco, aquele que não consegue “não reagir” a qualquer estímulo, não há “livre-arbítrio”. (CW 7) Vale lembrar que o filósofo, nos dois textos, desloca o significado da expressão “livre arbítrio”.³³ Na segunda dissertação, ele esclarece que “livre”, no seu entendimento quer dizer autônomo, soberano, igual apenas a si mesmo, liberado da moralidade do costume. (GM II 2) Tem-se, então, que o homem “livre” pode “não reagir” e isso equivaleria a obedecer a si mesmo. Somente a *ação* é digna desse homem. Nietzsche, porém, reconhece que para o homem “rico” em oposições, os momentos de “paz da alma” são fortuitos, efêmeros. Embora ele possa permitir-se momentos de satisfação das paixões, possa, eventualmente, fruir “o bem estar de uma saciedade rara”, de acordo com o filósofo, “só permanece jovem aquele que não anseia pela paz”. (CI Moral como contranatureza, 3) O homem “livre” de Nietzsche, traz muitos conflitos, tem muitos desejos e paixões, e ter de haver-se com essas paixões, ter de negá-las é para ele um agradável exercício. Ele não é

³³ A menção ao “livre-arbítrio” introduz a pergunta pelo que seria “liberdade” em Nietzsche. Seguindo a perspectiva da fisiologia, partindo de *O Caso Wagner* e do *Crepúsculo*, Nietzsche teria diagnosticado, por meio das expressões artísticas modernas, uma debilidade fisiológica que não permite ficar sem reação frente a um estímulo. Sobre isso discorreremos mais adiante no item “Arte: Fisiologia e história. Por ora, precisamos frisar que o degenerado e semimorto descrito por Nietzsche não tem “livre arbítrio”, porque não é capaz de “não reagir” ao wagnerianismo. Tivesse ainda ele um fundo de saúde, seus instintos o avisariam do perigo. Por conta dessa debilidade é que ele precisa de um “abismo” entre si e suas paixões. Em oposição a ele, na *Genealogia* o filósofo dirá que o “senhor” do livre-arbítrio é aquele que pode responder por si. Entendemos que, em termos fisiológicos, Nietzsche remete a noção de liberdade ao controle a própria reação aos estímulos. Não é possível, no entanto, no âmbito de nossa pesquisa, nos aprofundarmos na questão da “imputabilidade”. Investigar em que medida Nietzsche entendia que o homem poderia responder por si sem retornar aos conceitos de culpa, ou mesmo a existência de um “agente” por traz da ação, conforme ele critica na 1ª Dissertação 13. Todavia, remetemos aqui à tese de doutorado orientada pelo prof. Giacóia, de autoria de Lobosque, cujo título é: *A vontade livre em Nietzsche*. Cuja tese principal reproduzimos aqui: “A tese sustenta que Nietzsche, por um lado, realiza uma severa crítica da doutrina da liberdade da vontade na tradição filosófica, e, por outro, apresenta uma concepção própria de vontade livre. Considerando o contexto mais amplo da crítica à vontade de verdade e da investigação genealógica da moral empreendida pelo filósofo, examinaremos as passagens de sua obra que criticam especificamente esse conceito, remetendo-nos a alguns dos autores que o constituem ao longo da história da filosofia, quais sejam, Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Kant e Schopenhauer. A seguir, investiga-se até que ponto Nietzsche interroga e promove a possibilidade de dar uma nova acepção à vontade livre.” (Lobosque, 2011)

controlado pelo prazer fortuito encontrado na satisfação das paixões, muito embora seja livre para fruí-lo.

Se retomarmos a figura dos gregos socráticos, como também dos “advogados da moral”, é possível dizer que a “liberdade” pressupõe escolha. Ser “livre” para “não reagir” pressupõe ter força para impor-se a um estímulo externo. Os fracos e degenerados não são “livres” para serem *bons*³⁴, eles têm de sê-lo. Veja-se o que o filósofo diz no *Crepúsculo*, no texto cujo título é “*Meu Conceito de Liberdade*”. Nietzsche afirma que a guerra é que educa para a liberdade. Isso porque liberdade é justamente o ter vontade de se responsabilizar por si próprio. Liberdade significa “os instintos viris, alegres na guerra e na vitória se apoderaram dos outros instintos [por exemplo, o da felicidade]”, diz o filósofo. E tais recursos de força só são conhecidos quando requisitados, quando o perigo obriga a fazer uso deles: “temos de precisar ser fortes: senão nunca nos tornamos fortes.” (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 38) Mais adiante, no aforismo *Progresso no meu sentido*, Nietzsche remete essa mesma liberdade a um “retorno” à natureza, “uma ascensão a naturezas e naturalidades livres e terríveis”. (CI, *Incursões de um extemporâneo* 48)

Se seguirmos a noção de “liberdade”, faz sentido que Nietzsche diga no *Crepúsculo* que o que caracteriza uma “natureza extenuada” é a necessidade de “estímulos” cada vez mais intensos e frequentes. (CI, *Os quatro grandes erros* 2) De fato, não seria possível distinguir saudáveis e doentes se ambos não reagem, exceto considerando que um é livre, o outro não. Nietzsche descreve o moderno, em *O Caso Wagner*, como “débeis e exaustos”, portadores de “nervos cansados”. (CW 5) O ressentimento de que trata a *Genealogia*, tem igualmente suas origens na incapacidade de reagir imediatamente a uma ofensa. (GM I 13) Por outro lado, na Terceira dissertação, Nietzsche admite como um querer “prevenir mais lesões” o ato característico do forte de *reagir* prontamente a uma agressão. (GM III 15) Porém, conforme vimos, o homem forte e saudável de Nietzsche tem de se impor limites para “não reagir”, o homem degenerado, *não pode* “não reagir”, e por isso coloca entre si e suas paixões um abismo intransponível, e somente em fruções excessivas, como na arte de Wagner, consegue relembrá-las. Se adiantarmos aqui o que será apresentado a respeito do afeto compassivo, veremos que somente o homem saudável é capaz de “não reagir” ao impulso compassivo. O homem degenerado, por sua vez, não é livre para *não* ser compassivo. Assim sendo,

³⁴ O aforismo 37, “Nós nos tornamos mais morais”, das *Incursões* traz uma série de virtudes modernas que o filósofo identifica como sintoma de fraqueza.

Nietzsche os distingue unicamente pelo “ser capaz”, pela liberdade de poder agir de outra maneira se necessário. Só haveria liberdade na saúde.

3 A QUESTÃO DA ARTE

Neste capítulo nossa intenção é utilizar o que já foi apresentado no capítulo anterior, sobre as diversas relações possíveis do homem com suas paixões como chave de leitura para entender a função da arte, tanto no caso do decadente como do não decadente. Com isso, pretendemos demonstrar que o filósofo varia sua posição em relação à arte conforme o espectador em questão.³⁵ Para tanto, primeiramente retomaremos a *Décadence* agora no sentido de entender qual a relação entre o diagnóstico feito pelo filósofo e os movimentos artísticos da época. Depois disso nos ocuparemos das experiências do próprio Nietzsche com a arte, no intuito de entendermos quais seriam as possíveis relações de um “contrário” ao decadente com o artístico. Faremos essa busca nos textos do *Nietzsche Contra Wagner* nos quais o filósofo se propõe a dizer o que admirava e em que fazia objeções a Wagner. Também utilizaremos os textos de *Ecce Homo* para verificarmos como tais relações se mostram sob a perspectiva do “amar o que é necessário”. Depois disso, com base nos textos da Terceira Dissertação da *Genealogia*, apresentaremos o modo como o filósofo descreve a utilidade do belo ao homem forte. E, finalmente, utilizaremos os textos de *Ecce Homo* para apresentarmos a ilusão como um remédio, como uma fuga importante ao homem doente, reconhecida por Nietzsche. Na segunda parte deste capítulo trataremos das relações entre a *Décadence* e a arte. Baseando-nos em *O Caso Wagner*, procuraremos compreender de que maneira Wagner era a lente através da qual a modernidade poderia ser compreendida. Discorreremos sobre os argumentos do filósofo que apontam a arte como veneno ao decadente, falaremos também de sua real preocupação com a contaminação da música pela *Décadence*. Nosso último argumento será uma investigação no sentido de descobrirmos o que Nietzsche entendia como sendo uma “arte para artistas”.

3.1 ARTE: FISIOLÓGIA E HISTÓRIA

Nos capítulos anteriores apresentamos o diagnóstico de Nietzsche quanto à saúde da *Modernidade* e seu estatuto fisiológico. Porém, nosso objetivo é entender de que modo a arte aparece no contexto da crítica de Nietzsche à *Modernidade*. Nesse sentido, é de bastante ajuda o livro de Anatol Rosenfeld, escrito em coautoria com J. Guinsburg, sobre o *Romantismo*. A

³⁵ Como pretendemos demonstrar, não é possível excluir nenhum aspecto da arte da reflexão que envolve a *Décadence*. A arte é uma produção humana, é sintomática da saúde do homem, nela o homem se medica e revigora.

opção se dá por conta de não haver no livro, como também não há em Nietzsche, uma fragmentação entre a história da arte e a saúde do homem que a demanda. E de que maneira se entrelaçam *Modernismo* e *Romantismo*, quando se trata do pensamento Nietzscheano? Grosso modo, Nietzsche produziu sua filosofia entre as décadas de 70 e 90 do século XIX. Boa parte da sua produção ocorreu concomitante ao *Romantismo* das artes literárias. Considerando que o que caracterizou o movimento romântico tenha sido uma ruptura com o neoclássico, uma aversão à ilustração e ao racionalismo, Nietzsche não seria inteiramente “romântico”. Nem mesmo há uma uniformidade, em termos europeus, quanto a essa ruptura. Historicamente, somente na França o *Romantismo* teria sido gerado pela oposição ao *Classicismo*, e essa não seria uma característica marcante no *Romantismo* alemão³⁶. Nietzsche, no entanto, dialoga tanto com os românticos franceses, como também identifica nos alemães traços românticos. Ele dirá, inclusive, que Wagner pertenceria ao romantismo tardio francês. Embora Wagner não fosse adepto ao movimento *l’art pour l’art*, Nietzsche fará várias aproximações entre sua arte e a arte decadente, sobretudo pelo aspecto romântico que, segundo ele, perpassa a ambas. Portanto, quando Nietzsche se opõe ao romantismo, não se trata de fazer objeção aos movimentos literário, artístico e filosófico que marcaram a passagem do século XVIII para o século XIX, mas sim de demonstrar que tais expressões denunciam um homem doente fisiologicamente.

Considerando o *Romantismo* do texto de Rosenfeld, é possível verificar que o filósofo irá contrapor-se em quase todos os seus aspectos. Não fazem parte de suas preferências, e ele embasa seus argumentos na fisiologia, a reprodução da natureza e nada que se aproxime do realismo. Também não o agradava a noção de gênio, no sentido romântico, como sendo aquele que recebe inspirações do cosmos, ou algo semelhante. Muito do que o filósofo vai criticar nos movimentos dos quais surgiram as artes modernas, são características nascidas já no romantismo. Sobretudo considerando o conflito subjetivo, a crença Rousseauiana numa natureza pura, perfeita, e definitivamente perdida, que ao final resultará numa cada vez maior valorização da expressão. Por isso, mais correto seria dizer que Nietzsche faz crítica aos reflexos dos *ideais modernos* por ele percebidos nas mais variadas manifestações artísticas do seu tempo. Porém é sensível que Nietzsche, por toda sua vida, foi mais afeiçoado aos

³⁶ Não podemos aqui fazer uma correlação específica entre os movimentos artísticos e os elementos constantes na crítica do filósofo. Contudo, de acordo com Nasser, “o romantismo francês foi gerado pela oposição ao classicismo, uma especificidade fundamental para Nietzsche que não é tão marcante no romantismo alemão, assim como no romantismo inglês e no romantismo espanhol.” (Nasser, 2009) Em nota, Nasser cita Havens e Blankenagel como fontes dessa afirmação.

*clássicos*³⁷, entendidos tanto como aqueles reconhecidos pela tradição, e, portanto, *clássicos*, como também aos *clássicos* porque de origem Grega. O filósofo, no entanto, tinha pensamentos muito particulares em relação aos gregos, o que o colocava em aberta discordância com os principais estudiosos do assunto. Em relação à arte clássica, Nietzsche discordava num ponto fundamental, também diretamente ligado à fisiologia: a vitalidade dos gregos. Se a clássica definição de Winckelmann conferia aos gregos uma “calma profunda”, Nietzsche diria que, no interior de homens tão viris, não poderia haver *calma* e sim um Dionísio múltiplo e fragmentado. Se, antes dele, Aristóteles entendia que na tragédia os gregos queriam “purgar” emoções, para com isso adquirir paz, Nietzsche diria que o objetivo da tragédia era manter a virilidade. De certo modo, o fundamento ainda é o mesmo, seja em Winckelmann, seja em Rousseau³⁸: ao se procurar pelas origens, tinha-se, necessariamente, que se encontrar um homem puro, não corrompido, melhor, no sentido de mais condizente com os ideais humanistas. Nietzsche irá levar a questão para patamares menos *românticos*.³⁹ Contudo, há um aspecto bastante particular em relação ao movimento neoclássico, característico do século XIX, levantado por Rosenfeld: o fato dele representar uma arte produzida com subsídio burguês, em escolas financiadas por dinheiro burguês. Não seria errado dizer que todo o *Esclarecimento* atendia às aspirações de uma classe, e mesmo de uma sociedade, emergente. A arte clássica, regrada, com normas, é algo que se pode ensinar e aprender, logo, muito apropriada ao sistema de ensino inaugurado na pós-idade média. Contudo, como já dissemos em nosso primeiro capítulo, seria um erro reduzir a crítica de Nietzsche a uma diferença entre classes. Ele norteia sua reflexão a partir da arte, para, através dela descobrir qual a necessidade por ela atendida. Ele pergunta pela demanda que teria feito

³⁷ Ainda sobre as especificidades do classicismo Alemão, reproduzimos aqui parte do artigo de Gerd Bornheim, segundo quem, somente dentro “desse” classicismo é que se poderia entender a posição de Nietzsche. Diz Bornheim: “Então, como é que Nietzsche, que apostava tudo na Grécia, chega a ponto de afirmar que Wagner era o princípio da renascença grega em solo alemão? Ele disse isso literalmente: a renascença (die Wiedergeburt) grega em solo alemão, dentro da cultura alemã. Dessa afirmação surgem problemas fantásticos, já que a relação entre a cultura alemã e a Grécia era um problema.[...] Todavia, o fato é que a cultura grega não é a cultura alemã e vice-versa; na verdade, são, inclusive, culturas abissalmente distintas. Salvo num ponto, que justifica Nietzsche e O nascimento da tragédia: a cultura grega é literalmente uma invenção alemã. Ela começou nitidamente com Winckelmann, que criou uma ideia da cultura grega ainda hoje popular e distanciou o grego de qualquer contaminação, digamos assim, romana. Essa ideia da Grécia, essa concepção do mundo grego, da arte grega, de modo especial, foi uma elaboração de fato da Alemanha. Ideia essa presente no classicismo alemão, e no idealismo alemão – em Hegel, sobretudo – penetra em Marx, que era profunda e totalmente um neoclássico, conhece uma grande transformação com Burckhardt e finalmente com Nietzsche. Assim, Winckelmann elabora sua ideia e consegue formar um pequeno grupo de entusiastas, entre eles Humboldt, Schiller, Goethe e mais alguns, que fazem uma revista. E inventam o classicismo alemão, baseados na ideia grega winckelmanniana.” (BORNHEIM, 2003)

³⁸ Em relação a Rousseau, trata-se mais de uma apropriação de suas ideias do que delas próprias. É o que argumenta Frezzatti, para quem o filósofo não teria pregado exatamente o “retorno” à natureza. (FREZZATTI, p.161)

³⁹ Conforme o argumento de Gerd Bornheim, reproduzido em nota anterior.

surgir esta ou aquela arte. É sob esse pano de fundo que se deve entender, por exemplo, a questão de Nietzsche com o teatro, em *O Caso Wagner*. Não passa ao largo do filósofo também outra discussão da época apontada por Rosenfeld, a saber, a questão do artista. Ora, se nas artes embasadas em princípios clássicos o artista tradicionalmente não era considerado, uma vez que seu talento era medido pelo quão próximo das normas ele estava, no modernismo as coisas se alteram significativamente. É assim que surge o movimento “arte pela arte”. A arte moderna nascia da subjetividade do artista, ninguém o repetiria ou poderia copiá-lo. Rosenfeld diz que a partir disso, a análise da arte deixaria de ser “estética”, pois passaria a basear-se na “sinceridade” do artista. Contudo, Nietzsche irá denunciar os artistas que se autoprofessavam decadentes, porque voluntariamente à margem da burguesia, como uma continuidade do romantismo que os antecedeu. E essa continuidade se revelaria pela permanência das mesmas motivações: o desejo de segurança, a busca pela verdade. Os românticos a revelavam esmerando-se em reproduzir o real, os modernos a revelavam pela valorização da autenticidade da expressão. Há, contudo, outro movimento significativo do romantismo, relevante no que diz respeito ao pensamento de Nietzsche, que se inicia já na segunda metade do século XVIII. Rosenfeld refere-se a ele como sendo uma “onda de sentimentalismo burguês”. A Europa toda lamenta sua própria existência. Pode-se dizer que este é o ponto culminante do racionalismo: um profundo lamento pelo próprio homem, que agora está só, sem Deus. Vale lembrar o modo como Nietzsche irá descrever a reação de Schopenhauer, primeiro ateu a alcançar reconhecimento filosófico: um olhar de horror à Europa “desdivinizada”. Rosenfeld continua: “O pranto é geral. As lágrimas umedecem boa parte da correspondência daquela época”. Não surpreende que surjam, nesse período, movimentos absolutamente religiosos, que buscavam recuperar a devoção e a contemplação, todavia, contra a “ortodoxia protestante oficial”. Um movimento que beirava ao misticismo. O *Romantismo*, conforme se define historicamente, atende às demandas desse sujeito “que passa a vida observando-se, numa autoanálise constante e minuciosa [...] e com isso vai psicologizando naturalmente a prática religiosa”. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002) Nesse período são extremamente valorizadas as ideias de Rousseau, defensor de que o homem nasce íntegro e é corrompido pela sociedade, fazendo com que a Europa fosse buscar nas tribos selvagens, elementos que a reconduzissem ao paraíso perdido. O homem partiu em “caça à pureza”. Desse movimento é que nasce, segundo Rosenfeld, a valorização da infância e da juventude, como momento em que o homem ainda não se encontra corrompido, de onde pode surgir algo genuíno. A inspiração instantânea passaria a ser o verdadeiro guia do aprendizado. Rosenfeld não segue esse caminho, mas é possível deduzir que, de certa forma, isso servirá de

acelerador ao já característico movimento de “superação”, dando início ao que hoje se conhece como moda: a união da crença na superação com a valorização do novo. Mas, em se falando de *Romantismo*, muitas lágrimas e muitas dores ainda seriam necessárias. Rosenfeld resume esse momento histórico da seguinte maneira:

[...] a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se incontido [...] na autoexpressão do artista. O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea [...] Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda para o mórbido [...] (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002)

É a partir desses elementos que Goethe irá entender o *Romantismo* como a encarnação do “doentio”, em oposição ao *Clássico*, como aquilo que é “sadio”. Divisão que irá nortear, segundo Stegmaier, o aforismo 370 de *A Gaia Ciência*, aforismo em que Nietzsche se propõe a dar sua própria definição de *Romantismo*. (STEGMAIER, 2010) É possível verificar que as críticas que Nietzsche faz às artes do seu tempo seguem essa lógica: em contraposição à época moderna, na qual o homem doente lamenta sua existência, o filósofo aponta para a Grécia antiga, como exemplo de um povo saudável, praticante de um pessimismo valente, possuidor de um desejo de trágico. (NT, TA)

Contudo, há textos que fazem uma relação direta entre a questão fisiológica, especificamente quanto à capacidade ou não de “não reagir”⁴⁰ que, como já fizemos menção, Nietzsche associa à “liberdade” e os movimentos artísticos a que o filósofo faz referência. Em Nietzsche, a *vida* estaria delimitada nas relações que se dão entre os impulsos humanos e as manifestações criativas. “Nenhum ser orgânico recebe as excitações sem assimilá-las, sem transformá-las em formas e em ritmos (FP 11: 38[10] junho-julho de 1885)”⁴¹, encontramos registrado em um fragmento de 1885. Contudo, é possível ser ainda mais específico, quanto acompanhamos as reflexões de Nietzsche sobre o *Romantismo* e sua argumentação em favor do *Clássico*. Essa relação encontra-se bastante clara em uma nota póstuma do outono de 1887. Nela Nietzsche afirma que por detrás do “antagonismo entre *clássico* e *romântico*” se espreita o “antagonismo do *ativo* [Aktiven] e do *reativo* [Reaktiven] (FP 12: 9[112] outono de 1887)”⁴². “Para ser clássico”, diria Nietzsche, é preciso ser um “espírito não reativo, resoluto

⁴⁰ Anteriormente já discorremos sobre a “liberdade de poder não reagir”. Também já registramos em nota a propósito do que seria, em Nietzsche, a noção de *typus*. Entendemos que uma das diferenças entre a força enquanto sintoma e a força enquanto caracterização de um tipo seria o aspecto “liberdade”, enfatizado pelo filósofo nos escritos de 88. Em relação aos movimentos artísticos, sobretudo nos fragmentos citados no texto, fica evidente o “não reagir” como sintoma de força. Não pretendemos aqui contrapor tal questão ao fraco que “não reage” e o forte que “reage prontamente”, tipificados na *Genealogia da Moral*.

⁴¹ Tradução e referência cf. Eduardo Nasser (NASSER, 2009)

⁴² Idem.

e decidido”, que diz “*sim* a todos os casos, mesmo com seu ódio (FP 12: 9[166] outono de 1887)”⁴³. Quanto ao *Romantismo*, pode-se retroceder ainda mais no pensamento do filósofo: “os românticos carecem de instintos [*Instinktes*]: as miragens da arte não os excitam à ação [*That*], eles permanecem presos no estado de excitação (FP 7: 5[45] setembro 1870-janeiro 1871)”⁴⁴. *Romantismo* em Nietzsche é sintoma. Ele revela uma condição fisiológica que também é refletida na moral. Eduardo Nasser, no artigo “*O Romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético*”, faz a seguinte síntese: o não poder “não reagir” fisiologicamente significaria a incapacidade do organismo em assimilar as excitações, e moralmente significaria a submissão às paixões. (NASSER, 2010)

Em *O Caso Wagner* Nietzsche denuncia a própria concepção de ópera em Wagner como sintoma fisiológico da submissão as paixões. É o que se evidencia na nota feita pelo filósofo no início da seção 9, onde ele esclarece que a palavra “drama”, de origem dórica, não indicaria um “fazer” (*Thun*), mas sim um “acontecer” (*Geschehen*). Inicialmente, o drama estaria separado da ação, situado “antes do começo ou atrás de uma cena”, reservado unicamente para as cenas de “grande *pathos*”. Contudo, essa distinção teria se perdido no tempo e o drama passou a ser confundido com ação. Segundo Nietzsche, o drama wagneriano não passaria de uma sucessão de “cenas fortes, cada uma mais forte que a outra”. O objeto de Wagner é a “cena que *transtorna*”, e dela ele tira os personagens e todo o resto, diz Nietzsche em *O Caso Wagner*. (CW 9) Se, num primeiro momento, o *Romantismo* é conhecido como uma imersão nas paixões, acompanhando as reflexões de Nietzsche é possível interpretá-lo como uma incapacidade em dominá-las.(NASSER, 2009) O que justificaria a posição de Nietzsche em favor dos clássicos não como um capricho, mas sim como gosto e preferência fisiologicamente comprovável.

Contudo, em Nietzsche cada época tem seu modo de valorar e sua arte conforme a sua saúde. A arte sempre pressupõe sofrimento e sofredores. Ela é o socorro, tanto dos que sofrem por abundância de vida, tal qual os gregos, como dos que sofrem por empobrecimento de vida, como os modernos. (GC 370) Em Nietzsche, a arte tem sempre finalidade: ela é o “maior estimulante para a vida”. (CI, IE, 24) Não há, no modo como Nietzsche se refere à arte, qualquer possibilidade de enquadramento de sua crítica em “tendências esclarecidas”, essas sim, típicas do pensamento *Moderno*. Ele considera a *Modernidade* como sintoma de uma Europa doente, e dentro dela a possibilidade de eventuais homens saudáveis. O

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

Romantismo seria a expressão visível da debilidade moderna, do não poder “não reagir”. Mas como estes elementos, a saber, arte e fisiologia, levaram Nietzsche ao seu “diagnóstico”? Nesse sentido, no próximo item retomaremos a questão da *Décadence*, agora sob a perspectiva da cultura.

3.2 A DECADÊNCIA DE PAUL BOURGET E A *DÉCADENCE* DE NIETZSCHE

Nietzsche, em um fragmento de 1884, faz a seguinte nota: “Estilo da decadência em Wagner: cada andamento particular torna-se soberano, a subordinação e classificação tornam-se aleatórias. Bourget p.25! (24[6] do inverno de 1883/84)”⁴⁵. Tal prova escrita, sem que no livro *O Caso Wagner* o filósofo faça a devida citação de Bourget, lhe trouxe acusações póstumas, de que haveria plagiado o psicólogo.⁴⁶ A nós, interessa sobremaneira os argumentos de Bourget sobre o *Pessimismo* francês, para com isso compreender ainda mais o posicionamento de Nietzsche em relação à *Modernidade* e à arte. Assim fazendo, ficarão evidenciados pontos de aproximação e afastamento entre o psicólogo francês e o filósofo alemão.

Dissemos logo no início, que houve um período do *Romantismo* marcado pelo pranto, pela desilusão. Uma “onda de sentimentalismo burguês”, segundo Rosenfeld. Fizemos também uma menção à Schopenhauer que, na interpretação de Nietzsche, teria sido um dos primeiros a ousar por em palavras seu “horror” perante a Europa “desdivinizada”. Através dele, pode-se fazer uma primeira aproximação entre Bourget e Nietzsche. Ora, os estudos de Bourget visavam encontrar um meio de preservar a juventude francesa ameaçada pelo “*mal du siècle*”. Os principais traços desse grave mal seriam: uma inquietude nervosa extremamente sensível, um sentimento melancólico-depressivo generalizado e uma profunda debilidade da vontade, sintomas claros das doenças morais da sociedade francesa daquela época. (RABELO, 2011, p.106) O psicólogo observava que os jovens, ao entrarem em contato com certos autores, entre eles Schopenhauer, apresentavam tendências suicidas. O sucesso que seus livros obtinham junto aos jovens, segundo Bourget, revelava uma coletiva “negação da vida. (BOURGET, 1920, p. 13)”⁴⁷. Outro exemplo significativo de literatura apreciada pelos contaminados pelo “mau do século” é Goethe e o seu *Os Sofrimentos do Jovem Werther*

⁴⁵ Reproduzimos a tradução constante no artigo de Müller- Lauter. (MÜLLER-LAUTER, 2005, p. 82)

⁴⁶ Müller-Lauter, em seu “*Décadence artística enquanto Décadence fisiológica*” se encarrega de colocar, em nota, todos os estudiosos que já se envolveram nessa questão. (MÜLLER-LAUTER, 2005, p. 82)

⁴⁷ Trad. e citação conf. Romão (ROMÃO, 2011, p.74)

(1774). Digno de nota é o fato de Goethe anteceder Schopenhauer em meio século. E aqui se chega ao ponto: a pergunta que surge das observações de Bourget é em que medida seria possível responsabilizar o artista, o autor, pelas consequências de sua criação. As suas análises o levaram a concluir que, particularmente na obra literária, haveria uma força de ação independente, que não poderia ser medida, assim como um pai não consegue antecipadamente medir as energias do filho de si emanado. (BOURGET, 1920, Vol. I, p. XI32) ⁴⁸ Ao analisarmos *O Caso Wagner*, Nietzsche apresenta mais de uma perspectiva dessa questão. Veremos mais adiante que, ora Wagner é “culpado” pela *Décadence*, ora ele é consequência, ora Nietzsche o elogia, ora o critica. Em determinados momentos, inclusive, Nietzsche dirá que a modernidade, como consumidora, é que estaria “adoecendo” a arte, o que faria todo sentido, tomando Goethe como exemplo: um autor defensor do clássico foi capaz de criar uma obra que agradou os românticos mais extremistas. Do mesmo modo, Schopenhauer continuou vivo e produtivo enquanto seus leitores achavam melhor morrer. Vale lembrar que quando jovem, em meados de 1870, Nietzsche era um autoconfesso ateu pessimista, admirador de Schopenhauer. Foi sob sua influência que escreveu o *Nascimento da Tragédia*, livro em que expôs suas ideias a respeito de um renascimento da Alemanha por meio da música, a saber, a música de Wagner e, no entanto ele, diferentemente dos jovens franceses e alemães, pôde superá-lo. É certo que também Nietzsche teve a experiência da eminência da morte, mas ele defendeu-se do pessimismo doentio. Outro ponto, ainda em relação à Bourget é que para o psicólogo a arte advinda do artista pessimista, a exemplo da Baudelaire, era singular, especial e digna de ser observada, ainda que nascida para a morte. (OLIVEIRA, p.119) Vale lembrar que o movimento artístico a que Bourget se refere, sabidamente *l’art pour l’art* francês, tinha como objetivo criar de si, de sua subjetividade. Historicamente, com isso tais artistas pretendiam produzir uma arte “para poucos”. Ao romperem com as normas, com o “ensinável”, os artistas alienavam-se da burguesia, mas também do dinheiro burguês. Eles mesmos se autointitulavam “decadentes”, tanto por serem marginalizados, como, analisando mais a fundo, por ser sua arte sem futuro, pois não pretendia comunicar nada a ninguém, era a mais legítima expressão do próprio artista. Nietzsche os chamaria de românticos, por pretenderem uma arte “sem finalidade” quando isso seria uma impossibilidade, além de ingênuo. Mesmo a arte do mais sofrido e subjetivista artista, tinha uma finalidade, em última análise, a embriaguês da dor. E foi essa arte sem futuro e subjetiva que fascinou os jovens europeus. O que Nietzsche fará é apontar conexões entre essa arte, os seus fruidores e seus

⁴⁸ Trad. E citação conf. Rabelo (RABELO, 2011, p. 111)

criadores, e o resultado de tudo isso na cultura. E é sob esse viés que a influência de Bourget sobre Nietzsche ficou conhecida. É com essa perspectiva que alguns autores entendem a *décadence* como algo possível de ser “superado”. No entanto, primeiramente iremos nos ocupar da função da arte para um homem “contrário” ao *décadent*.

3.3 NIETZSCHE E A FRUIÇÃO WAGNERIANA

Neste tópico procuraremos levantar quais as possibilidades de relação do homem saudável com a arte, dentro do pensamento de Nietzsche. Como se verá, via de regra, os exemplos que surgirão serão da própria experiência do filósofo. Num primeiro momento, faremos um levantamento das circunstâncias em que o filósofo escreveu *O Caso Wagner* e sua expectativa em relação a esse pequeno livro. Assim fazendo, estaremos também aproximando nossa questão, a respeito da arte, à outra que diz respeito ao modo como Nietzsche referia-se ao ato de guerrear.

A aproximação entre a arte e a guerra se dá considerando que, para Nietzsche, ambas são capazes de proporcionar um estimulante reencontro com determinados afetos. Isso fica mais claro à luz do prólogo ao *Crepúsculo*, texto em que o filósofo afirma a necessidade de conservar-se a “jovialidade”⁴⁹ frente a algo sombrio, mas complementa que mais necessário do que isso seria a “altivez”. E para conseguir manter-se altivo, nada seria melhor do que a guerra. O “algo sombrio” a que o filósofo se refere, diz respeito à sua tarefa, àquela com a qual estava envolvido no período em que publica *O Caso Wagner* e o *Crepúsculo*, a saber, *A transvaloração de todos os valores*. É nesse ponto que a guerra aparece como merecido alívio, mas também como estímulo para depois retomar a sua sombria tarefa. Pois o alívio é necessário, sobretudo ao guerreiro. Nesse aspecto, é importante ressaltar que Nietzsche é quem escolhe o inimigo com quem irá guerrear. E isso faz toda a diferença, considerando o que já foi dito, no segundo capítulo, em relação ao homem e suas paixões. O exercício de afetos obtido em *O Caso Wagner*, não é uma “reação” a Wagner, é uma provocação. Essa era a sua “maneira de ser”, diz o filósofo: “Atacar faz parte dos meus instintos” “Poder ser inimigo”. E por ser possuidor de uma natureza guerreira pôde, diferentemente do defendido como virtude nos ideais modernos, “ser” inimigo, buscar por resistências. E não resistências

⁴⁹ A palavra em alemão é *Heiterkeit* e, segundo a tradução de J. Guinsburg, pode significar clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade. (NT, Nota 2)

“comuns”, mas sim as mais duras, as mais significativas. (EH, Por que sou tão sábio, 7) Acompanhando o modo como Nietzsche descreve sua *guerra* contra Wagner, fica claro que o filósofo a vê com uma forma de elogio. Sobretudo considerando a questão da compaixão, da qual nos ocuparemos mais adiante. Ser compassivo, em Nietzsche, é sentir desprezo e nojo. Ao escolher Wagner como opositor em armas, Nietzsche o distingue, o coloca em situação de igualdade consigo. E isso sem ressentimentos, apenas pelo gosto de duelar, pelo gosto em expandir barreiras. Sem segundas ou más intenções. Como uma prova de bem querer e agradecimento. (EH, Por que sou tão sábio 7). De modo que faz todo o sentido quando Nietzsche diz que, para “sacudir” a seriedade da tarefa que era a *Transvaloração de todos os valores*, ele precisava de uma “brincadeira”, um “caso”, ou ainda melhor: uma guerra. Curioso é que, considerando as missivas⁵⁰ de Nietzsche quando da publicação de *O Caso Wagner*, quer parecer que o destino se interpôs aos planos do filósofo quanto à relevância dos seus “casos”. A reação ao seu pequeno livro lhe evidenciou algo funesto: seus escritos anteriores não eram compreendidos. Seu *Além do Bem e do Mal* se perdia nas malhas do idealismo. Ninguém, até *O Caso Wagner*, teria atentado para o seu distanciamento em relação ao projeto wagneriano iniciado há dez anos. Foi somente a partir do seu franco *ataque* ao músico, grande celebridade à época, que ele conseguiu marcar sua posição contrária, ver-se livre da *compaixão* hipócrita que o cercava e dos mal entendidos que ameaçavam seu *Zaratustra*. Muito próximo de seu colapso, Nietzsche se tornava consciente de que seus escritos tomavam dois caminhos opostos: a crítica especializada o considerava perigoso e desviava-se dele, e os radicais se aproximavam dele seduzidos pela sua “extrema probidade”. (FERRAZ, 2011) Contudo, quando da publicação do “pequeno escrito” que é o *Crepúsculo dos Ídolos*, publicado juntamente com *O Caso Wagner*, Nietzsche pretendia permitir-se um descanso que ele julgava estar presente nas guerras. Elas são “a prudência de espíritos muito profundos, muito ensimesmados”, diz o filósofo. (CI, Prólogo) Esses livros são o “sacudir” a seriedade, a guerra que diverte, que alivia o peso da “tarefa”. Nietzsche, porém, afirma no mesmo prefácio que a “força curativa” está no sofrimento: “os espíritos crescem e a virtude floresce à medida que é ferida”. (CI, Prólogo) Com o que foi exposto no segundo capítulo a respeito da capacidade analgésica que a dor mais aguda tem sobre outra dor, pode-se concluir algumas coisas: considerando o aspecto da dor e do sofrimento, é possível dizer que com a guerra, com as dores advindas desse guerrear, seria possível obter uma trégua, ou um esquecimento de outra dor, de outro sofrimento, ou de uma tarefa mais sombria. Isso empresta

⁵⁰ Esses argumentos se baseiam nas cartas reproduzidas por Maria Franco Ferraz, em seu *Nietzsche, O Bufão dos Deuses*.

a essa dor desejada e escolhida, o caráter de alívio, de entorpecente. E, não por acaso, esse alívio se dá justamente num reencontro com afetos selvagens, como a crueldade, a ira e a violência. Assim sendo, estamos novamente no âmbito da “medicação por afetos”. É peculiar que Nietzsche, assim descrevendo sua experiência de guerra contra os representantes dos grandes ideais de sua época, coloca-se em pé de igualdade com os gregos, conforme sua interpretação em *A disputa de Homero*. Trata-se de um texto que antecede o *Crepúsculo* em muitos anos, o que comprova que a noção de arte como guerra não é algo surgido a partir de Wagner, nem mesmo a concepção da “medicação por afetos” derivada dos estudos sobre fisiologia. Diz o filósofo: “Que problema se abre para nós, quando perguntamos pela relação da disputa na concepção da obra de arte!” (CP, A disputa de Homero) Para entender essa relação é preciso, porém, antes conhecer a noção de Éris grega. Na *Disputa de Homero*, o filósofo admite que a “realidade” aterradora dos gregos é que exigiu um mundo mítico violento, “no qual Urano, Cronos e Zeus e a luta contra os Titãs” teriam sem dúvida de parecer um alívio; No mundo grego, a luta era cura, salvação; a crueldade do vencedor era o maior júbilo da vida. Contudo, para as dores e sofrimentos advindos do modo de viver violento, o gênio helênico havia preparado uma “outra resposta”, outro modo de “lidar” com tais estímulos, no qual o “impulso medonho” se tornaria justificado. Eles haviam criado para si o conceito de “boa Eris”, onde o ciúme, o rancor, a inveja, eram utilizados como estimulantes para a ação, para a disputa. (CP, A Disputa de Homero) Unindo estes dois textos, o Prólogo ao *Crepúsculo* e a *Disputa de Homero*, salta aos olhos as semelhanças. A violência do mundo mítico é entendida como “alívio”, assim como o ciúme, o rancor e a inveja são utilizados como “estimulantes” para a ação, do mesmo modo que no Prólogo ao *Crepúsculo*, a guerra é o “alívio”. Mas isso não é tudo, considerando-se a questão da guerra. Se no prólogo ao *Crepúsculo* ela pode ser associada a um alívio, a um esquecer-se de uma tarefa sombria, há outros textos que indicam os exercícios bélicos justamente como um meio de disciplinar, e isso por meio do ritmo, o que aproxima a guerra da música. Esse é o viés *platônico* da música: um meio para se educar. Sobre isso, é esclarecedor o aforismo 84 de *A Gaia Ciência*. O texto discorre sobre a origem da poesia, e ressalta a função prática do ritmo: desde muito cedo o homem teria descoberto que é mais fácil gravar versos do que falar. Nietzsche também afirma no aforismo que a organização forçada das palavras era apreciada, porque se entendia que através dela se exercitava o intelecto. Mas, sobretudo, a maior descoberta, a mais útil, teria sido a capacidade que a música tem de “sujeitar” o homem: “o ritmo é uma coação, ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso” (GC 84) E novamente surge a noção de “funções animais aceleradas” que,

veremos mais adiante, Nietzsche dizia vivenciar ao ouvir a música. O que soma à conta de Bizet, pois o filósofo dizia ser a sua música mais rítmica, distintamente da de Wagner. Ele diz em *A Gaia Ciência* em relação aos antigos: a exuberância dos afetos era “elevada ao máximo pela música”. (GC 84) Nietzsche registra que antes mesmo de haver filosofia na terra atribuía-se ao ritmo da música o poder de “abrandar a *ferocia animi*” [ferocidade do ânimo]. Quando se perdia a “justa tensão” e a “harmonia da alma”, era preciso dançar, seguindo a cadência do cantor, “antes de tudo elevando-se ao máximo a vertigem e a exuberância de seus afetos, ou seja, enlouquecendo os enraivecidos e tornando ébrios de vingança os que dela tinham sede.” (GC 84) Este era, segundo Nietzsche, o propósito de todos os cultos orgiásticos: “desafogar de uma vez a *ferocia* de um deus e transformá-la em orgia, para que depois ele se sinta livre e mais tranquilo e deixe os homens em paz.” (GC 84) É importante ressaltar que, especificamente nesse aforismo sobre a origem da poesia, Nietzsche está justamente dialogando com os artistas da “arte pela arte”, que se pretendiam livres das normas, como também da métrica, que pretendiam uma arte “sem utilidade”, da qual se poderia fruir “sem interesse”. O filósofo então irá demonstrar que, na origem da poesia, não haveria nada de instintivo, e sim de coercivo, disciplinador e moralizante. O ritmo, diria ele, é de muita “utilidade”, justamente o que os modernistas não admitiam na arte. Com o ritmo da poesia podia-se obter “tudo”: “favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme sua própria vontade; desafogar a alma de algum excesso [...]” (GC 84) A utilidade do ritmo leva novamente à questão do alívio, encontrado na guerra, no reencontro com os afetos selvagens. Diz o filósofo: “[...] e ainda hoje, após milênios de combate a tal superstição, até o mais sábio entre nós é ocasionalmente turbado pelo ritmo”. O que tem métrica e ritmo induz à crença como verdadeiro, induz à adesão. Há um aforismo do *Crepúsculo*, cujo título é “Mais um problema de dieta”, em que essa noção de ritmo, de onde surge a poesia, é também um exercício de guerra, com vistas à manutenção da vitalidade. No aforismo o filósofo faz menção a Júlio César, para quem as “marchas gigantescas”, as “fadigas constantes” funcionavam como “defesa” contra suas dores de cabeça. (CI, Incursões de um Extemporâneo³¹) De acordo com os escritos de Plutarco, o “grande” Imperador

não se serviu da fraqueza de seu corpo, como de um pretexto para delicadezas e comodismo em sua vida, mas ao contrário, tomou as agruras da guerra como um remédio para fortalecer sua pessoa, combatendo a doença, caminhando muito, vivendo sobriamente, dormindo ordinariamente ao relento, pois, a maior parte das noites, dormia num carro ou dentro de uma liteira, empregando sempre o descanso para fazer alguma coisa (“Caius Julius Caesar”, de Plutarco).

Peculiar é a afirmação de Plutarco de que o “descanso” do imperador era ocupado em “fazer alguma coisa”. Nietzsche diria no aforismo a respeito de Julio Cesar: “Tomando por alto, estas são punições em geral estabelecidas em função da conservação e da proteção contra a extrema vulnerabilidade daquela máquina sutil que trabalha sob a mais elevada pressão e que se chama gênio.” (CI, Incursões de um Extemporâneo 31) Vê-se novamente a ideia de que tais exercícios levavam a um melhor desempenho sob pressão. De modo que com a guerra e com o ritmo Nietzsche parece entender que é possível se obter tanto o necessário descanso, o livre exercício das paixões, como também a direção e a adesão. O descanso da pesada tarefa se dava pelo exercício da guerra, que força a disciplina, a adesão e que, num movimento progressivo, leva ao êxtase.

Ainda sobre as relações do filósofo sobre a arte é possível ser mais específico, sobretudo porque o filósofo considerou importante demarcar, em *Nietzsche contra Wagner*, em quê ele julgava Wagner admirável, e quais eram também suas objeções. Especificamente em relação à música, o que o filósofo faz questão de ressaltar é a extrema habilidade de Richard Wagner com pequenos intervalos, o que é significativo, considerando que uma apresentação completa das quatro óperas que compõem “O anel de Nibelungo”, podia chegar a quinze horas. É preciso também lembrar que para o jovem Nietzsche, todas as obras de Wagner, que antecederam a apresentação final de Parsifal, o entusiasmavam sobremaneira, mas sua expectativa era sempre em relação à música. Suas pretensões em relação a Wagner o levavam a falar em *sinfonismo* puro, sem imagem, sem letra. É possível dizer que, mesmo quando profundamente envolvido com o projeto de Wagner, Nietzsche dispensava o Wagner ator, o Wagner cenógrafo.⁵¹ Wagner, em todo o caso, tinha outra visão. Seu grande projeto era a união entre a poesia, a música e as artes visuais, pois ele cria que esse seria o trabalho artístico do futuro. Por isso referia-se às suas criações como dramas musicais e não como óperas. Nesse sentido, poderia-se dizer que Wagner ambicionava chegar ao que os gregos chamavam *mousike*, que seria a síntese das *musas das artes*, onde estaria concentrada toda a cultura do espírito. Ele ambicionava a “obra de arte total”⁵². E é aí que Nietzsche vai encontrar argumentos para sua crítica à Wagner: seu projeto não convencia. Não era possível ver e ouvir Wagner, simultaneamente. Os “artifícios” utilizados pelo músico para a obtenção

⁵¹ Sobre as inovações cenográficas de Wagner, ver: Weber In: Millington (MILLINGTON, 1995, p. 172)

⁵² *Gesamtkunstwerk* conforme Macedo. (MACEDO, 2006, p.24)

do conjunto não eram eficientes. E com isso, a música perdia.⁵³ Contudo, nas “pequenas unidades” Wagner era, reconhecidamente por Nietzsche, genial. Somente ele podia “animá-las”, “dar-lhes relevo”, torná-las “visíveis”. Ele é o nosso “maior miniaturista”, diria Nietzsche; “admirável e encantador da invenção do mínimo, na criação do detalhe”. (CW 7) No *Nietzsche Contra Wagner*, o filósofo irá dedicar um texto especificamente a isso, ou seja, ressaltar em que o músico era admirável: ele, “mais que qualquer outro” seria “mestre” em dar voz ao sofrimento mais pessoal, “ninguém a ele se compara” “na fortuna indescritivelmente tocante de uma última, derradeira, brevíssima fruição”, ele conhecia “a fadiga da alma que se arrasta”. (NW O que admiro) Wagner, por meio de sua genialidade musical, tinha podido colocar em música coisas que até então eram consideradas indignas por dizerem respeito aos sofrendores sem nobreza, os decadentes. Nietzsche o unirá, por vezes, à Victor Hugo, pelo mesmo motivo. Ele irá mencionar as “revoltas cínicas”, evento que marca o fim da grécia antiga. Metaforicamente, ele dirá no *Além do Bem e do Mal* que Wagner como músico, estaria entre os pintores, e como poeta, entre os músicos. (ABM 256) Apesar dos projetos grandiosos de Wagner, Nietzsche entendia que, o que ele fazia de melhor, suas verdadeiras “obras-primas”, eram pinturas, muito breves, do que se desmoronava. (NW O que admiro) Ele dirá: “toda música verdadeira, toda música original é canto de cisne” (NW Uma música sem futuro) Era deste modo que Nietzsche entendia o sucesso de Wagner: a expressão mais genuína da decadência de uma época. O solo cindido de que nasceu sua arte estava afundando: “um certo catolicismo do sentimento e um gosto em alguma natureza e *desnatureza* velha e nativa, chamada de ‘nacional’ são seus pressupostos” (NW Uma música sem futuro), diria o filósofo. Nada poderia salvar a música de sua fatalidade: ser expressão de uma contradição fisiológica; ser moderna. (CW 2º Pós-escrito) De acordo com que escreve o filósofo, Wagner não tinha escolha: em se tratando de modernidade, “só o que é pequeno pode ser perfeito”, “apenas nisso ainda é possível a retidão”. (CW 2º pós-escrito). Se Wagner ambicionava grandes obras, teria que abrir mão da retidão. Vê-se que artista e arte não são, para Nietzsche, expressão de uma só coisa. Ele diria, ainda no texto *O que Admiro*, que “frequentemente” os artistas não sabem o que fazem melhor. Sua vaidade os cega, impede-os de valorizar as pequenas e raras plantas que deles nascem. Embora Wagner fosse capaz de criar a “música mais solitária”, ele não tinha aí o seu objetivo, segundo Nietzsche. Em Wagner, a música era um “meio” para chegar a um fim: o drama. Para Wagner, ela era “apenas” música.

⁵³ Em relação às expectativas nietzschianas em relação a Wagner, remeto aqui ao artigo Nietzsche e Wagner: O sentido de uma ruptura, de Gerd Bornheim. (BORNHEIM, 2003)

Em relação ao que *não* aprovava na música de Wagner, Nietzsche retoma o argumento da fisiologia. A orquestração de Wagner era “arrebataadora” por demais. Alguns de seus instrumentos convenciam “até as entranhas” e outros encantavam “a medula espinhal”, diria o filósofo. Os timbres wagnerianos eram capazes de “criar enigmas”, que exasperavam os nervos. Com tudo isso, Wagner era capaz de “arrebatar” seus espectadores. Portanto, faz sentido que Nietzsche tenha dito ser desnecessário “disfarçar” suas objeções a Wagner com “fórmulas estéticas”. Seu corpo atestava sua contrariedade. Ele é ainda mais incisivo quando diz: “Afinal, a estética não passa de fisiologia aplicada”, e com isso refuta drasticamente a ligação entre a arte e a metafísica⁵⁴. Ele segue descrevendo suas reações corpóreas à música de Wagner: “[...] já não consigo respirar direito, quando essa música me atinge; logo meu pé se irrita com ela e se revolta: ele necessita do compasso[...]”. Nietzsche dirá que seu estômago, seu coração e sua circulação “protestavam” ao ouvir Wagner. Então ele se pergunta: “o que quer mesmo da música o meu corpo inteiro?” A resposta que o filósofo dá é : alívio, descanso. E para isso, Nietzsche precisava da “perfeição”.(NW No que faço objeções) Nietzsche não dá continuidade a questão da influência dos instrumentos sobre o corpo, mas remete ao teatro, como aspecto da arte de Wagner que tornava doente, e dirá que essa é a sua justificativa para ser “anti-teatral”. Logo, por continuidade, é possível dizer que a robustez instrumental do músico estava atrelada ao teatral, aos artifícios wagnerianos para criar a grande obra. Ele dirá que Wagner foi capaz de aumentar “desmesuradamente a capacidade de expressão da música”. (CW 8) Essa era a sua invenção; nisso ele era o primeiro. Sobre a questão do teatro voltaremos mais adiante. Por ora, há outro aspecto da arte que encontra utilidade nas reflexões de Nietzsche: trata-se do belo.

⁵⁴ Anteriormente já notamos a posição de Müller-Lauter a respeito de um eventual “reducionismo” fisiológico nietzschiano. Nesse ponto de nossa argumentação a questão surge novamente. Em seu texto, Müller-Lauter reproduz um fragmento de 88, que diz: “Os princípios e práticas de Wagner são todos eles redutíveis a calamidades fisiológicas; constituem a sua expressão. (16[75] da primavera/verão de 1888)” Mais adiante Müller-Lauter comenta: “Notamos quão longe Nietzsche leva a redução do artístico ao fisiológico”. (Müller-Lauter, 1999) De modo que é o próprio Nietzsche que “reduz” Wagner ao fisiológico. Müller-Lauter, contudo, não leva em consideração a possibilidade de, assim falando, Nietzsche ter como objetivo maior refutar a metafísica wagneriana, argumento apresentado por Arturo Rivas. Nesse sentido, achamos pertinente reproduzir aqui a interpretação de Renato Bittencourt a respeito do posicionamento de Müller-Lauter: “[...] conforme o pensamento nietzschiano, tanto a filosofia como as teorias estéticas, de um modo geral, não foram capazes de compreender o corpo e os seus processos vitais. Dessa maneira, o verdadeiro reducionismo seria deixar de lado o aspecto fisiológico do organismo humano [...] Mais ainda, a ‘fisiologia da arte’ proposta por Nietzsche enfatiza a recepção da obra de arte no espectador, ou seja, de que maneira sua afetividade e as suas funções orgânicas são imediatamente influenciadas pela absorção e interação com a criação artística. Nesse ponto, partilhamos da tese de Müller-Lauter, ao destacar quão longe Nietzsche leva a redução do estético ao âmbito fisiológico.” (BITTERN COURT, 2010)

3.4 SCHOPENHAUER E O BELO ACALMADOR DA VONTADE

Um dos textos mais significativos relativos ao belo, considerando o período ao qual nos referimos, a saber, os escritos após o rompimento de Nietzsche com a filosofia de Schopenhauer, encontra-se na *Genealogia* quando Nietzsche discute a questão justamente a partir dele. Pode-se dizer que ele, da maneira costumeira, escolhia os mais significativos para então contrapor-se a eles. É com Schopenhauer que o filósofo vai “guerrear”. Ora, se a música ou a arte de Wagner era capaz de fazer sair de si, se não permitia a ordenação do pensamento, para o exercício da filosofia ela se apresentava problemática. Mas não somente a ele. De acordo com Nietzsche, era somente sendo capaz de impor-se aos próprios desejos, de resistir a um estímulo, que um homem poderia obter maiores e melhores resultados de si mesmo. Somente assim homens possuidores de grandes paixões produziram, seja sua arte, seja sua filosofia. É nesse ponto que entra a figura de Schopenhauer. Vale lembrar que, conforme os relatos de Bourget, Schopenhauer foi lido à exaustão pelos pessimistas modernos, pelos desesperados que desejavam morrer. (BOURGET, 1920, p. 13)⁵⁵ Nietzsche, por sua vez, os diagnosticou como homens fracos, que precisavam manter um “abismo” entre si e as paixões, e a filosofia de Schopenhauer, de certo modo, endossava esse modo de valorar a vida. Contudo, Nietzsche considerava grande ofensa partir-se do princípio de que de fosse única função da arte servir como meio para que homens fracos criassem o necessário abismo entre eles e suas paixões. Vale lembrar que Nietzsche, tal qual Bourget, via com distinção o desejo do autor e o uso que dele se fazia pelo leitor. Não é nossa intenção esgotar ou mesmo nos aprofundarmos em todos os aspectos da reflexão nietzschiana que envolve Schopenhauer. A nós interessa a questão do belo. Assim sendo, em relação à distinção que Nietzsche considerava necessária entre o artista e o espectador, é possível utilizarmos os textos da *Genealogia*. Na interpretação do filósofo, Kant teria se equivocado nesse ponto. Ele teria, além de se limitado aos predicados do belo que enaltecem o conhecimento, se equivocado também ao considerar que a sua percepção como espectador fosse a única válida em relação ao belo. Diria Nietzsche: “se ao menos o ‘espectador’ fosse bem conhecido dos filósofos do belo”. (GM, III 6) E conhecido como uma “grande realidade e experiência pessoal, como uma pletora de vivências singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo!”(idem) Se acompanharmos o texto, é possível dizer que Nietzsche está, de fato,

⁵⁵ Tradução e citação conf. Romão (ROMÃO, 2011, p. 76)

interessado em discutir o “interesse” do espectador. Ele “quer” algo da arte. E o que ele quer, depende de sua “constituição”, da sua fisiologia: Schopenhauer, homem forte e sensual buscava “livrar-se da vontade”, Stendhal, “não menos sensual, mas de constituição mais feliz”, parecia, na interpretação de Nietzsche, encontrar no belo precisamente a “excitação da vontade”. Contudo, disso não deriva que Nietzsche não reconheça o belo como moral, como meio de impor-se às paixões, sobretudo em se tratando de homens saudáveis. Ele diz na *Genealogia*: “interpretemos agora o caso de Schopenhauer”. Para Nietzsche, a despeito do que o próprio Schopenhauer interpretava de si mesmo, a contemplação estética atuava nele como estímulo liberador da força principal de sua natureza (a força da reflexão e do olhar aprofundado) [parênteses do autor]; Portanto, Schopenhauer, embora tenha sido admirado pelos artistas decadentes, não é, aqui, considerado um homem fraco. Nietzsche o via como um homem assentado em si mesmo, que sabia estar só, sem esperar por indicações vindas do além. (GM III 5) A sensualidade que ele acreditava ser suspensa na contemplação, Nietzsche entendia que, na verdade, era apenas “transfigurada” e já não lhe entrava na consciência, com estímulo sexual. (GM III 8) Para o filósofo, Schopenhauer, do mesmo modo que Kant, havia considerado apenas um dos seus efeitos do belo: o efeito *acalmador* da vontade, na medida em que esse era o seu interesse. (GM III 6) Contudo, esse *acalmar* da vontade, não surge como fim, mas sim como meio de chegar a algo, e disso não derivaria, segundo Nietzsche, uma ausência de desejos, de instintos: “Com isso *não se deve* em absoluto excluir a possibilidade de que a peculiar doçura e plenitude própria do estado estético tenha origem precisamente no ingrediente sensualidade”. (GM III 8) Ainda que ele quisesse “ver-se livre da pressão da vontade”, Nietzsche interpreta que com isso o que ele realmente desejava era obter ainda mais poder, mais controle sobre si. Contudo, arremata Nietzsche, essas são questões “inexploradas” às quais o filósofo pretendia voltar na sua “fisiologia da estética”. (GM III 8) Note-se que Nietzsche não refuta o aspecto “acalmador” do belo, esse é um dos seus aspectos. O que Nietzsche está argumentando, no contexto da *Genealogia*, é que a relação de Schopenhauer com a arte não era, com queriam os decadentes, “desinteressada”. Ele queria algo, e esse algo era um melhor desempenho de si próprio. Nietzsche diria que esse procedimento é típico de grandes homens, para eles o ascetismo é um instrumento valioso. É assim que eles buscam *instintivamente* um “optimum” de condições em que possam expandir inteiramente a sua força e alcançar o máximo de sentimento de poder. (GM III 7) Eles se deleitam em “dar-se uma forma”, em se impor a ferro e fogo uma vontade, uma crítica, uma contradição, um desprezo, um Não” (GM II 18) De modo que podemos afirmar que Nietzsche associa o belo sempre a uma força, uma paixão pré-existente. O belo “em si” não

existe, ele é o sentimento de prazer resultante da satisfação do homem consigo, no belo o homem é a sua própria medida, diria Nietzsche nos aforismos da “fisiologia da estética”. (CI, Incursões de um Extemporâneo, 19 e 20) É de olhar-se com satisfação que surge o sentimento de beleza. Portanto, se analisarmos mais profundamente, o belo, em Nietzsche, não estaria relacionado ao aceitar-se, ao conformar-se. Ele nasce do dizer não, do poder impor-se uma vontade. Ele seria o resultado da imposição de força sobre a paixão. É o que diz, por exemplo, o aforismo 290, de *A Gaia Ciência*: O homem se torna belo quando a paixão do seu “querer” se alivia, ao contemplar sua natureza “estilizada”. Ver algo belo acalma, e esse efeito está relacionado com a visão de algo perfeito, acabado, concluído, conquistado pelo próprio esforço. Portanto, seria justificável, em Nietzsche, a utilização do belo, da contemplação estética, como meio de impor-se às próprias paixões, em se tratando de grandes homens.

Ora, se obter, para o homem valoroso, um “optimum” de condições é algo necessário, forçoso é admitir que Nietzsche também o fazia. Com isso se pode deduzir que também ele tinha interesse na capacidade do belo como “direcionador” da sua vontade, para com isso tornar-se mais produtivo, vale dizer, *ascético*. Nesse caso, o belo seria um estímulo diferente do obtido na música de Wagner. Vê-se novamente delineado o que de comum havia, na interpretação de Nietzsche, entre Wagner e os artistas decadentes: as artes modernas, expressivas, naturalistas, todas elas embasadas na ausência, ou até mesmo na rejeição das normas clássicas, não eram “belas”, no sentido de possibilitar o ascetismo necessário à produção filosófica ou artística. Elas também não tinham “ritmo” e, portanto, não levavam à adesão. De modo que, em Nietzsche, uma arte feita sob-regras, sob normas, seria capaz de influenciar também o espectador, levá-lo à crença, levá-lo a conter-se, a dar-se forma, essa seria a peculiaridade da arte clássica. Já a arte sem regras, sem ritmo, sem melodia, deixa livre o pensamento, nela não haveria adesão, com ela nada se construiria. Vale notar que ambas trazem algo de perigoso, algo de temível. Mas, para o *guerreiro*, o temível é também desejável. Se o belo pode, a exemplo do que Nietzsche interpreta em Schopenhauer, levar o homem ao seu melhor, isso não torna a arte bela menos perigosa, menos desafiadora. Se uma desagrega, a outra é instrumento de poder. E nisso, todas as artes se assemelham. Todavia, além da fruição da música, do interesse no belo, há, ainda, outro aspecto da arte útil ao homem, apresentado pelo filósofo. Trata-se da ilusão e da mentira.

3.5 O ESPÍRITO LIVRE E A ILUSÃO COMO FUGA

Nos primeiros capítulos discorremos sobre o parecer do filósofo a respeito da necessidade de não reagir quando se está doente. Qualquer reação, nesse caso, seria um dispêndio de energia. No prólogo que faz ao *Humano Demasiado Humano*, primeiro livro após a grave doença que o acometeu em 1876, é possível pinçar alguns aspectos de como Nietzsche entendia a função da arte nessas horas. Ele desejava que seu livro fosse “uma escola da suspeita”. (HH, Prólogo, 1) Suspeita essa que o filósofo diz ter adquirido ao vivenciar sua doença. Vale ressaltar que Nietzsche admite não crer ser possível que alguém compartilhasse com ele essa experiência “de olhar o mundo com tão profunda suspeita”. (HH, Prólogo, 1) Ninguém que não tivesse igualmente ficado doente, sofrido a mesma dor, poderia entender como, “movido pela angústia do isolamento e pelo desejo de esquecer-se de si mesmo”, o filósofo havia buscado abrigo em coisas que normalmente não o atrairiam. (HH, Prólogo 1) Note-se que o filósofo entendeu ser necessário acrescentar nesse prólogo tardio, uma série de ressalvas aos leitores que poderiam vir a entendê-lo. Os que não lhe fossem iguais no sofrimento, não poderiam entender a sua noção de “consolo”, assim, admitido como algo necessário e pertinente, mas também perigoso. Assim Nietzsche reafirma que somente homens que, tal qual ele, tivessem vivenciado uma profunda dor, vale dizer, “compreendido” a clandestinidade da decadência, poderiam entender, vale também dizer “teriam direito”, à mentira da arte como consolo. Logo, não há qualquer identidade entre o *Décadent* que se “desnuda” através de Wagner e o interlocutor de *Humano*. Trata-se, indubitavelmente, da relação de um homem forte, ainda que acometido de doença, com os consolos da arte. Somente com tal distinção é possível entender a prescrição da ilusão como remédio, depois da ruptura do filósofo com Schopenhauer. Nestes casos, em que a solidão é profunda, Nietzsche argumenta que a invenção é necessária: obter à custa de artifício o que se precisa, falsificá-lo e criá-lo poeticamente. O filósofo admite: “Talvez me censurem muita ‘arte’ neste ponto”. Ele mesmo se justifica: “Que outra coisa fizeram sempre os poetas? Para que serve toda a arte que há no mundo?” (HH, Prólogo 1) Nietzsche alega que também o seu “fechar os olhos” à vontade de moral de Schopenhauer e seu equívoco quanto ao romantismo de Wagner fizeram parte daquilo que, para ele, foi uma astúcia de conservação, um engano de si, uma racional e superior proteção. (HH, Prólogo 1) Ele defende que essas falsidades foram necessárias para que ele continuasse a “se permitir o luxo de sua veracidade”. (HH, Prólogo1) Se no *Ecce Homo* Nietzsche afirmou que sua “adesão” à Schopenhauer foi também uma economia de

energias, agora ele descreve esse período de sua vida como ilusão que conserva a vida. A própria “invenção” do “espírito livre”, a quem dedicou seu *Humano*, Nietzsche credits a um fazer artístico, para que ele lhe servisse de companhia em meio à doença, solidão, exílio e inatividade, como uma compensação para os amigos faltantes. (HH, Prólogo 2) Mentiras que lhe permitiram o luxo da “veracidade”. Note-se que, mais uma vez, o filósofo se mantém fiel a um princípio: a arte não tem compromisso com a verdade, mas sim com a vida. Ela estimula, mas também consola, porque consolo é também uma forma de estímulo, e sua principal ferramenta é a ilusão. Sobre isso retomaremos no subitem “arte para artistas”. Por ora, vale notar que Nietzsche termina o prólogo afirmando que a vida não é “excogitação” da moral: Ela *quer* ilusão, *vive da* ilusão. (HH, Prólogo1)

Não há, como vimos, em Nietzsche, algo reprovável na arte, seja da ilusão e da mentira, ou do alívio e da ausência de si conseguidos pela fruição artística. Se a arte bela é útil porque leva à adesão, à concentração, a arte como droga, como ópio, também é necessária, e não haveria porque não fazer uso dessa medicação, se com ela pode-se poupar energias. Se for preciso fantasiar e mentir para não ressentir, isso também é válido. O que fica claro é que a saúde do homem é que deveria determinar o momento em que é preciso recuar da frente de batalha. De modo que faz sentido que Nietzsche critique os “homens cultos” que se deixavam “violentar” pela arte, pelos livros e pela música, até sentirem “prazeres espirituais”, não sem a ajuda de “bebidas espirituais”. (NW Epílogo 2) Estando o homem saudável, seus instintos lhe indicarão o momento de agir, de não reagir, de afastar-se de aproximar-se. Por isso o filósofo irá fazer a seguinte afirmação a respeito da temporalidade desses “consolos” e ilusões: “Como valentes confrades fantasmas, com os quais proseamos e rimos, quando disso temos vontade, e que mandamos para o inferno, quando se tornam entediantes”. (HH, Prólogo 2) Não havendo, portanto, possibilidade de tais “consolos” se fixarem, se tornarem indispensáveis ou tiranos, sejam eles qualquer arte, ciência ou razão.

Contudo, em *O Caso Wagner* Nietzsche deixa em aberto outros aspectos relativos à arte não tão evidentes, sobre as quais é possível apenas lançar hipóteses.

3.6 VARIANTES INTERPRETATIVAS DE O CASO WAGNER

Em uma carta a Carl Fuchs Nietzsche diria: “o que digo sobre Bizet você não deve levar a sério; tal como sou, Bizet não entra em consideração para mim. Mas como antítese irônica a Wagner, isto funciona bem.” (CW Cartas de Nietzsche sobre as duas obras) Em *Ecce Homo*, em relação a *O Caso Wagner*, Nietzsche diria: “Permanecer sereno em tais casos, e ainda ridicularizar a si mesmo com bondade [...]” (EH, O Caso Wagner 1) Com essas citações o que pretendemos demonstrar é que há muito de ironia em *O Caso Wagner* que o tempo e as necessárias traduções, por vezes, encobrem. Considerando que o filósofo admitia ter usado a figura de Bizet apenas como contraponto a Wagner, talvez seja interessante fazer aqui um exercício⁵⁶. O que exatamente a música de Wagner não permitia a Nietzsche fazer, quando lhe sensibilizava o corpo? Veja-se como Nietzsche relata sua experiência ao ouvir Bizet: “Eu me torno um homem melhor quando esse Bizet me persuade”. E a respeito dos “acazos” presentes da obra: “E, coisa estranha, no fundo não penso nisso, ou não sei o quanto penso nisso. Pois nesse ínterim me passam bem outros pensamentos pela cabeça”. Essa música faz “livre o espírito” dá “asas ao pensamento”. (CW 1) Tais palavras renderam ao filósofo alguns desacertos literários. Richard Pohl, wagneriano influente à época, publicou uma resenha ao seu livro, na qual o acusou de *não-músico*, pois não seria possível a um verdadeiro músico pensar em outra coisa, senão na própria música, quando a estivesse ouvindo. (Ferraz, 2009 p.3) Esse incidente nos serve de abertura para o que argumentaremos a seguir.

Considerando os textos da *Genealogia*, Nietzsche reconhecia como uma prática dos “animais filósofos” o ascetismo. Ele seria o “mais precioso” instrumento para o exercício da “autocrueldade” produtiva: “estar livre de coerção, perturbação, barulho, de negócios, deveres, preocupações; lucidez na cabeça; dança; salto e voo do pensamento; um bom ar, fino, claro, livre, seco, como é o ar das alturas, em que todo o animal torna-se mais espiritual e recebe asas.” Eles, os *filósofos*, pensariam nessa prática como um “jovial ascetismo de um bicho que se tornou divino e ao qual nasceram asas, que antes flutua sobre a vida do que nela pousa”. (GM III 8) Nietzsche diria, inclusive, que nesse *ascetismo* é que estaria a fecundidade

⁵⁶ Não é possível afirmar se de fato essa era a experiência de Nietzsche ao ouvir Bizet. Em *Além do Bem e do Mal*, particularmente nos aforismos 254 e 255, o filósofo relaciona a música de Bizet ao sul, ao meridiano, ao sol. Ela seria, nesse caso, “mais espiritual e mais sensual”, capaz de nada saber de bem e mal, uma música que se sentiria em casa junto aos animais de rapina, a única que poderia acolher os refugiados tardios da modernidade. E, também nesse caso, a música alemã moderna seria o oposto a isso. Parece possível, contudo, afirmar que, quando Nietzsche quer se referir aos moralismos presentes nas temáticas alemãs, particularmente nas de Wagner, a música de Bizet lhe serve de oposição. Porém existe, tanto nas referências do filósofo à música de Wagner como à de Bizet, argumentos que ligam a música – para além das temáticas – a vivências fisiológicas relacionadas à sensualidade.

dos filósofos. (GM III 8) Se pensarmos no ascetismo como um meio utilizado para evitar a distração, somente a partir do que seria possível ao filósofo “filosofar”, é possível defender a hipótese de que se a ópera de Bizet tornava Nietzsche fecundo, na condição de “filósofo”, é porque lhe permitia o pensamento, mas também não o distraia. Vale lembrar o argumento de Nietzsche a respeito da relação de Schopenhauer com o belo: ele tinha “interesse” no belo, pois por meio da contemplação sublimava suas paixões e alcançava o máximo de condições favoráveis para o seu filosofar. Não seria possível então afirmar que a música de Wagner, cuja instrumentalidade “convencia as entranhas”, não lhe permitia o pensamento? Com ela se fazia outra coisa, não “filosofia”? O “alívio” que nela se poderia obter não poderia ser a “pausa do pensamento” e distração? Um apelo à sensualidade? Tais questões tornam-se complexas quando lemos no *Nietzsche Contra Wagner*: “[...] O Parsifal é uma obra de perfídia, de baixa vingança, que envenena em segredo os frutos da vida. É uma obra ruim. Pregar a castidade é ir conta a natureza. Eu desprezo quem não considera Parsifal como um ultraje dos costumes.” (NW 3) Ora, como vimos no caso do belo, a “castidade” não é ruim “em si”. Nietzsche mesmo reconhecia que em Wagner, antes de Parsifal, havia um interessante jogo entre sensualidade e castidade. (GM III 2) Ele tinha descoberto a “que magia se pode exercer ainda com uma música decomposta, [...] tornada elementar. [...] O elementar basta – som, movimento, cor, em suma, a sensualidade da música.” (CW 8) De outro modo, ainda que Wagner tenha se proposto ser “casto” na temática, sua música “convencia as entranhas”. Talvez possamos dizer que com isso se configuraria a definição de Nietzsche quanto aos modernos: sentar em duas cadeiras, pregar o ideal dos humildes e ter inveja dos senhores. Pretender-se casto quando na verdade não se tem forças para a sensualidade. Todavia, considerando a experiência que Nietzsche afirmava ter com a música wagneriana, não seria descabido entender que essa música impedia o “ascetismo” necessário ao seu bom filosofar. Karl Jaspers é um dos autores que defende essa tese ao afirmar que a música seria, para Nietzsche, *adversária* da filosofia. Segundo o seu comentário, fundamentado muito provavelmente em *O Caso Wagner*, o pensamento filosófico de Nietzsche era tanto mais filosófico quanto menos musical. Sua filosofia teria nascido na luta com o musical e conquistado à custa da música. (Jaspers, 1966, p. 77) Se tomarmos a crítica de Phol como partida, é possível concluir que, de fato, na comparação entre Wagner e Bizet, somente o primeiro despertava em Nietzsche seu lado músico. Mas porque Nietzsche teria escrito, então, *O Caso Wagner*? Em que consistia sua “guerra”?

Para termos um melhor entendimento dessa questão, é válida certa contextualização do “caso”. À época da publicação de *Humano*, Nietzsche recebeu críticas quanto ao seu “realismo”. Seus amigos entenderam que ele havia traído a música em favor da ciência. E creditavam essa *traição* à suas moléstias psíquicas, quando não, à má influência de Paul Rée⁵⁷. De fato, nem Wagner nem seus contemporâneos entenderam a nova posição de Nietzsche. Tinham-no como traidor, pois querer encerrar a música em proposições científicas era algo pouco aceitável. Contudo, Nietzsche pretendia coisa bem diversa. Se ele no *Humano Demasiado Humano*, de certo modo, submete a arte ao julgo da ciência, o faz no intuito retirá-la ao apelo metafísico. Ele se propunha a dar um passo além de Kant. Se esse conseguira *desplatonizar* a música, retirá-la do mundo ideal, aquele receava que ela para lá voltasse pelas mãos de Wagner. Era preciso submetê-la à ciência, particularmente à fisiologia. (Seminário, 2011) Contudo, contrariamente às insinuações wagnerianas, Nietzsche não estava entre os eruditos, entre os defensores da ciência positivista. E nesse ponto também se faz sentir a ironia de *O Caso Wagner*. No capítulo 6, Nietzsche escreve como se ele fosse o próprio Wagner, a pretexto de estar fazendo “recreação”. Wagner então teria dito: “Nós compreendemos o latim e compreendemos também o nosso interesse. O belo tem seus espinhos: nós o sabemos, Logo, para que beleza?” E mais adiante: “- Vamos nos entender acerca da paixão. Nada é mais barato que a paixão! Pode-se dispensar todas as virtudes do contraponto, nada é preciso aprender – a paixão sempre se sabe! A beleza é difícil: cuidado com a beleza...[...]”(CW 6) Se o interesse na música de Wagner se pautava na redenção e na fuga, para que o *belo*, que só faz disciplinar? E, por outro lado, não estaria aí uma verdade estética? A paixão como algo livre, acessível, barata, que se “sabe”, e o belo como resultado da imposição da vontade humana sobre ela? Do mesmo modo, se voltarmos algumas páginas no texto de Nietzsche, veremos que o tom elogioso à Bizet também diz respeito ao amor, “ao amor traduzido em natureza”, “o amor como fado, como fatalidade, cínico, inocente, cruel – e precisamente nisso natureza”. (CW 2) Não seria possível que Nietzsche estivesse, para além do diagnóstico da *décadence*, de forma subliminar também reconhecendo o caráter fisiológico e poderoso da música?

⁵⁷ Citamos aqui o texto de Claudemir Araldi, sobre essa questão: “A abordagem histórica da moral é formulada pela primeira vez em *Humano, demasiado humano I*, no capítulo ‘Contribuição à história dos sentimentos morais’. Nietzsche não fornece propriamente um novo método de análise da moral, pois partilha de muitos conceitos e argumentos da obra, na época recém-publicada, de Paul Rée, *A origem dos sentimentos morais* (1877). Nessa obra, Paul Rée discute os conceitos de prazer e desprazer, de vício e virtude, de utilidade geral, em Hume, em Schopenhauer e no utilitarismo moral inglês. À semelhança de Hume, Schopenhauer, e da interpretação recente de Rée, também Nietzsche deriva os sentimentos morais dos sentimentos de prazer e desprazer. Na época tardia, contudo, ele se distancia dessa abordagem, ao desenvolver a doutrina da vontade de poder, como novo critério descritivo e valorativo.” (ARALDI, 2008)

Considerando que, de acordo com o relato de *Ecce Homo*, os instintos do filósofo o teriam alertado à necessidade de afastar-se da música, pois se encontrava enfraquecido, é razoável admitir que Nietzsche, de certo modo e em relação à música, concorda com Platão. Todavia, Nietzsche não busca refugiar-se no idealismo. Ele remete a questão ao corpo, à fisiologia. A música é algo que atinge o corpo, e ela não é “boa”, conforme os ideais modernos, ela é poderosa, sensual, fácil e “barata” como as paixões. Ela, de fato, faz “sair de si” a qualquer um que não possa impor-se a própria vontade, que não possa “não reagir” a um estímulo.

Consideremos agora o que o filósofo diz, em *Ecce Homo* sobre seu modo de recrear-se: “No meu caso, faz parte da minha recreação ler tudo: conseqüentemente, ler aquilo que me livra de mim mesmo, que me deixa passear em ciências e almas desconhecidas” (EH, Por que sou tão esperto 6) Na sequência ele dirá que a leitura o “relaxava” de sua própria seriedade. Logo, é preciso considerar que se Nietzsche diz ter “objeções fisiológicas” a Wagner, disso não se pode excluir o fato de que, em determinado momento, as reações fisiológicas à sua música fossem desejadas e até úteis. O não poder controlar-se, o sair de si, o ser “arrebataado” pelos livros ou pela música, também não é, em Nietzsche, necessariamente algo ruim⁵⁸. Pode-se comprovar essa tese nos textos em que Nietzsche se propõe a falar especificamente da música como recreação. Wagner foi, segundo ele, o que o recreou “de maneira mais profunda”. (EH, Por que sou tão esperto 5) No capítulo 6 Nietzsche continua: “Balançando bem as coisas, eu não teria suportado minha juventude sem a música de Wagner”. E agora sim, não há dúvida: a mesma música que em *O Caso Wagner* causa “objeções fisiológicas” foi, em tempos de juventude, um valioso ópio. Nietzsche é taxativo: “Quando a gente quer se livrar de uma pressão insuportável o haxixe é necessário”. (EH, Por que sou tão esperto 6) Os afetos também “entorpecem”⁵⁹ e a arte de Wagner levava a um exercício de afetos. Vale lembrar que o perigo, seja do ópio, do haxixe, ou da arte, para alguém como Nietzsche, é altamente estimulante. Contudo, considerando o que já foi dito a respeito da “guerra” que “distrain” da “tarefa”, é preciso também levar em conta que cabia ao filósofo, pela observação de seus próprios instintos, decidir quando, ou não, evadir-se, deixar-se entorpecer. Quando guerrear e quando *fingir-se de morto*, quando abster-se dos seus próprios consolos. Para ele, a possibilidade de fruir Wagner era a prova de que ele era “forte o bastante” para transformar

⁵⁸ Conforme o artigo de Lebrun, Nietzsche teria “mudado de gosto” em relação à arte. Ele teria se tornado consciente de que teria “caído na armadilha do gênio”. De acordo com seu argumento, Nietzsche teria se dado conta de um equívoco em relação à arte, muito embora sua admiração por Wagner permanecesse. (LEBRUN, 1983)

⁵⁹ Sobre isso ver o tópico A MEDICAÇÃO POR AFETOS.

algo perigoso em seu próprio favor, tornando-se ainda mais forte. (EH, Por que sou tão esperto 6) Uma vivência, ainda que perigosa, valiosa: o mundo é pobre para aquele que jamais foi doente o bastante para essa “volúpia do inferno”, diria Nietzsche.

3.7 A DÉCADENCE E A ARTE

Neste tópico vamos apontar alguns textos de *O Caso Wagner* passíveis de serem entendidos como aspectos da modernidade revelados através da arte de Wagner. Isso feito, reproduziremos os argumentos do filósofo que denunciavam essa arte como veneno ao *décadent*, procurando fazer ligações entre os capítulos anteriores e essa questão. Pretendemos comprovar que, mesmo o filósofo tendo feito este alerta quanto ao perigo da arte, não seria o caso de entender que ele tivesse especial interesse em preservar o *décadent*. De modo que finalizaremos este item discutindo os textos em que Nietzsche demonstra em que aspectos a música seria prejudicada pela *Décadence*, pois entendemos que esse seria seu objetivo último com *O Caso Wagner*.

Conforme já dito, no prólogo a *O Caso Wagner* Nietzsche diz ser Wagner a “lente” pela qual seria possível ver a modernidade, pois em sua arte ela se desnudava. Todavia, o fato de Richard Wagner surgir nesse livro como o grande “vilão”, elevou o “caso” à categoria de “guerra”, como queria Nietzsche. E como o filósofo ataca o músico? Ele o acusa de estar atendendo demandas decadentes com sua arte. Para entendermos melhor essa questão, no entanto, precisamos retornar aos escritos da *Genealogia*, nos quais Nietzsche discorre sobre os ideais ascéticos. Ali Nietzsche vai referir-se ao “velho” Wagner, como um homem cansado, decadente que, ao final da vida, ter-se-ia tornado ascético, pregador da castidade, e com isso estaria *prestando serviço* ao ideal ascético. (GM III 1) Antes disso, sua arte fazia elogios à castidade, mas também à sensualidade, o que não representava, no entender de Nietzsche, uma “necessária oposição”. Até aí, Wagner contribuía, no seu parecer, para chamar a atenção para a verdade “agradável” que é o jogo entre a castidade e a sensualidade. Tais contradições, Nietzsche as via presentes na arte do jovem Wagner e as considerava estimulantes e sedutoras para a vida. (GM III 2) Ao envelhecer, no entanto, Wagner teria passado a fornecer, com sua arte, o remédio outrora presente apenas na religião: a narcose da culpa. Nietzsche diria que ele, como artista e ator, possuía o “instinto” ou “faro” para criar as condições propícias a uma elevada espiritualidade, mas não “a” elevada espiritualidade. (GM III 1) O filósofo considerava que seria possível aos artistas detectarem, perceberem uma

necessidade, um gosto, uma tendência. Em *A Gaia Ciência* ele os descreve como sendo aqueles que buscariam sempre representar nos seus temas aquilo que teria a *reputação* de fazer o homem feliz, cujo valor era tido como certo. Mas eles “não são os aferidores”, diria o filósofo, nem cabe a eles avaliar se a tal “reputação” é verdadeira. (GC 85) De modo que a demanda por ascetismo se fazia pelo espectador. Nesse sentido, é possível dizer que Wagner teria, com a conversão de *Parsifal*, não somente fenecido frente à cruz, mas também frente aos apelos decadentes. Faz sentido, então, que no final da seção 2 da Terceira Dissertação da *Genealogia*, Nietzsche volte sua artilharia para o espectador: “Por outro lado, compreende-se muito bem que quando desgraçados suínos são levados a adorar a castidade [...] eles verão e adorarão nela apenas o seu oposto, o oposto do suíno desgraçado [...] e com que ardor, pode-se imaginar!” (GM III 2) Nietzsche aborda a questão pelos dois lados: os decadentes adoeceriam a arte por demandá-la como doentes, e Wagner, na condição de artista e ator, se permitiria corromper por tal demanda. Contudo, a ponte se faz pela sensualidade. A música sensual de Wagner alimentava a nostalgia dos modernos. É essa a questão que Nietzsche retoma em *O Caso Wagner*: o uso que os *décadents*, cansados de sua dor, desejosos de fim, faziam de uma arte como a dele. Nietzsche diria que aos moribundos apenas agrada aquilo que lhes é oposto, que não lhes é permitido: a sensualidade. Vale lembrar que a sensualidade wagneriana, seu excesso de paixão o caracterizaram desde sempre. Em sua música era possível fruir afetos fortíssimos, levando Nietzsche a identificá-lo com a embriaguez dionisíaca. Ele jamais havia sido um “clássico”, no sentido de ritmo, ordenação ou harmonia. Sua arte era embriagadora, por essência. Porém, foi somente com a problematização da *décadence* que o filósofo percebeu que tal arte atendia também a uma demanda nostálgica. Que os “advogados da moral”, entendidos como aqueles que utilizam as virtudes como aparência, sob a qual se esconderia um pretenso homem forte, se agradavam de sua arte. Ele foi capaz de detectar, nos pequenos compassos wagnerianos, aquela nostalgia que o homem de rebanho tem das próprias paixões. Os desgraçados queriam o reencontro com a sensualidade perdida. Veja-se o que ele afirma em *Aurora*: “Mas as pessoas habituaram-se a recorrer a meios inebriantes nesse caso: à arte, por exemplo —em detrimento delas mesmas e da arte! Vocês não percebem que, solicitando a arte como doentes, tornam os artistas doentes?” (A 269) Vê-se que, sob esse ângulo, são os espectadores, os consumidores da arte que tornam o artista doente. Porém, até aqui, ainda não há como identificar em Wagner o ascetismo. É nesse ponto que é possível verificar que a arte de Wagner atendia também a outra demanda dos decadentes. Recordemos aqui o que foi dito a respeito da medicação por afetos. É próprio do homem que sofre querer desfazer-se de seu sofrimento, querer esquecer-

se de sua dor. A arte tem essa capacidade. Na *Genealogia*, Nietzsche diria que o Sacerdote ascético, ao intuir o efeito narcótico dos afetos, teria feito “ressoar na alma humana toda espécie de música” por meio da culpa. (GM III 20) Ao analisarmos os relatos de *O Caso Wagner*, é possível dizer que também na arte de Wagner era possível encontrar a culpa como narcótico. Nietzsche discorre sobre esse aspecto da sua arte na seção 3, quando fala da redenção. Os personagens de Wagner eram todos pecadores, em busca de redenção, contudo, de um modo bastante *moderno*. Wagner teria adaptado as tradicionais lendas germânicas aos *Décadents*, com especial talento para sensibilizar os nervos daqueles que se encontravam semimortos e sedentos da justificação da culpa. Segundo o que diz o filósofo, Wagner dotava os “monstros escandinavos” de “avidez por sensualidade arrebatada e dessensualização”. Esse era o “espírito” de sua música: um “dar e tomar” em relação a tudo, quer fosse material, figuras, paixões ou nervos. (NW Uma música sem futuro) Nietzsche credits a Wagner, por exemplo, a invenção de apresentar a inocência como redentora, mas de “pecadores interessantes”; nele, as “velhas depravadas” são redimidas por “jovens castos”; as “donzelas bonitas” dão preferência a serem salvas por “cavaleiros wagnerianos”. (CW3) As suas heroínas, segundo Nietzsche, nunca tinham filhos, elas eram “emancipadas”. (CW9) Em Wagner, o decadente excitava-se ao extremo, fruía nisso sua culpa, e redimia-se à moda moderna. Por outro lado, se acompanharmos o modo como Nietzsche se refere à arte de seu tempo, é possível perceber que, na sua interpretação, também os artistas decadentes queriam fruir seu narcótico de culpa. Segundo o que diz o filósofo em *A Gaia Ciência*, eles desejavam *gravar* a sua dor e a dos outros em arte, e com isso dar a ela um significado, um sentido. Ora, dar sentido ao sofrimento é um meio de obter conforto. (GC 370) Nietzsche parece entender que quando Wagner, do mesmo modo que Vitor Hugo, dedicava todo o seu talento em colocar em arte o sofrimento humano, o que ele estaria fazendo é abstraindo-se de seu próprio sofrer, pertinente ao ato criador. A crítica de Nietzsche aos artistas decadentes estaria em que eles, na medida em que usam sua arte para denunciar questões sociais, estariam também limitando seu fazer artístico a valores como bondade, democracia, amor ao próximo. Estariam se adequando, e com isso também a sua arte, aos valores modernos, estariam sendo subjugados pelo afeto compassivo. Sobre isso já citamos o texto *O que admiro*, no qual o filósofo diz, a respeito de Wagner: “[...] como Orfeu de toda oculta miséria é maior que qualquer outro, e por ele é que foram acrescentadas à arte coisas que até então pareciam inexprimíveis e mesmo indignas da arte - as revoltas cínicas, por exemplo [...]” (NW O que admiro) Sendo assim, é possível dizer que o espectador decadente também fruía docemente sua culpa ao observar o sofrimento dos oprimidos tão extraordinariamente representados em Wagner. Vê-se que, a

partir de Wagner, tudo na arte passa a atender as expectativas de um determinado espectador problemático, cindido, neurótico e, sobretudo, desejoso de culpa e redenção. Pode-se dizer que, na interpretação de Nietzsche, a arte de Wagner era uma tentativa de junção, um tanto canhestra, das lendas tradicionais germânicas com a tragédia grega, representando conflitos típicos da modernidade, na qual culpa e redenção são um desejável narcótico. Contudo, disso não se pode concluir automaticamente que a música deveria ser outra ou que o narcótico para os fracos devesse ser suspenso. No encontro que se deu entre Wagner e a *Décadence* houve uma “mudança” na maneira como a arte era requisitada. Para Nietzsche, se ela por muito tempo tinha sido uma celebração, uma recordação de “momentos felizes e elevados”, com o início da *Décadence*, particularmente na *Modernidade*, passou a ser o atrativo que retirava, “por um instantezinho de prazer”, os exaustos e enfermos para fora da “longa vida dolorosa”. (GC 89) Nietzsche, porém, sai em defesa da música ao afirmar que uma arte como a wagneriana não era indicada ao homem fraco, embora soubesse dar voz aos seus mais íntimos sofrimentos.

Em *O Caso Wagner* o filósofo argumenta que a música, sobretudo uma música com as características da wagneriana, era perigosa ao próprio *Décadent*. E novamente Wagner surge como o grande vilão. Ele seria o responsável por fornecer ao doente aquela desejada dose de ópio. Somente ele havia percebido na música “um meio para excitar nervos cansados”, esse era o seu talento, “aguihoar os totalmente exaustos”. (CW 5) Ele era capaz de retirar do sono profundo mesmo o mais moribundo. Ninguém era “forte o bastante” para sua música. (CW Segundo pós-escrito) Mas como, em Nietzsche, o ópio se transforma em estímulo? Vale lembrar o que foi dito no primeiro capítulo: o homem moderno, entendido como “degenerado”, não consegue “não reagir”, e ao reagir, acaba consumindo suas últimas energias. Por isso, no modo de viver em rebanho, evita-se toda a provocação, todo o confronto. Nisso se baseiam os ideais da modernidade, segundo Nietzsche. Mas sob esse “solo”, ardem as cinzas do ressentimento. O homem domesticado da modernidade sofre, e precisa do ópio para esquecer momentaneamente a sua dor e continuar vivendo, ainda que como semimorto. A questão da arte encontra-se aí: ela pode fornecer os “instantezinhos” de prazer, e fazer com que os doentes se esqueçam de si e de suas misérias. Já dissemos que a culpa é um poderoso narcótico. Mas, de acordo com o texto da *Genealogia*, a culpa precisa de uma pretensa justificativa para sua existência, e essa justificativa vem dos afetos violentos que o homem traz dentro de si, sua “matilha de cães”. Considerando o caráter violento e sensual da arte wagneriana, é possível intuir que parte do narcótico por ela fornecido advém do

reencontro entre o homem doente e suas paixões esquecidas. Vale perguntar se, considerando que o rebanho é necessário e condição de subsistência, Nietzsche estaria “preocupado” com a sua saúde, com o perigo da arte para o rebanho? Com base no que já foi apresentado até aqui, no contexto da crítica à moral moderna, a questão para Nietzsche seria, na verdade, demonstrar que o que caracterizava o *décadent* era justamente a confusão dos instintos. Esse seria o preço a pagar por manter um “abismo” entre si e os instintos: não saber mais o que é bom para si. Nietzsche é categórico em afirmar que o *décadent*, por ter seus “instintos debilitados” não opunha “resistência” a Wagner, levando aos lábios o que conduzia mais rapidamente ao abismo. (CW 5) Quem comete o erro de aproximar-se do que é danoso, segundo ele, “não possui mais sua segurança instintiva”. (CI, Os quatro grandes erros, 2) Diz o filósofo: “proibir-se algo nocivo, é ainda um sinal de juventude, de força vital”. (CW 5) De modo que, para Nietzsche, qualquer homem que não estivesse em plenos poderes de seus instintos e paixões deveria ter cuidado com o wagnerianismo; essa tinha sido a sua experiência. O perigo de Wagner é que sua arte seria um meio de evadir-se por meio do excesso de estímulo. É o que Nietzsche dirá no aforismo 86, de *A Gaia Ciência*. Ali ele afirma que a “alma cotidiana”, a quem não são permitidos “estados de espírito superiores” durante o dia, à noite recorrerão ao teatro em busca deles: “Os mais fortes pensamentos e paixões diante daqueles que não são capazes de pensamento e paixão, mas da embriaguez! E aqueles como um meio para chegar a essa.” (GC 86) O interesse último dos modernos na arte de Wagner era a “embriaguez”. O que, conforme já dissemos, para um homem saudável, não seria problema. A embriaguez, em Nietzsche, pode ser altamente recomendável. Porém, o que fazia de Wagner “o artista moderno *par excellence*”, é que na sua arte se “evidencia” a “maior” característica da modernidade: a “tardeza” e a “superexcitação do mecanismo nervoso”⁶⁰. (CW 5) É possível dizer que, também em relação a Wagner, o fato de os modernos apreciarem sua arte denunciava ao filósofo um desejo de fruir o proibido, aquilo para o que não se é capaz, uma ilusão de liberdade. Na arte de Wagner o moderno supria a nostalgia de suas próprias paixões, das quais precisou, por necessidade, afastar-se. Contudo, não só os degenerados usam a arte para reencontrar suas paixões. Ela atende essa necessidade também ao homem saudável, ao “excepcional”, pois ele também é obrigado a não exercitar todos os seus impulsos. A diferença que Nietzsche demarca é que, para os fracos, as paixões são mortais, pois ele não dá conta delas, mas seus instintos não o alertam quanto a isso. Contudo, em *O Caso Wagner*, fica mais evidente a responsabilização do músico, pelo

⁶⁰ Por tratar-se de palavras não usuais no português, coloco aqui a expressão original: *diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie*.

filósofo, pois foi ele quem abriu as portas aos decadentes ao adaptar sua música ao teatro das grandes formas. Antes, a arte não retratava o homem comum, a “massa”. Essa é uma invenção do século XIX. Não se pode desprezar o talento de Wagner para conseguir colocar em arte a sensualidade inconfessa dos debilitados modernos e, ao mesmo tempo, presenteá-los com a redenção cristã. É desse modo que Nietzsche diz ser sua arte perigosa aos *décadents*. Ele utiliza o próprio valor moderno como argumento: a arte de Wagner era sensual, incitava paixões, o que, de acordo com os ideais modernos, não era propriamente uma virtude. A sensualidade wagneriana passaria a ser um problema a partir do uso que os modernos faziam dela, como um ilusório momento de saúde. Pode-se entender, então, como Wagner podia servir de “lente” através da qual era possível entender a modernidade. Se voltarmos agora ao aforismo 359 de *A Gaia Ciência*, pode-se dizer que o homem fraco que utilizava a moral moderna como máscara através da qual poderia ser visto como forte, na arte de Wagner era revelado, sem que nem mesmo ele se desse conta. Somente um psicólogo perceberia nos arroubos dos wagnerianos, não uma manifestação de força, mas sim um último suspiro e o lamento. Contudo, como dissemos inicialmente, é pouco convincente afirmar que Nietzsche teria como principal preocupação a ameaça ao *décadent*. Seu cuidado era com a música.

O Caso Wagner se propõe a apresentar “um problema para músicos”, não como um problema a ser resolvido pelos músicos, mas sim como uma ameaça à música. O próprio Nietzsche faz questão de deixar isso bastante claro:

Mas quem tem dúvida quanto ao que quero – quanto às três exigências a que desta vez minha ira, minha preocupação, meu amor à arte deram voz?

Que o teatro não se torne senhor das artes

Que o ator não se torne sedutor dos autênticos.

Que a música não se torne uma arte da mentira. (CW 12)

Como se evidencia, a prioridade do filósofo era discutir a *Décadence* como algo que poderia adoecer a música. Com o que expusemos até aqui, parece possível afirmar que Nietzsche tinha um “interesse” na música, e que ele não coincidia com o dos decadentes. A razão de ser de *O Caso Wagner* é o sofrimento de Nietzsche com o destino da música, diz o filósofo. (EH, *O Caso Wagner*) E isso porque o destino da música lhe dizia respeito, como fruidor *interessado*. Nietzsche, de acordo com *Ecce Homo*, na verdade pretendia “atacá-los”, a eles, os modernos alemães, duplos, que se alimentavam de oposições, “neutros diante do

conflito interno que os consumia ao pregar o evangelho dos humildes e ao mesmo tempo a vontade de poder”. (idem) E por que a neutralidade dos Alemães frente a sua própria condição fisiológica colocava o destino da música em risco? Vimos que Wagner tinha talento para colocar em arte as aspirações do homem comum. Vimos também que fazia parte do ideário moderno, pelos motivos apresentados no primeiro capítulo, a igualdade entre os homens, a democracia. A arte acabou por refletir esse mesmo ideal. Nietzsche vai identificar esse fenômeno na *teatrocracia*, entendida como momento histórico em que as massas definem o que é, ou não, boa arte. Não poderia ser de outra maneira: havendo a possibilidade de alguém expressar um gosto, ele o fará sempre com base na sua identificação, no seu interesse. Logo, em Wagner o círculo se fechava: ele intuía os desejos da massa, punha-os em peças teatrais e era ovacionado por isso. Mesmo porque, considerar a igualdade de direitos era uma das virtudes modernas. Para que o artista se posicionasse contrário aos desejos da massa, ele teria também que romper com tal virtude. De modo que a deficiência fisiológica cujo sintoma era o “não saber o que é bom para si” acabava por travestir-se de virtude democrática. A peculiaridade de *O Caso Wagner* é que nele Nietzsche usará argumentos fisiológicos para o seu próprio posicionamento contrário à *teatrocracia*, pois, para Nietzsche, arte, cultura e fisiologia se conectam de forma indissolúvel. Se a valorização do indivíduo e a pregação dos direitos iguais são condição de subsistência de homens que não comandam suas paixões, ela também permitiu a utilização da quantidade como critério de qualidade, o que é um fenômeno típico da modernidade. Nietzsche diria que com isso, a vida passou a ser “comprimida” em pequenas formações, prejudicando a subsistência do conjunto, vindo disso a paralisia, a estagnação. (CW 7) Mas não só isso. Nietzsche irá pontuar como os artistas e os jovens em geral, eram seduzidos por esse movimento, particularmente através da adesão ao wagnerianismo, colocando a própria música em risco. Sua ambição os levava a fecharem os olhos para o gosto “tolerante” das massas. (CW 5)

Em um “trabalho inédito”, publicado como pós-escrito a *O Caso Wagner*, Nietzsche se propõe a discorrer sobre os riscos da adesão ao wagnerianismo pelos alemães. Ele intitula seu trabalho de *O preço que pagamos por Wagner*. Ali ele dirá que tal adesão custou caro aos alemães, iniciando pela questão da cultura: a quem o movimento colocou sempre em primeiro plano? “A presunção do leigo, do imbecil em arte. Depois disso, uma indiferença cada vez maior frente a todo treinamento severo da arte. Em vez disso, a crença no gênio.” (CW Pós-escrito) E aqui é válido abrir um parêntese e recordar o capítulo em que foram apresentadas as expectativas dos artistas decadentes: uma arte subjetiva, alheia às normas, que pretendia

alienar-se da burguesia. Wagner, sendo também um artista da decadência, tem esse aspecto em comum com os artistas desse movimento: sua verdadeira arte, a dos pequenos compassos, fruía de sua subjetividade, não se podia ensiná-la, com ela nada se construía. Nietzsche, contudo, irá perceber um movimento contrário a essa expectativa: com a visível genialidade da arte de Wagner, os burgueses não deixaram de apreciar sua arte, muito pelo contrário, tiveram nela a justificativa para sua incapacidade. Sobre isso são significativos alguns aforismos do *Humano*. Livro no qual Nietzsche registra importantes reflexões sobre a arte, logo após seu rompimento com o músico e submete a música ao escrutínio da ciência. Interessa-nos particularmente os aforismos em que ele coloca em questão a figura do *Gênio Romântico*. Veja-se o que o filósofo diz no aforismo 162 de *Humano*: apenas quando o homem remete a criação de algo, que para ele se apresenta maravilhoso, ao “milagre” é que seu amor próprio se sente preservado. O “gênio” não fere a autoestima, dele não se pode sentir inveja. Retirada essa justificativa da vaidade humana, o “gênio” não se apresentaria nenhum milagre. (HH 162) E o que caracterizaria esses homens que aos demais parecem gênios? Eles seriam indivíduos cujo pensamento atua numa só direção, que tudo utilizam como matéria prima, que observam com zelo a sua vida interior e as dos outros, que em toda parte enxergam modelos e estímulos, que jamais se cansam de combinar os meios de que dispõem. O suposto “gênio” não faz outra coisa que aprender antes a assentar pedras e depois construir, sempre buscando matéria-prima e sempre trabalhando. Nietzsche é categórico: toda a atividade humana é complexa, mas nenhuma é um “milagre”. (HH 162) No aforismo 163, inclusive, o filósofo diz textualmente: grandes homens “adquirem” grandeza, “tornam-se” gênios. Eles primeiramente sentem prazer em fazer bem o secundário, o pequeno. Eles são infatigáveis, eles estudam, extraem de todas as ciências tudo que pode produzir efeito artístico, e somente depois de anos é que têm a sua arte “genial”. (HH 163) No entanto, a justificativa do “não tenho talento bastante” faz o homem comum sentir-se melhor. Ao chamar alguém de “divino”, ele nada mais faz do que afirmar: “aqui não precisamos competir”. (HH 162) Embora, como dissemos, o texto não seja uma referência a Wagner, o filósofo parece entender que, sem todos esses pré-requisitos, nenhuma genialidade vem à tona, nem mesmo aquelas nascidas da subjetividade, caracterizadas pelo excesso de expressão, típicos da arte moderna. De modo que a arte de Wagner subvertia os objetivos do movimento “Arte pela arte”, pois agradava a muitos. De fato, Wagner nem mesmo fazia parte do movimento, Nietzsche é que ressalta as semelhanças entre todos os artistas decadentes. Não havia como surgir outra arte de tais artistas, exceto a individual, expressão de sofrimento. De modo que também a genialidade de Wagner era única e não “ensinável”. Contudo, ela não

afastava os comuns, mas sim os seduzia. Nisso, nenhum outro artista contava, além dele. Ele era o grande sedutor, com seu talento de ator. Diante dele, os outros eram apenas “os outros”. Richard Wagner era o símbolo, o ícone, o que de mais perfeito surgiu com a arte decadente. Mas Wagner tinha outras coisas em comum com os artistas da decadência, segundo o próprio Nietzsche pontua: a diminuição da força organizadora, o mau uso dos meios tradicionais, sem a capacidade justificadora, o “a-fim-de”, a falsificação ao imitar grandes formas [...], a vivacidade excessiva no que é ínfimo, o afeto a todo custo, o refinamento como expressão da vida empobrecida. (CW 2º Pós-escrito) Com essa caracterização, de fundo bourgeniana, novamente salta aos olhos o modo como, em Nietzsche, arte e fisiologia e cultura são indissociáveis: em uma época em que todos têm igual valor, só poderia surgir o artista que cria de si e para si, pois os valores são individuais. Nietzsche o diz nas *Incursões*: a requisição de independência, por desenvolvimento livre, por “deixar rolar”, é um “sintoma” da *Décadence*, refletido inclusive nas artes. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 41) Vale lembrar o comentário de Guinsburg⁶¹, segundo o qual, a partir da modernidade não se avaliou mais esteticamente o artista e sim, pela sua sinceridade. De um artista decadente, sendo ele “honesto”, não poderia surgir nada semelhante ao que havia sido feito pelos gregos, que criavam com vistas à coletividade, aos grandes projetos. A arte grega, na interpretação de Nietzsche, tinha um “a-fim-de”, nada tinha com honestidade. Isso ficará mais claro no item em que trataremos da arte “para artistas”. Por ora, nossa intenção é discorrer sobre a ameaça à música. Nesse sentido, é forçoso salientar que a grandiosidade da arte de Wagner, sua teatralidade, que seduzia a todos, aos artistas inclusive, não era uma expressão “autêntica” da música. Ele “fabricava” grandes formas, unia os pequenos compassos, esses sim autênticos, na tentativa de criar algo grande, sem sucesso. Sua fama, segundo Nietzsche, deveu-se ao gosto tolerante das massas, que não percebiam essas rupturas. Dava-lhes a ilusão de grandeza, de capacidade, de saúde. O problema com a música é uma derivação dessa questão de tolerância de gosto. As grandes formas criadas por Wagner pediam um grande número de artistas. Todos eles eram instigados a se superarem, a buscarem o excelente através do esforço. Wagner era um maestro rígido. Contudo, o critério para se avaliar a qualidade desses artistas era moderno: o expressivo a todo custo. Nietzsche diria que o ideal da *décadence* combinava mal com talento. Era preciso treino, muito treino. Dispensava-se o bom gosto e o talento, e até mesmo a voz. (CW 11) Se retomarmos o que foi dito por Nietzsche em *Ecce Homo* sobre o idealismo, sobre a característica moderna de perseguir o que *quer* e não o que

⁶¹ Ver nossa introdução ao terceiro capítulo.

é, pode-se deduzir que os artistas wagnerianos não eram diferentes. Todos ansiavam conseguir, pelo esforço e dedicação, serem iguais a Wagner. Desejavam a arte da moda, a despeito de suas vozes, de seus talentos e até mesmo de seu próprio gosto, e para isso despendiam muita energia. Quando não conseguiam, a saída da “genialidade” era perfeita: onde há o gênio, não é necessário competir. No esforço do qual poderia surgir a genialidade de um Wagner, ou seja, o treinamento severo, nobre e consciencioso “a serviço da arte”, o artista decadente não tinha interesse. Ele já pré-determinava sua meta: ser wagneriano. Nietzsche parece mesmo não ver saída para a música. Ela não poderia ser outra coisa que não a expressão da modernidade. Nietzsche dirá no 2º Pós-escrito a *O Caso Wagner*, que nada, nem mesmo a melhor instrução, o mais consciencioso treino, o isolamento junto aos grandes mestres poderia resolver uma deficiência fisiológica: a ausência, no artista moderno, da saúde de um Handel ou da animalidade de um Rossini. Essa era a regra. Porém, mais uma vez, Nietzsche acena para a esperança em uma “exceção”, em homens “tipicamente extemporâneos”, vale dizer, homens que, embora nascidos no rebanho, ainda não sejam domesticados. (CW 2º pós-escrito) Mas também eles precisavam de uma arte, outra arte, uma arte para artistas.

3.8 A ARTE PARA ARTISTAS

Se considerarmos *O Caso Wagner* como um problema para os músicos, e levarmos em conta que ao final Nietzsche diria que “nada” poderia livrar a música do seu destino, não parece haver sentido em levar a discussão adiante. Porém, quando Nietzsche, ainda no mesmo livro diz ser necessária uma outra arte, “para artistas”, isso nos instiga a fazer algumas aproximações. A expressão que serve de título a este tópico foi cunhada por Nietzsche alguns anos antes da publicação de *O Caso Wagner* e *Crepúsculo dos Ídolos*. Contudo, Nietzsche a transcreve no *Nietzsche Contra Wagner*. O aforismo em que ela aparece foi selecionado para, junto com outros, “não deixar dúvida” quanto ao fato de Nietzsche e Wagner serem “antípodas”. O pequeno livro *Nietzsche Contra Wagner* foi idealizado em resposta à série de mal entendidos que tiveram lugar logo após a publicação de *O Caso Wagner*, já apresentados aqui. O filósofo pretendia com ele deixar claro que estava em “guerra” contra Wagner “há dez anos” da publicação de *O Caso Wagner* e, portanto, o livro não representava, em si, uma

“reviravolta” em relação às suas convicções, como queriam alguns.⁶² De modo que, considerando o que diz o filósofo, a resposta à pergunta por qual seria a “arte para artistas”, encontra-se, de algum modo, também em *O Caso Wagner*. Vale ressaltar que se trata de um levantamento de possibilidades. Isso porque o filósofo não diz, de modo algum, que *essa* ou *aquela* seria uma arte para *artistas*. Tão pouco ele define quem seria o *artista*. O que ele afirma é que seria necessária uma nova arte, *para* artistas. Nós, contudo, procuraremos conexões entre essas possibilidades e o problema fisiológico da modernidade, denunciado por Nietzsche.

Pois bem, o texto que antecede o *Epílogo*, em que consta a expressão “arte para artistas” é *O psicólogo Toma a Palavra*. Em linhas gerais, nele Nietzsche trata do risco que corre o *psicólogo* ao ter de observar sempre os casos mais pronunciados de sofrimento. Onde os outros aprenderiam a veneração, ele aprenderia o desprezo e a compaixão, e por isso estaria ele também sempre sob ameaça de decair. E quem seria o psicólogo? Ele seria um “leitor de almas” (NW *O psicólogo toma a palavra* 1), alguém que “conhece o homem” (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 15) e, nesse caso, não haveria distinção entre os artistas, os romancistas e os filósofos. O próprio Nietzsche dizia que do fundo dos seus escritos falava um psicólogo. (EH, *Porque escrevo tão bons livros* 5) E a quem observa o psicólogo a que Nietzsche se refere? Na seção 2 ele diz: os “grandes criadores” de sua época. Os artistas seriam sempre os exemplares mais significativos de uma época. Na *Modernidade*, segundo o filósofo, eles são “como têm de ser”: criaturas do momento, sensuais, absurdos, levianos e repentinos no confiar e desconfiar. Dentro deles se esconde uma ruptura, e com suas obras não buscam outra coisa que a não a vingança por uma memória fiel em demasia. Nietzsche os chama de “idealistas dos arredores do pântano”. (NW *O psicólogo toma a palavra* 2) Logo, Nietzsche parece entender que quem quer que realmente observasse a arte decadente, teria em sua frente o sofrimento. E nisso se configuraria o risco do psicólogo, aquele que observa os grandes criadores, ele veria sempre um “tarde demais” a sua frente. Por isso sua dor seria mais profunda, conseqüentemente o risco dele vir a sucumbir de compaixão seria ainda maior. Sobre a compaixão falaremos mais adiante. Por ora, interessa acompanhar os aforismos do *Nietzsche Contra Wagner*, para descobrirmos qual seria a relação entre o sofrimento do psicólogo e a arte para artistas.

⁶² Sobre isso, remeto ao livro de Maria Franco Ferraz, *Nietzsche, o Bufão dos deuses* onde as correspondências do período encontram-se traduzidas.

Na seção 3, ainda de *O Psicólogo Toma a Palavra*, Nietzsche muda a direção de sua abordagem e passa a falar de outro tipo de relação com o sofrimento: a altivez do homem que sofreu profundamente. Os outros “nada sabem” de suas vivências. Elas são “silenciosas”. Esse homem, que também sofre, precisa “de todas as artes do disfarce” para proteger-se de “mãos impuras”. Seu sofrimento é profundo, e por isso, o enobrece. Depois disso é que vem o “Epílogo”, onde Nietzsche vai falar na primeira pessoa do plural, ou seja, vai incluir-se como sujeito do aforismo. Novamente, em linhas gerais, o que irá ser tratado é a questão daquele que adoece e que, pela vivência da própria dor, ressurge para a vida. Ele retorna “diferente”, com outro gosto. Não lhe agrada mais a “grosseira, surda, parda” fruição. Ele não quer mais deixar-se “violentar” pela arte, o grito da paixão “fere seus ouvidos”. Também não lhe agradam o “romântico tumulto e o emaranhado de sentidos”, as “aspirações ao excelso, elevado, empolado”. (NW Epílogo 2) E aí se chega ao ponto: é este homem, o que ressurge com outro gosto depois de longo sofrimento, que necessita de uma *outra* arte. A arte para artistas. Se retomarmos o texto *O psicólogo toma a palavra*, é possível dizer que esse homem, que ressurge, não é uma ameaça a qualquer observador. Ele se distingue dos artistas modernos, pois ninguém sabe da sua dor. É possível também dizer que há alguma equivalência entre o homem que ressurge, após profundo sofrimento, que necessita de uma arte *para* artista e o artista. De modo que não haveria como separar o homem artista, porque criador de uma arte específica, do homem artista, porque criador de si mesmo. E o que caracterizaria a arte que tal homem precisa? Considerando o que vem na sequência do texto, parece correto entender que o filósofo se refere à capacidade que o artista deveria ter de “esquecer” e de “não saber”. Ele diz: “algumas coisas sabemos agora bem demais, nós sabedores: oh como hoje aprendemos a bem esquecer, a bem “não-saber”, *como artistas*”. (grifo nosso) Há, contudo, outra observação pertinente à arte também: Nietzsche adverte aos filósofos que “respeitem” o “pudor” com que a natureza se esconde por trás de “enigmas e coloridas incertezas”. Com esses textos, vêm à tona dois aspectos da crítica de Nietzsche à arte típica de sua contemporaneidade: primeiramente, a busca pela autêntica expressão “de si” e da natureza, vale dizer, um esmero na autenticidade. Depois disso, o desejo de que sua dor seja vista e lembrada. É o que ele dirá no aforismo 370, de *A Gaia Ciência*: algumas artes expressam a “vontade tirânica” de um sofredor, um torturado. Ao “gravar” sua dor em sua própria arte, o artista estaria dando a ela um caráter pessoal e fornecendo um “sentido” ao seu sofrer.⁶³ Sendo assim, nem toda a arte é arte “para artistas”. Essa questão torna-se bastante

⁶³ Nietzsche, no aforismo citado, remete esse tipo de arte ao “pessimismo romântico”.

relevante considerando o capítulo 25 da Segunda Dissertação da *Genealogia*, no qual o filósofo afirma ser a arte a “verdadeira” antagonista de ciência. (GM III 25) Ora, considerando os “pequenos compassos”, Wagner podia ser honesto, até “científico”. Ele podia expressar o autêntico sofrer. Não por acaso é também no *Nietzsche Contra Wagner* que o filósofo irá enfatizar esse aspecto de sua arte: o de ser capaz, mais que qualquer outro, de colocar o sofrimento humano em arte. Nesse sentido a arte moderna, embora se pretendesse alheia à ciência, estava profundamente ligada à noção de verdade, sinceridade, honestidade. Contudo, somente os pequenos compassos de Wagner eram autênticos, segundo Nietzsche. Na grande obra, no conjunto que Wagner ambicionava, havia mentira. Mas a sua “mentira” não era a “verdadeira mentira, a vera e resoluta ‘honesta’ mentira” (GM III 19) que caracterizaria a “arte para artistas” e que se oporia à ciência. Para Nietzsche, a arte da “verdadeira mentira” era a arte de Homero. E essa era a arte temida por Platão. Platão teria percebido que a arte Homérica onde “a mentira se santifica, a vontade de ilusão tem a boa consciência a seu favor”, ameaçava o ideal ascético. (GM III 25) Tal arte *da mentira* era capaz de fazer *sair de si*. Em *O que devo aos Antigos* Nietzsche radicaliza e diz que Platão era “covarde” diante da realidade, e por isso se refugiava no ideal. Contrariamente ao que ele afirma ocorrer com Tucídides, Platão não tinha “a si” sob controle, e por isso também não mantinha as “coisas” sob controle. (CI, O que devo aos antigos 2) Se compararmos o modo como Nietzsche se refere aos modernos e a Platão, é possível dizer que, em relação aos seus instintos, os primeiros tinham um reencontro com as paixões perdidas na fruição de Wagner, ao passo que esse último temia a arte de Homero porque ela podia fazê-lo perder o controle sobre as suas. De modo que, uma maneira de interpretar seria dizer que a diferença estaria, na realidade, na saúde de quem frui a arte. Na relação possível, ou na “liberdade” que o homem tem com suas paixões. Nesse sentido é possível irmos mais adiante. Ora, se Wagner foi alguém que sofreu profundamente (NW NO que Admiro), a felicidade de Homero indicava ao filósofo ser ele “a criatura mais capaz de sofrimento que existe sobre o sol”. (GC 302) Desse modo, o que diferenciaria a arte homérica da wagneriana seria a relação de cada um deles com a sua própria dor. O primeiro sofreu, e quis despojar-se da dor. Do segundo, só se sabe felicidade. Nietzsche, no entanto, afirma que ninguém mais do que ele seria capaz de sofrer. É o que Nietzsche comenta no aforismo 370, de *A Gaia Ciência*. Ele os coloca como iguais no sentido de que ambos desejavam eternizar algo em sua experiência, porém Wagner gravava o sofrimento, enquanto que Homero, a felicidade. E com esses argumentos retornamos ao início do parágrafo: o homem que sofreu profundamente e que ressurgiu, sem com isso permitir que ninguém saiba de seu sofrimento. Ele precisa de uma “arte para artistas”. Ele tem mais saúde

que Platão, ele já sabe que é melhor “não saber”, ele não teme “vera” e “honestas” mentiras da arte. E, nesse sentido, Nietzsche aponta novamente os gregos: “Eles entendiam o viver! Para isso é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência!” (NW Epílogo 2) Os gregos de Nietzsche conheciam o sofrer, mas o guardavam para si. Eles tinham direito a “todas as artes do disfarce”.

De modo que é possível concluir, com base nos textos de *Nietzsche contra Wagner*, que a arte *para* artistas é uma arte na qual não se evidencia sofrimento, nem *verdade*, nem *sinceridade*. É dessa arte que precisa o “artista”. Contudo, a figura do artista se mistura com a do psicólogo e com a do homem que ressurge, e todas elas se fundem em Nietzsche. Ora, e qual seria a relevância disso? Por que a arte deveria moldar-se a homens como Nietzsche? Nesse sentido é preciso retomar alguns pontos já discutidos. Faz parte da crítica de Nietzsche às artes de seu tempo o fato de com elas não se poder construir nada culturalmente. Disso não se exclui o fato de que arte é uma “expressão” de uma necessidade e por isso, sintomática. Ela “pressupõe” sofrendores de toda a espécie. A arte decadente é sintoma de uma época decadente. Contudo, em relação aos artistas, dos quais nasce a arte, Nietzsche tem a mesma expectativa já mencionada, na figura do homem *excepcional*. Haveria, mesmo na modernidade decadente, a possibilidade de surgimento de um artista não decadente, não degenerado que, por sua vez, produziria a “arte para artistas”. Isso se comprova na figura de Goethe, que Nietzsche descreve particularmente num dos aforismos das *Incursões* que, como dissemos, fazia parte do projeto nietzschiano de uma “fisiologia da estética”. O poeta serve de signo em vários sentidos: ele fez parte do *Classicismo*, mas também rompeu com as normas clássicas, ele está no *Romantismo*, mas não aprova os românticos.⁶⁴ Segundo Nietzsche, ele

⁶⁴ Sobre isso é relevante o comentário de Lebrun. O autor discute a negativa de Goethe em relação ao dionisíaco. Ele argumenta que os elogios à Goethe nas *Incursões* podem parecer contraditórios, pois Nietzsche iria referir-se a ele como “anti-dionisíaco por excelência”. Lebrun comenta que teria sido o próprio Goethe a negar Dionísio ao se declarar inapto para o trágico. Sua visão da Grécia excluía o fenômeno dionisíaco, ao que Nietzsche responde, também nas *Incursões*: “Goethe não compreendia os Gregos”. Lebrun então coloca a pergunta que nos interessa: Seria Goethe um Apolíneo ou Dionisíaco? Segundo ele, a pergunta deveria ser colocada de outra forma: Em que teria se tornado o frenético Dionísio para que Goethe pudesse ser tido como tal? O autor quer demonstrar que se equivocam os intérpretes que defendem uma “filosofia orgiástica” no Nietzsche maduro. Que Nietzsche teria reconsiderado o papel de Dionísio, tornando-o clássico. Segundo suas palavras, haveria uma “mutação” de Dionísio em Nietzsche, se considerados os primeiros escritos. (Lebrun, 1983) Seguindo o fio condutor da fisiologia, é possível, no entanto interpretar que Goethe, embora não se reconhecesse como tal, representava a Nietzsche algo muito próximo dos gregos. Um homem forte, pleno de suas paixões, contudo, capaz e “não reagir imediatamente a um estímulo”. Razão e sensibilidade integrados. Se analisarmos dessa forma, Dionísio não teria sofrido uma “mutação”. O clássico seria justamente o resultado da imposição da regra sobre a violência. Contudo, desconsiderar a atuação da vontade humana sobre a embriaguez pode levar a interpretações equivocadas. Lebrun prefere dizer que, mesmo Apolo “não figurando mais entre os conceitos de Nietzsche”, isso

empreendeu uma tentativa grandiosa de “superar” o século XVIII através de um retorno à natureza, de uma ascensão até a naturalidade da *Renascença*. Para usá-lo como referência Nietzsche dirá que o contexto de onde surgiu Goethe, era o mesmo seu: a sensibilidade, a idolatria da natureza, o anti-histórico, o idealista, o irreal e revolucionário. As aspirações características da época de ambos também eram as mesmas: a universalidade no entendimento, na aprovação, “um ficar na expectativa de qualquer coisa”, um “realismo arrojado”, uma veneração frente a “todo fátual”. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 50) O que diferenciaria Goethe dos demais artistas no entender de Nietzsche, seria que essas coisas, nele, vinham a somar. Mesmo bebendo de fontes antagônicas ele não teria se deslocado da vida. Tão pouco desanimado, o que equivaleria dizer que, mesmo inserido numa Alemanha decadente, ele não decaiu. Ele não se afastou de seus instintos e paixões, sua alma não ansiava pela paz: “o que ele queria era a totalidade, combatendo a cisão entre a razão e a sensibilidade, a sensação e a vontade”, diz o filósofo. E ainda assim, considerando o século XIX uma era “disposta irrealmente”, Goethe era um “realista”. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 50) O realismo de Goethe não era, no entanto, o mesmo dos artistas românticos ou modernos caracterizado pela “verdade”. Ele se baseava no princípio de que “no todo tudo se dissolve e afirma”, e que “somente o singular é reprovável”. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 49) Essa descrição se aproxima daquilo que Nietzsche diria ser “idealização”: ela não consistiria em uma subtração do pequeno e secundário, mas sim, em uma “monstruosa exaltação” dos traços principais, de modo a fazer com que todos os outros se dissipem. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 8) O homem concebido por Goethe era forte, culto, hábil, com autocontrole e orgulhoso de si, como os heróis deveriam ser. Nele, nada era reprovável, a não ser a fraqueza, fosse ela “um vício ou uma virtude”. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 49) Somente como um “a-fim-de” os heróis podiam cumprir o papel que Nietzsche entendia ser deles nas artes da “mentira”. Seu valor estaria no que com eles era alcançado, a despeito de peculiaridades. De acordo como filósofo, Goethe queria a eternidade de seus escritos, ele tinha o desejo de ser lido para além do seu tempo. (CI, *Incursões de um Extemporâneo* 51) De modo que sua arte, não era decadente, ela tinha um a-fim-de. Assim sendo, Goethe surge como prova de que poderia, de um mesmo solo, nascer outra arte que não a decadente.

não seria um indício de “complacência crescente em direção ao orgiástico” ou concessão ao “irracionalismo” vulgar por parte de Nietzsche.

Com isso surge outra característica da arte “para artistas”. O seu “realismo” se encontra no todo. A verdade das pequenas partes, não conta numa arte como a de Goethe, por exemplo. E assim retornamos às reflexões de Bourget, sobre os romancistas franceses. Nietzsche irá referir-se a eles no capítulo 7, das *Incursões*. E, novamente a figura do psicólogo se funde com a do artista, na medida em que faz parte de sua arte a observação. Para Nietzsche, os “romanciers parisienses”, com as mãos “cheias de curiosidades”, abstrações presentes nos casos singulares, não podiam construir um todo. Do mesmo modo que Wagner, sem sucesso, pretendia construir grandes formas com a junção de pequenos compassos, os romancistas não conseguiam “alinhar sequer três frases”, sem “ferir os olhos”. É nesse aforismo que Nietzsche dirá que o “estudo” segundo a natureza trai sujeição, fraqueza e fatalismo. Para ele, a “prostração” diante dos “*petits faits*” era indigna de um artista completo. A natureza, se avaliada pelos princípios da estética, não é nenhum modelo; ela exagera, deixa brechas, diria o filósofo. A pretensão wagneriana de unir a “verdade” dos pequenos compassos do sofrimento humano, e com isso construir a “vera” mentira que caracteriza a arte de Homero, era, em todos os sentidos, uma impossibilidade.

Nesse ponto é pertinente retomarmos a questão apresentada no primeiro capítulo, quanto ao propósito de Nietzsche ao problematizar a *Décadence* em *O Caso Wagner*. Perguntamos novamente: estaria ele indicando ou preocupado em fazer surgir uma arte adequada à “superação” do⁶⁵ decadente? Ora, Nietzsche apresenta a arte de Wagner como lente através da qual se poderia vir a *entender* a *Décadence*. Wagner era um “caso” a ser estudado pelos psicólogos. E que características Nietzsche aponta em sua arte? Ela resultava do projeto wagneriano de unir pequenos talentos e preciosidades para com isso criar algo grandioso. Ela proporcionava um exercício de afetos, um reencontro com paixões. Ela expressava, com veemência, o sofrimento humano. Pois bem, essa arte agradava os modernos. E por quê? Nietzsche dá algumas indicações disso: o gosto tolerante do moderno em termos de arte não percebia as rupturas ali existentes; isso não impedia que ele obtivesse nessa arte um fortuito reencontro com sua virilidade esquecida, dando-lhe o valoroso ópio da culpa em virtude de seus próprios afetos. Ou ainda, se considerarmos os textos em que Nietzsche diz ser a arte de Wagner capaz de descrever o sofrimentos dos oprimidos, é possível intuir que os modernos mais bem favorecidos fruía também sua culpa ao verem os sofrimentos do outro,

⁶⁵ Como registramos no primeiro capítulo, há autores que se ocupam da “superação da *décadence*” e há argumentos em Nietzsche para que assim se faça. Nós, no entanto, perseguimos o homem através do qual tal superação se daria. Mais do que afirmar quem seria tal homem, nos interessa averiguar qual o papel da arte nesse quadro.

e também lhes era possível o exercício da compaixão, como alienação de sua própria dor. O próprio artista, na condição de criador, evadia-se de sua dor ao gravar a dor sua e do outro em arte. Seria o caso, então, de mudando-se a arte, mudar-se também o homem? Voltemos ao exemplo de Homero, de quem a “vera” mentira da arte surge. A que conclusões chegaram os “eruditos” a seu respeito? Sua arte era uma arte para gregos “róseos”, joviais, infantis, quando não efeminados. (CI, O que devo aos antigos, 4) A arte da “mentira”, para homens científicos e decadentes, parece tola e sem propósito. Ela não expressa a *verdade*. Logo, é possível dizer que onde não há a *vivência* da dor, do sofrimento profundo, a arte da “vera” mentira não tem lugar, nem valor, nem respeito, nem mesmo necessidade de existir. Porém, é possível ir mais adiante. Se retomarmos os argumentos de Bourget, e algumas citações de *O Caso Wagner*, é possível afirmar que é o espectador quem busca na arte suprir suas necessidades. Lembremos o exemplo de Goethe. Tanto Bourget como Nietzsche reconheceram que, nesse caso, o artista seguia isento da responsabilidade sobre o uso que se fez de suas obras. Sua arte era “solicitada” por doentes. Mas isso não responde, de maneira direta, a questão da cultura, da desagregação. Mesmo no caso dos artistas professos como “decadentes”, mesmo o fato de sua arte não “construir”, não ter um amanhã, não as tornava menos apreciáveis e significativas. Disso se pode derivar que uma arte da “mentira”, aos moldes da de Homero, poderia dar origem, fazer surgir, uma época de adesão e comprometimento? Voltemos ao primeiro capítulo: a arte, assim como os ideais, é sintoma. Ela expressa e é *necessária* a uma determinada época. Ela “sofre” da fatalidade de nascer onde nasceu. E Wagner nasceu *da* decadência, ela o criou. Logo, por meio dele, um observador pode “diagnosticar a alma moderna”. (CW Epílogo) Nietzsche sabe que de sua época, não pode surgir a “arte para artistas”. “Ninguém poderá salvar a música”, diz o filósofo no segundo Pós-escrito a *O Caso Wagner*. Somente dos extemporâneos é que algo assim poderia advir.

Se voltarmos ao tópico onde foram apresentados os argumentos que levam a uma possibilidade da “superação” da *Décadence*, é possível, no entanto, ver que a arte, sobretudo a arte clássica, era entendida como instrumento imprescindível na manutenção da saúde dos homens não decadentes, dos jovens, dos portadores de saúde. Somente através dela é que o homem poderia desenvolver, ou aprender a impor sua vontade sobre suas próprias paixões. Uma arte, por assim dizer, *moral*.⁶⁶ Por outro lado, considerando o que foi dito no segundo

⁶⁶ Sobre isso é necessário introduzir aqui uma nota, no sentido de confrontar nossa questão à contraposição que o filósofo faz entre arte e moral, na Tentativa de Autocrítica. Ele diz: “Na verdade não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada nesse livro [trata-se de *O Nascimento da Tragédia*] do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral, e com seus padrões absolutos, já com

capítulo, sobre a relação do homem com suas paixões, supondo haver homens extraordinários, portadores de mais saúde que o próprio Platão que era reticente em relação a arte Homérica, entendida como arte da mentira, a eles o eventual livre exercício dos afetos também é necessário para que não decaiam pelo contínuo contrariar aos seus instintos a que se obrigam por estarem inseridos no rebanho. A eles, uma arte, mesmo a de Wagner, pode ser útil e desafiadora, um “inimigo” digno de sua valentia.

Todavia, se voltarmos ao texto *O psicólogo toma a palavra*, do Nietzsche contra Wagner, é possível lembrar o que foi dito de início: a exposição da dor, que caracteriza a arte a que Nietzsche se refere, coloca o psicólogo e, como mostraremos a seguir, qualquer outro ainda não contaminado pela *décadence*, em perigo. E tal perigo vem de tanto observar o sofrimento, a “verdade” estampada. A dor presente e “gravada” na arte decadente coloca o espectador em risco. Nela, se aprende desprezo e compaixão, e não veneração. E haveria como evitá-lo? O próximo capítulo tratará da máscara e do egoísmo como “defesa” à compaixão, artifício a que um homem específico teria direito.

sua veracidade de Deus, por exemplo desterra a arte, toda arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, [...] : pois a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a ótica, a necessidade do perspectivístico e do erro.”(NT, Tentativa de Autocrítica) Vemos que Nietzsche está contrapondo a arte *autêntica* à doutrina que quer ser *somente* moral, representada pelo cristianismo. Nossa questão aponta para a capacidade que a arte tem de também ser moral, a moral necessária ao homem forte. Sobre a discussão entre arte e moral [cristã] remeto à dissertação de mestrado de Lean Carlo Bilski cujo título é: “Tentativa de Autocrítica: arte e moralidade no Nascimento da tragédia”.

4 DEFESAS DO CRIADOR

No último tópico do capítulo anterior tratamos da afirmação de Nietzsche a respeito da necessidade de uma “arte para artistas”. Todavia, do modo como o filósofo apresenta a questão, essa necessidade só surge porque antes dela surge um novo homem, ou melhor, ressurgente. A nova arte é demanda do homem que passou por profundas dores e que também é artista, que também é criador. Logo, o criador também precisaria de uma arte na qual ele pudesse deleitar-se. Conforme os argumentos apresentados, essa nova arte seria a arte da ilusão e da mentira, que Nietzsche contrapõe à arte do seu tempo, cujos valores são associados à verdade. Terminamos o capítulo ressaltando que Nietzsche via a compaixão como grande perigo ao homem cuja sensibilidade é maior, seja ele o psicólogo ou o artista.

Neste capítulo, iremos nos aprofundar nessa questão, no sentido de entendermos como a compaixão surge como uma ameaça. Para tanto, faremos uso dos textos de *Zaratustra* em que Nietzsche aborda a questão do criador, também do capítulo 3 de *O Caso Wagner*, no qual Nietzsche aponta como a compaixão aparece nas temáticas wagnerianas, e do aforismo 338 de *A Gaia Ciência*, onde o filósofo faz uma crítica específica à compaixão. Na sequência trataremos de dois aspectos pertinentes ao sofrimento do artista, constantes em vários textos nietzschianos, a saber, a dor de impor regras aos próprios instintos e paixões para com isso poder criar, e a dor que ele tem que causar no outro, ou no objeto de sua criação. No tópico seguinte trataremos da questão da máscara do belo. Comprovaremos que Nietzsche ao referir-se ao fazer artístico sobre si mesmo, a exemplo do aforismo 290 de *A Gaia Ciência*, prescreve o uso da máscara como forma de defender-se da compaixão. Com ela o sofrimento é mantido fora das vistas dos demais, com ela o homem torna-se “tolerável ao olhar”. De modo que, assim fazendo, rompe-se o comércio da compaixão, onde a *Décadence* se deleita e se refugia. Finalizaremos com os textos que comprovam que Nietzsche via a máscara como direito exclusivo do homem que sofre por excesso de força.

4.1 A COMPAIXÃO

Considerando o que já foi dito, Nietzsche entendia que o psicólogo, o leitor de almas, ao observar os criadores modernos teria sempre a sua frente um caso triste e sentiria por eles compaixão, sendo esse o seu perigo. Mas há outra perspectiva em relação à compaixão, presente nos escritos do filósofo. Os afetos compassivos são sedutores. Isso pode ser mais bem entendido em *Zaratustra*, no capítulo “O regresso à Pátria”. Lá o herói é advertido várias vezes quanto à compaixão, ao perigo dele vir a desviar-se de sua “tarefa”. A tarefa de trilhar o solitário caminho que leva ao próprio homem, a despeito dos valores do rebanho, que entende a solidão como falta. (ZA, Do Caminho do Criador) E para trilhar esse caminho é preciso a força, pois somente a força dá direito a trilhá-lo. Força para afastar-se dos bons e dos justos, afastar-se da “santa simplicidade”, afastar-se da ternura. E por quê? Porque é próprio do solitário estender a mão demasiadamente depressa ao primeiro que encontra. É preciso força para poder resistir às mãos que se estendem (ZA, O caminho do criador), pois “embriagadora alegria para o que sofre é afastar os olhos do próprio sofrimento, e esquecer-se”. (ZA, Dos crentes em Além Mundos)

De modo que o homem ao trilhar seu solitário caminho sofre, e seu sofrimento o torna suscetível à compaixão. Ela é inclusive um de seus desejos. Alguns registros em carta do filósofo deixam claro que, além de ser objeto de suas reflexões, a compaixão o afetava e colocava em risco também a sua tarefa. E esse risco vinha pelas sedutoras mãos femininas. O amor feminino o seduzia. Isso pode ser comprovado nas cartas trocadas entre o filósofo e a família durante sua doença, em tempos de Basileia. A irmã Elizabeth tentava demovê-lo de seu propósito de abandono da carreira de filósofo. Nietzsche responde uma missiva sua nas seguintes palavras:

Tua carta a Georg Rée me fez pensar muito, e mais ainda tua observação causal de que, apesar de tudo, minha situação na Basileia foi provavelmente a melhor até agora. [...] E, já que sou, por natureza, um homem modesto, foram necessários os meios mais violentos para me chamar de volta a mim mesmo.(cf. Brief 6, p.439, apud FERRAZ, p.48)

Acompanhando o contexto das cartas, é possível dizer que a irmã, convicta que estava da validade dos ideais modernos, tentava, por esses meios, convencê-lo de que sua situação era a melhor possível, uma vez que perfeitamente adequada aos valores da época. Outro exemplo bastante significativo é o registrado nas cartas entre o filósofo e sua amiga Malwida.

Ela era sua amiga desde os tempos de wagnerianismo e eles tinham conseguido manterem-se assim após o rompimento do filósofo com o músico. As cartas demonstram uma crescente irritação de Nietzsche com a tentativa persistente da amiga que, imbuída de todo amor fraterno, tentava trazê-lo à razão, tentava convencê-lo de que ele e Wagner não eram *antípodas*. Fatos como esses justificam que, na perspectiva do filósofo, a amizade e o amor fossem vistos como ferramentas utilizadas pelas mulheres para impedir a ele a execução de sua própria tarefa. Através da amiga o filósofo experimentou o potencial destrutivo do amor feminino que sente profunda piedade pelo homem de exceção, pelo homem que sofre geralmente fadado ao martírio. (Ferraz, 2009, p. 44) Em *Além do Bem e do Mal* ele registra:

A mulher quer acreditar que o amor pode tudo: tal é a crença própria. Mas qual! Aquele que conhece o coração adivinha o quanto o amor, mesmo o melhor, mesmo o mais profundo é pobre, tolo, desamparado, presunçoso, canhestro, bem mais apto a destruir do que a salvar! (ABM 269)

Em *O Caso Wagner*, Nietzsche retoma essa questão ao falar do perigo que os grandes artistas, os grandes homens correm ao tomarem contato com o amor feminino. O amor egoísta, que mesmo quando glorifica, destrói. O filósofo se refere a um dos personagens de Wagner, o “judeu errante” que, na sua perspectiva, não teria mais nenhuma utilidade como personagem depois de ser “redimido” pela mulher, depois de tornar-se pai de família. (CW3) Isso poderia, segundo o próprio Nietzsche, ser traduzido para a “realidade”: Esse seria o perigo a que estariam expostos os gênios, ao serem tratados como Deus, ao serem seduzidos pela compaixão, “quase nenhum tem caráter bastante para não ser arruinado”. (CW3) Se numa análise simples pareceria ser a vaidade do gênio seu grande perigo, é peculiar que ao filósofo, ele e o judeu errante se aproximem pela via do sofrimento, pela dor que os distingue e possibilita que o outro sinta por eles compaixão. E seria possível defender-se da compaixão? Seria necessário?

Se acompanharmos as reflexões de Nietzsche, podemos concluir que a compaixão, embora seja pertinente a todo homem, o modo como ela era interpretada e utilizada dentro dos ideais modernos não era em nada virtuoso ou inofensivo. No aforismo 338, de *A Gaia Ciência* o filósofo escreve um longo texto sobre os efeitos negativos e interessados da compaixão moderna: “É vantajoso para vocês próprios serem, sobretudo, homens compassivos? É vantajoso para os sofredores que vocês o sejam?” (GC 338) Nietzsche argumenta que sempre que alguém é observado como sofredor, é interpretado

superficialmente. Esta seria a essência do afeto compassivo: despojar o sofrimento alheio do que é propriamente pessoal. Aquele que exerce compaixão, diminui o valor e a vontade daquele que sofre, afirma Nietzsche. O compassivo pretende fazer o papel de destino. Ele nada sabe de toda a sequência de complicações interiores que a infelicidade significa para aquele que sofre. (GC 338) Eis tudo que o compassivo ignora: a irrupção de novas fontes e necessidades, o fechamento de velhas feridas, o afastamento de passados inteiros. Da mesma forma, ele ignora que houvesse uma necessidade pessoal de infortúnio, que houvesse “terrores, empobrecimentos e privações, aventuras, erros e riscos” tão necessários quanto o seu oposto. (GC 338) É disso que trata a crítica do filósofo à religião da compaixão: ela ordena que se ajude, mas melhor é que se ajude rapidamente. Nietzsche finaliza sua lógica: alguém que assim trate o sofrimento do outro, certamente o fará com o seu próprio. Não deixará que o seu próprio sofrimento permaneça “uma hora” consigo mesmo, pois estará convicto de que o desprazer e o sofrimento são “maus”. (GC 338) Diria Nietzsche “Sim, todo esse despertar de compaixão e clamor por ajuda exerce uma oculta sedução: pois nosso ‘próprio caminho’ é coisa muito dura e exigente, distante do amor e da gratidão dos demais – não é de malgrado que escapamos, a ele e a toda nossa consciência mais própria, para nos refugiar sob a consciência dos demais e no gracioso templo da ‘religião da compaixão’.” (GC 338) Essas seriam, no entender de Nietzsche, todas maneiras “decentes e louváveis” de afastar-se do seu próprio caminho. (GC 338)

Se retomarmos uma das características dos artistas contemporâneos de Nietzsche, qual seja a verdadeira expressão do sofrimento, é possível verificar que a crítica de Nietzsche a essa arte também passa pela questão da compaixão. Ora, veja-se como o filósofo refere-se a Victor Hugo, em um fragmento de 1885:

Em Victor Hugo, essa vontade estética está em acordo com suas escolhas políticas e morais: ele é trivial e demagogo, ele rasteja diante de toda fala dura e de toda pose enfática: adulator da plebe, ele toma a voz de um apóstolo para se dirigir aos inferiores, aos oprimidos, aos mal nascidos, ele que não tem a menor ideia do que é disciplina e lealdade de espírito, do que é a consciência intelectual – é em suma um ator inconsciente, como quase todos os artistas do movimento democrático. (FP 11: 38[6] junho-julho de 1885)⁶⁷

Se somarmos esse fragmento à figura de Wagner que igualmente agia como médico de doentes ao fornecer a droga desejada pelos decadentes, cujo talento maior era dar voz aos sofredores, podemos comprovar que tais artistas davam significativo valor à dor dos oprimidos. Considerando a perspectiva de Nietzsche, sua arte atendia os valores da

⁶⁷ Tradução de citação conf. Nasser (Nasser 2009)

modernidade, eles tinham a virtude dos decadentes: a compaixão. Veja-se como Nietzsche se refere aos anarquistas, dos quais Wagner era simpatizante:

Quando o anarquista, enquanto embocadura das camadas decadentes da sociedade, exige com uma bela indignação “direito”, “justiça”, “igualdade de direitos”, ele não se encontra com isto senão sob a pressão de sua ignorância, a qual não sabe compreender o real porque do seu sofrimento[...] um impulso causal nele é poderoso: alguém precisa ser culpado pelo fato de ele se sentir mal... Também faz bem para ele a bela indignação mesma, é um prazer para todos os pobres diabos o maldizer: há aí uma pequena embriaguez de potência. (CI, Incursões de um Extemporâneo 34)

Vemos nesse aforismo retomados vários aspectos já apresentados nos capítulos anteriores. Nietzsche não faz nenhuma relação entre o sofrimento do *sofrete* e a compaixão do *compassivo*. O compassivo exerce poder, frui o afeto compassivo como narcótico, e dá sentido a um mal estar que pré-existe.

Contudo, à luz do que diz o aforismo 338 de *A Gaia Ciência* se pode compreender a compaixão como um adoecimento *no* artista. Ela revela fraqueza, desistência. O artista compassivo não quer mais sofrer, ele quer ser aceito, ele quer ser rebanho. Ele sofre de má consciência (GC 366), além do que ele faz uso do sofrimento alheio para abster-se de sua tarefa mais dura. Ele traveste sua fraqueza de virtude pois, na prática, o compassivo nada mais é do que um *egoísta* no sentido negativo, pois com sua compaixão ele subtrai ao *sofrete* algo valioso. O horror ao desprazer, a fobia em relação ao sofrimento, seja o próprio ou o do outro, são características do homem degenerado. Contudo, ainda uma vez é preciso identificar qual o propósito de Nietzsche ao combater a compaixão. Ele tem em vista o criador. Se quisermos retomar o primeiro capítulo é possível dizer que novamente estamos falando de um homem não decadente, o excepcional, de quem pode surgir algo novo, aquele a quem não é lícito cuidar de doentes. Veja-se o que diz no *Crepúsculo*, no capítulo intitulado *O valor do egoísmo*:

O egoísmo é tão valoroso quanto é fisiologicamente valoroso aquele que o possui [...] Se ele representa a ascensão de uma linha, então o seu valor é extraordinário – e, em função da vida conjunta que com ele dá um passo adiante, o cuidado em torno da conservação, em torno da criação do seu *optimum* de condições mesmas deve ser extremo. (CI, Incursões de um Extemporâneo 32)

O egoísmo e a recusa à compaixão só são justificáveis, em Nietzsche, quando com eles se descreve uma linha ascendente, se com essas práticas a vida dá um passo adiante. Trata-se ainda da liberdade de “não reagir”, de poder impor-se, quer seja ao afeto compassivo ou ao egoísmo. De modo que o egoísmo defendido por Nietzsche está diametralmente oposto ao

egoísmo sem propósito, ao egoísmo *egoísta*. Ele difere da prática moderna na qual o indivíduo tem valor em si mesmo, ele se opõe aos valores da arte pela arte que não pretende comunicar, que nasce de si para si mesma, que frui o sofrimento inutilmente.

4.2 O SOFRIMENTO DO ARTISTA

Para além do que foi dito sobre compaixão, é possível ainda sermos mais precisos quanto aos sofrimentos pertinentes ao ato de criar. Para Nietzsche, o artista sofre por conta de sua própria força e paixão aos quais precisa impor limites, e também porque precisa fazer sofrer o outro, ele precisa destruir para poder criar. Trataremos da questão com vistas ao artista não decadente, aquele para quem o sofrer é algo de valor. Porém, disso não deriva que outros artistas não sofram. O que se pode afirmar é que Nietzsche percebeu nas demais artes, as ditas modernas, um desejo, por parte do criador e dos seus espectadores, de livrar-se da dor.

O primeiro aspecto pertinente ao sofrer do artista seria a necessidade que ele teria de controlar suas próprias paixões. Para entendermos de que modo o controle da violência pode se transformar em arte é preciso acompanhar a concepção nietzschiana de arte grega, considerada por ele antagônica à da modernidade⁶⁸. Para o filósofo, a origem da beleza dessa arte estaria na autoimposição de limites a uma força extraordinária⁶⁹. Os gregos sofriam, mas

⁶⁸ Esta argumentação abre a possibilidade de identificar a permanência da tensão entre Apolo e Dionísio, ainda nos últimos escritos, quando o filósofo refere-se à criação como ato de homens fortes, saudáveis, não decadentes. O homem forte sofre porque tem de se impor regras. Nesse sentido, citamos aqui novamente Lebrun que em seu “*Quem era Dionísio*” transcreve um fragmento que faria parte do projeto nietzschiano “Vontade de Potência”. Reproduzimos aqui o fragmento, conforme tradução constante no artigo: “O antagonismo dessas duas forças [Apolo e Dionísio] da natureza e da arte está ligado à duração da arte tanto quanto o antagonismo dos sexos à da humanidade... Esta oposição do dionisíaco e do apolíneo no interior da alma grega é um dos grandes enigmas que me atraiu em relação à essência grega. No fundo, o que eu fiz foi tentar adivinhar por que o apolinismo grego teve que manifestar sob um horizonte dionisíaco. O grego dionisíaco tinha necessidade de tornar-se apolíneo, quer dizer, de fazer com que sua vontade do informe, do múltiplo do incerto, do terrível fosse quebrada por uma vontade de medida, de simplicidade, de ordenação sob a regra e o conceito. NO fundamento da Grécia está o desmedido, o selvagem, o asiático; a coragem dos gregos consiste na luta contra seu asiatismo; a beleza, eles não a receberam como um presente tanto quanto a lógica e anaturalidade dos costumes; ela foi conquistada, querida, ganha, ela foi a vitória deles. (W.Macht, n.1050)”(LEBRUN, 1993) Na nota Lebrun complementa: “Este texto retoma alusivamente um tema do começo dos anos 1870” (Lebrun, 1993) A nós interessa registrar que, considerando o homem saudável, Nietzsche não parece ter alterado as funções ou relevâncias enunciadas no NT, para Apolo e Dionísio. A imposição de regras sobre algo violento e informe continuaria sendo o pressuposto para o surgimento da beleza. Do mesmo modo, a belo teria ainda um caráter de máscara. No registro da modernidade, ou decadência, não há aplicabilidade de tais conceitos. Onde não há força e violência, não faz sentido impor-se regras, logo, não pode haver a mesma criação. Onde não há vivência da dor, não faz sentido a máscara do belo.

⁶⁹ Lebrun ao discorrer sobre a “mutação” que teria sofrido Dionísio nos escritos tardios de Nietzsche, faz uso de fragmentos publicados como Vontade de Potência. Ele trata da questão da embriaguês, à qual *não* nos referimos diretamente em nossa pesquisa. Contudo, através desses fragmentos é possível ver com nitidez a proximidade

davam valor a sua dor. Nietzsche não admitia a hipótese de uma arte como a deles ter surgido de gregos que “não tinham nada diverso para fazer, então riam, pulavam, perambulavam por aí [...]” (CI, O que devo aos antigos 4) Os gregos, originariamente violentos, teriam sido obrigados a conter-se, e isso lhes teria causado sofrimento. O modo como eles teriam lidado com esse sofrimento seria transformar a arte num exercício dessa mesma força: uma busca heroica por perfeição. Diria Nietzsche: “E com festas e *artes* [grifo nosso] não se queria outra coisa senão se sentir por cima, se mostrar por cima: são meios de glorificar a si mesmo, em certas circunstâncias de provocar medo a si mesmo...” (CI, O que devo aos antigos 3) Sobre essa concepção de arte são particularmente relevantes duas outras citações do filósofo. Uma de *Zaratustra* e a outra de *Anti Cristo*. São argumentos nos quais a beleza surge como algo proibido ao homem violento, vale dizer, algo de difícil alcance. Em *Zaratustra*, Nietzsche diria: “a beleza despede-se de todo o querer violento”. (ZA, Dos sublimes) Para o herói, o belo é quase proibido. No *Anticristo* Nietzsche repete: “Somente os mais inteligentes têm qualquer direito à beleza, ao belo; somente neles a bondade pode escapar de ser fraqueza. [...] a bondade é um privilégio [...]” (AC 57) Se voltarmos ao capítulo sobre o belo como controle de paixões, é possível ver que, embora os argumentos se modifiquem, a característica do belo permanece: só há beleza onde há completude, onde há vontade saciada, onde há repouso. Onde há violência e paixão, o belo se despede. O belo é recompensa de luta e inteligência. Mas é também efêmero. Uma natureza vibrante frui do belo e dele logo se entendia. A fruição do belo é algo fortuito. Dito em outras palavras, “só permanece jovem aquele que não anseia pela paz”. (CI, Moral como contranatureza, 3) Vê-se então como Nietzsche associa a figura do artista e do criador ao homem forte, ao indeterminado, ao portador de saúde maior que a de

entre a questão da embriaguez e dos afetos violentos, estes sim, presente em nosso texto. Nosso interesse é deixar registrado que, no viés fisiológico seguido por nós, a embriaguez é uma capacidade humana, sobre a qual deve atuar a sua vontade, entendida como a “capacidade de não reagir imediatamente a um estímulo”. O sofrer advindo de tal controle traria satisfação ao homem. Diz o fragmento citado por Lebrun: “Dois elementos, então, a considerar na embriaguez. Em primeiro lugar, a força muscular e as funções animais são excitadas por imagens ou desejos (o exemplo que surge sempre é a sexualidade): sob este aspecto, toda a arte é uma ‘sugestão exercida sobre os músculos e os sentidos’ do artista. Em segundo lugar, há ‘um transbordar e um expandir de corporeidade que se estende ao mundo das imagens e dos desejos’ e transfigura a sensibilidade (W. Macht no 802). Assim o artista é um ser ambivalente, ‘sensível, excitável, acessível a toda a estimulação’ e, ‘apesar disto, submetido ao poder de seu trabalho, de sua vontade de auto domínio – um homem de fato comedido e, muitas vezes um homem casto.(W. Macht. No 815)” (Lebrun, 1983) Na sequência, Lebrun comenta: “Assim entendida, a embriaguez exerce um treinamento sobre o que Nietzsche chama pejorativamente ‘o nervosismo’. Ela torna possível um domínio dos afetos que é, justamente, o que falta aos artistas modernos, mesmo os maiores”. (LEBRUN, 1983) Como fica demonstrado, Lebrun parece entender que embriaguez já seria a síntese entre força e disciplina ou ainda, um meio de chegar a uma nova arte. Que a embriaguez capacitaria ao “domínio”. Contudo, entendemos que o fragmento 815 citado por ele está em concordância com a nossa interpretação, seguindo a questão da fisiologia. O que determinaria a decadência de um homem seria o não poder “não reagir”, logo, o não exercer sobre si sua “vontade de autodomínio”, e não a “embriaguez”, da qual os decadentes também são capazes quando sob a influência dos seus narcóticos.

Platão, que precisa da imposição da força para poder dar conta de violentos instintos e paixões. Somente da saúde pode vir a ser o “grande estilo”. A grandeza de um artista se mede pelo quanto ele é capaz de “[...] dominar o caos que se é; obrigar seu caos a tornar-se forma [...]”⁷⁰, diria Nietzsche. Uma arte bela, não poderia vir de um homem fraco, escreve o filósofo em um fragmento: os artistas, “quando têm algum valor, são vigorosos em sua constituição, transbordantes, animais de tração, sensuais; sem um certo superaquecimento do sistema sexual nenhum Rafael é concebido (...)”, N.F. Frühjahr 1888, 14[117]20⁷¹ Esse artista pertenceria a uma “raça mais forte”, ele seria portador de uma saúde de superior condição.

Outro aspecto relativo às consequências nefastas da compaixão no criador é o fato de que faz parte da sua tarefa o ter que causar dor no outro, no objeto de sua criação. Este é um dos problemas dos quais a compaixão é sintomática: o “ódio” mortal ao sofrimento, a incapacidade de permanecer “espectador”, de deixar sofrer. (ABM 202) Se voltarmos ao capítulo sobre o homem e suas paixões, poderíamos dizer que o homem moderno não consegue “não reagir” ao estímulo da compaixão: “Para mim, o ‘amor ao próximo’ nada mais é do que uma fraqueza, um caso isolado que demonstra a incapacidade de opor resistência a um estímulo – A piedade é uma virtude apenas entre os decadentes.” (EH, Por que sou tão sábio 4) O mesmo o filósofo repete em *A Gaia Ciência*: Quem realizará algo de grande, se não sentir dentro de si a força e a vontade de infligir grandes dores? Saber sofrer é o mínimo, pois disso entendem os escravos e as mulheres. O maior desafio é não sucumbir à aflição e incerteza interior, quando se aflige grande sofrimento e se houve o grito deste sofrimento. (GC 325) Em *Zaratustra*, Nietzsche registra um apelo ao criador, ele conclama a todos: “tornai-vos duros”. Eis aqui reproduzida a parábola, cujo título é *O Martelo Fala*:

Por que tão duro? - falou certa vez ao diamante o carvão: não somos parentes próximos?

Por que tão frágeis? Ó meus irmãos, assim vos pergunto: vós não sois afinal – meus irmãos?

Por que tão frágeis, tão prontos a ceder e a amoldar-se? Por que há tanta negação, tanta abnegação em vossos corações? Tão pouco destino em vossos olhares?

⁷⁰ Voyageur ET son ombre, 96 e Wille zur Macht, 842. Nomenclaturas e citações conf. Lebrun. (LEBRUN, 1983)

⁷¹ Fragmentos Póstumos, Tradução de Flávio R. Kothe.

E vós não quereis ser destino e algo inexorável: como poderíeis um dia vencer comigo? E se a vossas durezas não querem relampejar e cortar e despedaçar: como poderíeis vós criar comigo?

Todos os criadores são em verdade duros. E venturança precisa parecer-vos imprimir a vossa marca sobre milênios como sobre cera,

-Venturança de escrever sobre a vontade de milênios como sobre bronze – como sobre algo mais duro do que o bronze.

Totalmente duro solitariamente é o que há mais nobre. Esta nova tábua, ó meus irmãos, coloco sobre vossas cabeças: tornai-vos duros!

O texto diz respeito a um diálogo imaginário entre o diamante e o carvão. Ora, ambos têm a mesma constituição química, porém suas “durezas” são distintas. É peculiar que o diamante seja um carvão que *veio a ser*, por meio de altíssimas pressões e temperaturas. E que caminho seria esse do “tornar-se”? Ora, o diamante é duro, e por isso é capaz de quebrar e dar forma. O carvão é o que cede, o que se amolda, aquele cujo olhar não tem “alvo” nem “destino”. Porém, ele também é o que “não quer” ser destino, “não quer” relampejar, nem cortar, nem despedaçar. O homem que “não quer” tornar-se duro porque também não quer despedaçar nem cortar, não pode ser “criador”. Logo, mais do que não sofrer, ele não quer causar sofrimento. E o que caracterizaria esta “dureza”, a que faz referência o filósofo, e qual a sua relação com o “criar”? Há uma menção direta do filósofo à questão no aforismo 26, do *Brincadeira, Astúcia e Vingança*, de *A Gaia Ciência*:

Minha Dureza

Tenho de passar por cem degraus,

Tenho de subir e escuto vocês falarem:

“Você é duro; então somos feitos de pedra?” –

Tenho de passar por cem degraus,

E ninguém quer ser degrau.

Vê-se então nitidamente que o criador não deve se ocupar de ninguém além de si mesmo. Ele precisa ser capaz de fazer sofrer, mas de também sofrer. Sua tarefa precisa estar acima do sofrimento. Somente assim ele a cumpre. Se Nietzsche cria ser possível ao criador influenciar de alguma maneira outras pessoas, isso se daria pelo exemplo, pelo modo como ele próprio se relaciona com a sua dor, e não pelo exercício da compaixão. Se anteriormente

verificamos que a compaixão é “egoísta”, pois subtrai do outro a possibilidade de vivenciar sua dor, em *Zaratustra* é possível comprovar que ela tão pouco é elogiosa, sobretudo para quem por ela é atingido. Ela seria a demonstração de desprezo. O homem que vence sua própria compaixão vence também o desprezo pelo homem, diz o filósofo. Assim foi com *Zaratustra*, que se tornou senhor sobre seu “asco aos homens”; quando o homem deixou de ser para ele objeto de amor ou compaixão. Com isso, *Zaratustra* passou a ver o homem como uma “uma pré-forma, uma matéria, uma pedra que precisa de escultor.” Na linguagem própria de *Zaratustra*, o filósofo diz que ele, por seu desejo de criar, precisou afastar-se do Deus que tudo cria, e com isso aproximou-se dos homens, que são pedras sedentas de escultores. A criação de *Zaratustra* se efetiva na “vontade em si de aniquilar”, na vontade de ferir, de quebrar. (EH, *Zaratustra* 8) Para isso o criador precisa da dureza: para que a compaixão não o impeça. Por isso não pode ser sua a tarefa de cuidar dos doentes⁷². A ele só cabe dar o exemplo.

E o exemplo é dado por vias estéticas. O criador, no rigoroso sentido em que Nietzsche o entende, não grava sua dor em imagem, não transparece em sua arte seu sofrimento. A beleza é seu prêmio, e é por ela que ele pode seduzir. É disso que trataremos mais adiante: o modo como o fazer artístico sobre si mesmo resulta em beleza contagiante.

4.3 O PRIVILÉGIO⁷³ DA BELA MÁSCARA

Neste tópico trataremos da máscara em três aspectos. No primeiro deles faremos alguns levantamentos no sentido de comprovar que, em termos estéticos, a concepção de máscara não se altera dentro dos escritos nietzschianos. Ele teria concebido a máscara da beleza já nos seus estudos sobre os gregos, em tempos de juventude. E mesmo nesse tempo, seu interesse em ligá-la à fisiologia já se fazia presente. No segundo, pretendemos distinguir o decadente e o não decadente e suas respectivas relações com a máscara. Finalizando,

⁷² Nietzsche fala dessa proibição no contexto da *Genealogia da Moral*. Por isso são necessários os médicos, doentes que cuidem dos doentes. O homem forte, a ave de rapina, precisa ser preservado, uma vez que é rara e frágil. (GM III 15)

⁷³ Referimo-nos à máscara como privilégio porque há diversas outras configurações de máscaras em Nietzsche que não se afiguram como tal. Não seria possível distingui-las sob a perspectiva da “necessidade”, pois Nietzsche apresenta a máscara do belo também como necessária. O homem que “sabe”, traz sobre si uma máscara, a despeito de sua vontade. É possível mesmo dizer que os fracos seriam os mais pródigos em matéria de mascarar-se de dissimular-se. Sobre isso remetemos aqui ao artigo de Gustavo Costa: *Da dissimulação à criação de si- aspectos da hipocrisia em Nietzsche*. No que diz respeito à nossa questão, o aspecto “belo” é que caracterizaria um privilégio.

apresentaremos os textos do filósofo que permitem entender a máscara como direito de fortes, em claras funções apolíneas.

Para que possamos entender a peculiaridade do pensamento do filósofo sobre a questão do mascarar-se, é preciso retroceder aos tempos de sua juventude. Isso para que fique claro que quando Nietzsche refere-se à máscara, o faz com propriedade, inclusive sob o aspecto “fisiológico”, sob o viés do prazer sentido pelo homem com a mimese e com o belo, para além da questão do valor da verdade ou da ilusão. A questão é discutida por Anna Hartmann, no seu *Símbolos e Alegorias*. A visão seria um dos fundamentos da arte humana:

O desenvolvimento da arte da imagem cresce e se consolida em uma pulsão da beleza, o prazer da forma. (...) o belo, o contorno e o brilho da forma, tranquiliza a vontade e intensifica o prazer de viver. (Hartmann, p.133).

Em *A Visão Dionisíaca do Mundo*, de meados de 1770, Nietzsche remete “a visão, o belo, a aparência” ao domínio da arte apolínea. (VD, 2) Desde então há uma clara distinção do papel da máscara. Não cabe a ela o comunicar vivências. Isso seria função do drama. O ator dramático deveria ter como objetivo, não a compreensão, mas a vivência o ‘mergulho’ no sentimento. (HARTMANN, 2005 p.125) Já a arte apolínea, exigiria o inverso: o prazer da contemplação pela qual a “vontade” é tranquilizada, e o prazer de existir intensificado. (HARTMANN, 2005 p. 126) No aforismo 80, de *A Gaia Ciência*, é possível entender que ao ator grego caberia a convenção e a *inaturalidade*, ele comunicaria através das belas falas, e não da expressão visível:

Tal desvio da natureza é talvez o mais agradável repasto para o orgulho do homem; por causa disso ele ama a arte, como expressão de uma elevada, heroica inaturalidade e convenção. [...] Pois aí o encanto vulgar da ilusão deve ceder a um encanto mais alto! Por esse caminho os gregos foram longe – assustadoramente longe! [...] Assim como tornaram impossíveis para o ator as expressões faciais e os movimentos leves, transformando-o num solene, rígido, mascarado fantoche, [...] sim, tudo fizeram para contrariar o efeito elementar das imagens que provocam temor e compaixão: pois eles não queriam temor e compaixão. [...] (GC 80)

Com esses textos, demonstramos que Nietzsche entendia a máscara, desde os seus estudos sobre os gregos, como uma proteção aos efeitos da compaixão. Logo, não lhe caberia revelar o que quer que estivesse sob ela, sua função seria sempre a beleza, e nada mais. Valem para ela os predicados do belo enunciados já em *A Visão Dionisíaca*: a beleza *nada* enuncia da essência, ela agrada, ela provoca prazer como aparência. (VD, 4) O que comprova que as

menções que o filósofo faz à máscara, em qualquer período, se baseiam em conhecimentos adquiridos em profundos estudos de estética, inclusive em pesquisas fisiológicas, e sua função segue estreitamente ligada ao apolíneo e aos perigos da paixão.

Outra questão relevante no que diz respeito ao viver na máscara relativa ainda aos estudos de Nietzsche sobre os clássicos são suas concordâncias e discordâncias em relação à Winckelmann. Nietzsche, embora fizesse ressalvas à sua interpretação do modo de ser dos gregos, compartilhava de suas convicções estéticas. Vale registrar aqui a clássica interpretação winckelmanniana da arte grega:

Enfim, o traço geral preponderante das obras-primas gregas é uma nobre Simplicidade (*edle Einfalt*) e uma calma grandeza (*stille Größe*), tanto na postura quanto na expressão. Assim como a profundidade (Tiefe) do mar permanece tranquila, por mais tempestuosa que esteja a superfície (Oberfläche), a expressão nas figuras dos gregos mostra, em meio a todas as paixões, uma alma grande e comedida. (grosse und gesertzte Selle)⁷⁴

A superfície não condiz com a profundidade. Winckelmann entendia que, se a expressão da escultura era de dor, e dor, nesse caso, não teria o valor atribuído por Nietzsche, isso em nada indicaria uma alma menos nobre. Vale citar o exemplo da escultura de Laocoonte⁷⁵. Para os classicistas, era extremamente relevante descobrir se o herói, ao ver seus filhos devorados por serpentes gritava, tal qual um desequilibrado, ou se emitia um “suspiro”: a um grego, só caberia o nobre “suspiro”. Todas as discussões desse período têm como inspiração os escritos de Winckelmann. A noção central na sua teoria é a dupla definição do ideal de beleza da arte antiga, caracterizada como *nobre simplicidade e calma grandeza*. A proposta artística de Winckelmann tão pouco tratava da reprodução da arte grega, mas sim do aprendizado de sua grandeza exemplar e do ideal de perfeição que constituía a sua meta. O caminho da arte antiga era definido como aquele que “leva ao belo universal e suas imagens ideais”, para além da mera semelhança com a natureza. (SUSSEKIND 2009) Vê-se que, embora discordasse diametralmente em relação ao valor da dor, Nietzsche se manteve fiel ao ideal estético de Winckelmann. Nele permanece o ideal de um homem forte, cuja máscara é bela, e cujo orgulho se impõe à dor e ao sofrimento. Porém na profundidade de Nietzsche há risos, como diz Zaratustra: “Calmo é o fundo do meu mar; quem poderia suspeitar que ele contém

⁷⁴ Tradução conf. Pedro Sussekund, em “O grito de Laocoonte”. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller.(Sussekund, 2009)

⁷⁵ O artigo de Sussekund citado na nota anterior traz detalhes sobre a questão estética discutida com base em Laocoonte. (Sussekund, 2009)

monstros risonhos? Imutável é a minha profundidade; mas ela cintila de enigmas e de risos flutuantes”. (ZA, Dos sublimes) Contudo, esse “fundo” de enigmas e monstros não deve ser visto por outros, como fica claro no aforismo de *Além do Bem e do Mal*:

Viver com uma imensa e orgulhosa calma; sempre além – ter e não ter espontaneamente durante horas nossos afetos, nosso pró e contra, condescender durante horas com eles; montá-los como cavalos, frequentemente com asnos: - precisamos saber utilizar sua estupidez como seu fogo. Conservar suas trezenas fachadas; e também os óculos escuros: pois existem casos em que ninguém nos deve olhar nos olhos, menos ainda no “fundo”.⁷⁶ (ABM 284)

Assim sendo, confirma-se que a discordância entre os dois estudiosos se dava pelo aspecto fisiológico, e não estético. Winckelmann afirmava ser a alma do grego profundamente calma, dentro dele não se agitavam paixões como queria Nietzsche.

Todavia, considerando o que foi dito no primeiro capítulo, é possível fazer uma relação entre o belo e a *Décadence*. Nietzsche assim resume o “reino do juízo estético”: “nada é belo, só o homem é belo” e “nada é feio senão quando é o homem que o *degenera*”. (CI, Incursões de um Extemporâneo 20) Pode-se dizer que o belo para o homem saudável é inalcançável, ele estará sempre fugindo, ele será sempre um fortuito momento de paz alcançada e saciedade rara. A permanência no belo, portanto, já marcaria o início da decadência. Esse argumento estaria de acordo com o princípio de que em Nietzsche, arte e fisiologia não se separam. Enquanto há busca pelo belo, há vida. Todavia, considerando o que foi dito anteriormente sobre a necessidade de uma nova arte, a “arte para artistas”, haveria uma distinção entre o fazer artístico do homem consigo, e o que “se chama propriamente obra de arte”? Vejamos o que diz o aforismo 174, Das Opiniões do *Humano II*:

A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para com os outros: com essa tarefa diante de si, ela nos modera e nos contém, cria formas de trato, vincula os não educados às leis de decoro, limpeza, cortesia, do falar e do calar no momento certo. Depois a arte deve ocultar ou reinterpretar tudo que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento, que, apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, em conformidade com a origem da natureza humana: deve assim proceder em particular, no tocante às paixões e angústias e dores psíquicas, e no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio deve fazer com que transpareça o significado. Após essa grande, imensa tarefa da arte, o que se chama propriamente obra de arte, a das obras de arte, não é mais do que um apêndice: um homem que sente em si um excedente de tais forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes procurará, enfim, desafogar esse excedente em obras de arte.[...] Mas agora iniciamos a arte geralmente pelo final,

⁷⁶ A opção da tradução é de Paulo Cesar. A palavra em alemão é *Gründe* = razões.

agarramo-nos à sua cauda e pensamos que a obra de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos! (OS 174)

São vários os aspectos a serem ressaltados: Nietzsche fala em ter diante de si a tarefa de embelezar a vida. Perseguir tal meta já seria um embelezamento. Depois temos uma clara crítica aos artistas modernos: tudo que é feio, doloroso, horroroso, deveria ser artisticamente reinterpretado, sobretudo as dores psíquicas. A “obra de arte”, entendida como aquilo que o artista produziria e que poderia ser a “arte para artistas” seria o resultado do excedente de forças de tal homem imbuído de tal tarefa. Como fica claro ao final do aforismo, não caberia à arte transformar homens fracos e degenerados em homens sãos. Ela surge do homem, ela é a sua expressão. E estamos novamente na encruzilhada que nos obriga a distinguir qual seria o homem em questão para Nietzsche. Nada do que diz respeito ao belo como direito, como prêmio, diz respeito, em Nietzsche, a uma possibilidade de cura. Trata-se sempre do criador, daquele que precisa defender-se da compaixão porque ela pode levá-lo à decadência. Também é somente nele que poderia haver um excedente de forças do qual surgia “obra de arte”. É o que fica mais claro no aforismo 290, no qual o filósofo diz que somente as naturezas fortes sentirão alegria ao dar estilo ao próprio caráter:

Uma coisa é necessária. – “Dar estilo” ao seu caráter – uma arte grande e rara! É praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar. Aqui foi acrescentada uma grande massa de segunda natureza, ali foi removido um bocado de massa de segunda natureza: - ambas às vezes com demorado exercício e cotidiano labor. [...] Por fim, quando a obra está consumada, torna-se evidente como foi a coação de um só gosto que predominou e deu forma, nas coisas pequenas como nas grandes: se o gosto era bom ou ruim não é algo tão importante como se pensa – basta que tenha sido um só gosto! – Serão as naturezas fortes sequiosas de domínio que fruirão sua melhor alegria numa tal coação, num tal constrangimento e consumação debaixo de sua própria lei; a paixão do seu veemente querer se alivia ao contemplar toda natureza estilizada, toda natureza vencida e serviçal; [...] pois somente assim fazem bem a si próprios! Pois uma coisa é necessária: que o homem atinja a sua satisfação consigo - seja mediante esta ou aquela criação e arte: apenas então é tolerável olhar para o ser humano! [...] (GC 290)

Acompanhando o texto, vê-se que o belo novamente aparece como algo não definível. Ele seria o momento em que uma meta é alcançada, em que a vontade se apazigua. Todavia, fruir tal momento seria, segundo Nietzsche, privilégio das naturezas fortes. E somente nessa fruição é que o homem seria também algo tolerável ao olhar, vale dizer, passaria a ser ele também uma arte digna de fruição. A expressão “tolerável ao olhar” também aparece no aforismo 59 de *Além do Bem e do Mal*, um homem “tolerável” ao olhar seria aquele em quem

não se vê sofrimento. No aforismo Nietzsche afirma que o “culto excessivo das formas puras” é uma “sabedoria” adquirida por homens que já experimentaram um profundo sofrimento, o que expande a noção de belo para além do “caráter”, admitindo o “aparente”- entendido como aquilo que é percebido pelo olho - sob a mesma perspectiva. Note-se então a aplicação do puramente estético, ou seja, das formas, das cores, do que é visível, como sabedoria, como meio de tornar-se “tolerável”. E aqui é oportuno retomarmos o tópico em que tratamos da arte para artistas. Aquela à qual o homem que ressurgiu após profunda dor teria direito e que Nietzsche entendia estar presente no modo de viver grego. Eles entendiam do viver, eles eram superficiais por profundidade, eles sabiam viver na aparência, nos plissados e na beleza visível. Vale dizer, suas vestes e seus modos os tornavam “belos” porque resultavam de um doloroso fazer artístico sobre si mesmo. Se retomarmos agora ao tópico sobre a compaixão em que tratamos dos sofrimentos do artista, é possível afirmar que Nietzsche entendia a beleza grega como algo difícil devido à natureza viril desse povo. Tem-se então um “criar”, que é também um “falsear” artístico, que envolve dor, mas que ao final torna o homem satisfeito e cujo objetivo é impedir que a sua visão causasse sofrimento. Seria, portanto, o próprio homem quem determinaria se sua criação reflete ou não sofrimento: quando a sua própria paixão do querer se alivia. Note-se que não há, nos aforismos citados de *A Gaia Ciência*, uma referência direta ao belo, mas já sabemos que “apaziguamento da vontade” ou o “alívio do querer” são momentos em que há beleza.

Outro aspecto importante da posição de Nietzsche em relação ao fazer artístico do homem consigo próprio seria que nele não haveria uma conformação ou resignação à natureza. Vemos então conectadas a reflexão do filósofo sobre o fazer artístico do homem sobre si e sua crítica aos valores artísticos do *Romantismo*. Ele entendia que o que atraía o homem ao artístico seria justamente o seu “desvio da natureza”. Aquilo em que o artista pode superá-la. (GC 80) Se considerarmos o que o filósofo registra no *Crepúsculo*, a bela máscara nada mais seria que o fazer artístico sobre si mesmo, cujo resultado refletiria um louvor, uma glorificação, a seleção e o realce. (CI, Incursões de um Extemporâneo 24) Isso ela comunicaria: um estado sem temor frente ao temível e problemático, um “triunfo”. Ele dirá em outro aforismo: “Prometer mais do que é possível realizar acaba por ser um meio de fazer ‘fruir toda a autossuficiência’”. (GC 300) E o mesmo dizia Zaratustra: “E para o amigo, o solitário deve ser sempre ‘a flecha do desejo para o além-homem’.” (ZA, Do amigo) O fazer artístico do homem, em Nietzsche, seria então um ultrapassar o próprio homem, seria fazer agir sobre a matéria humana a vontade do homem.

Até esse ponto, discorremos sobre o prazer que o homem tem consigo próprio, quando sua paixão se alivia, quando alcança sua perfeição. Contudo, há outro aspecto que precisa ser considerado que diria respeito ainda a problemática da *Décadence*. Se Nietzsche enfatiza em vários aforismos que o objetivo final do fazer artístico do homem com ele próprio é o tornar-se tolerável ao olhar, é forçoso admitir que exista aí também a figura do observador. No entanto, se voltarmos à *Genealogia*, é possível dizer que a avaliação que o homem faz de algo, terá sempre embutido o seu interesse. Nenhuma contemplação é desinteressada, diria o filósofo. De modo que não haveria uma responsabilização do artista, por parte de Nietzsche, em relação ao uso que o espectador faria da sua criação artística. O espectador “quer” alguma coisa do que vê, e isso se daria, conforme a “constituição” do espectador: para naturezas sensuais e de “constituição mais feliz”, o belo prometeria felicidade, o que equivaleria a uma excitação da vontade (GM III 6), a ponte sobre a qual se poderia ir mais longe, ou sobre a qual se acabaria por ficar sedento de ir mais longe. (CI, Incursões de um Extemporâneo 22) Já para as naturezas mais sombrias, o belo seria o “calmante” da vontade. (GM III 6) De modo que o homem belo, quando observado, pode ser um sedutor estímulo, mas pode ser também moral, na medida em que a fruição de sua beleza acalma as paixões. Pode-se dizer então que a máscara do homem belo cumpre claras funções apolíneas. Considerando a questão já apresentada da compaixão como perigo, ou ainda, considerando que a exposição, que a visão do sofrimento é, reconhecidamente por Nietzsche, algo a ser evitado, parece forçoso admitir que, nesse recorte, há de fato não o retorno, mas a permanência de Apolo⁷⁷. O homem criador ou artista estará sempre ameaçado pela compaixão, pois seu viver é marcado pelo sofrimento. Por outro lado, o *décadent* “quer” ver a dor, sobretudo a do outro, que o faz esquecer-se da sua própria, então, para ele melhor seria que o criador que sofre não “mascarasse” seu sofrer. E nisso encontra-se uma impossibilidade, porque o *décadent*, cujo estatuto é a negação do sofrimento, não pode partilhar do sofrimento do criador, não pode entendê-lo. “Apenas” ao homem heroico é que a arte produzida pelo artista trágico ofereceria o cálice da “dulcíssima crueldade”. (CI, Incursões de um Extemporâneo 24)

⁷⁷ De acordo com Lebrun, Nietzsche “se afastou” de Apolo. Ele justifica que assim seria porque o filósofo teria renunciado à dicotomia mundo verdadeiro/aparente, passando a defender um único mundo falso, cruel e contraditório, conforme o próprio Nietzsche viria a atestar na *Tentativa de Autocrítica*. Lebrun entende que o objetivo da “arte” não poderia mais ser o de “afastar nosso olhar do ser verdadeiro”. Esse “afastar-se” compreende, na sua interpretação, o fato de Nietzsche afirmar que o artista trágico não teria mais que “virar” as costas à realidade, mas sim, afirmar o “ser”. (LEBRUN, p. 47) Todavia, considerando o homem que precisa de uma “arte para artistas”, fica evidente que sobre tal verdade, descoberta por ele após longa dor, Nietzsche admite a existência da máscara, sobretudo em função da problemática dos afetos compassivos.

Logo, se a figura de Apolo, entendido como ilusão e beleza que esconde o sofrimento e a dor, permanece, isso ocorre como uma espécie de prêmio ao qual somente os que têm saúde teriam direito. Ela funcionaria como uma blindagem que preservaria o sofrimento do homem artista como valor e ao mesmo tempo impediria que o decadente se desviasse de suas agruras no sofrimento do artista. Essa é outra distinção importante, porque limita as possibilidades de interpretação de alguns aforismos que versam sobre a arte. Para citar alguns, o 290 e o 299 de *A Gaia Ciência* e o 174 de *Opiniões e Sentenças Diversas do Humano II*. O homem forte e criador pode sim, falsear, pode sim “fingir”. Em relação à vida e a si mesmo. Pode sim ser “cosmético”.⁷⁸ Ele tem direito a todas as armas do disfarce. E nisso ele se distingue. Somente ele tem o “para quê”, a justificativa para viver na superfície, na mentira, na ilusão. É nosso entendimento que nos textos nietzschianos quando a beleza e a arte são apresentadas como recurso ao que sofre, não se trata do sofrimento do oprimido que, como dissemos, é definido justamente pela negativa ao sofrimento, pela evasão. Não se pode colocar o direito à ilusão e à cosmetividade como remédios que poderiam devolver a saúde aos degenerados. Vale lembrar que em *O Caso Wagner*, tais recursos são, não por acaso, apontados como veneno ao decadente. Eles diriam respeito, isso sim, a uma ferramenta, indicada por Nietzsche, para que o homem excepcional, indeterminado, possa permanecer no rebanho sem ser por ele contaminado. Sobre isso é peculiar um aforismo de *Aurora*:

Cuidemos de não viver num ambiente em que não se pode guardar um silêncio digno nem comunicar o que se tem de mais elevado, de maneira que só restam a comunicar nossos lamentos e necessidades e a história de nossas misérias. Assim ficamos insatisfeitos conosco e insatisfeitos com esse ambiente. (...) Devemos viver, isto sim, onde se tenha vergonha e falar de si e não seja preciso fazê-lo. Mas quem pensa em tais coisas, em ter escolhas nessas coisas? Falamos de nosso “destino”, inclinamos as largas costas para trás e suspiramos: “Ai de mim, Atlas infeliz!” (A 364)

⁷⁸ Reproduzo aqui a título de exemplificação o argumento de Rosa Dias, que segue a citação do aforismo 299 da *Gaia Ciência*: “A arte de ver a si mesmo e o mundo através de filtros coloridos, de pôr a si mesmo e as coisas em plano geral e, para usar uma expressão cinematográfica, de se ver como herói que conquistou os próprios temores, que se identificou com o ritmo e o fluxo da vida e consigo mesmo, é uma forma de fazer frente ao sofrimento humano, quando lhe foram cortadas as raízes metafísicas.” A outra maneira, a autora remete ao livro *Nietzsche’s philosophy*, de Julien Yong, segundo quem essa outra maneira é “dionisiaca”, e “superior à apolínea”; “Não é concebida para convalescentes, mas para aqueles que, diante da vida em qualquer um dos seus aspectos, podem afirmá-las inteiramente”. A essa ação Dionisiaca, Nietzsche dá o nome da arte de ‘como alguém se torna o que é’”. (DIAS 2004, p.98) Partindo do pressuposto que o interlocutor do filósofo seja o homem forte, não haveria porque fazer ressalvas à primeira saída, uma vez que ela não se aplicaria ao “fazer frente ao sofrimento humano” generalizado, decadente. Mas sim, diria respeito ao sofrimento maior e único do homem que é capaz, que cria, de quem dependeria o destino dos demais “sofredores”. Também somente a partir desse pressuposto é que se poderia derivar do aforismo 299 um “tornar-se o que se é”, sob pena de fazer o filósofo afirmar que é possível, por meios artísticos, um *décadent* deixar de sê-lo.

Temos novamente configurada a questão da fatalidade. Nietzsche parece convicto de que, estando ele em outro lugar, a *décadence* não o afetaria. Todavia, estando no rebanho, a máscara lhe servia como defesa frente às seduções compassivas. Tem-se a apropriação disso no aforismo 365 de *A Gaia Ciência*, onde a “roupa” com a qual e “como a qual” o homem “anda entre pessoas”, é descrita pelo filósofo como “máscara prudente”, que desembaraça *polidamente* da curiosidade alheia que não diga respeito exclusivamente à “roupa”. (GC 365) Essa seria, para Nietzsche, a “arte” de andar entre pessoas. Ele inclusive recomenda como prática, quando é preciso o contato com homens “difíceis de digerir”, seguir dois princípios: primeiro, a arte de fingir, “serrar os dentes e engolir a náusea”, e depois admirar a si mesmo por isso. O segundo princípio seria “melhorar o semelhante com um elogio”, para que ele se sinta satisfeito consigo mesmo: “agarrar uma ponta de suas características boas ou ‘interessantes’ e puxá-la até que toda a virtude esteja de fora” e com isso se possa “ocultar o semelhante em suas dobras”. (GC 364) É peculiar que nos dois princípios, vale a máxima de que o homem, somente quando está satisfeito consigo é “tolerável” aos olhos do espectador (GC 290), e para isso não se deve economizar em artifícios e seduções.

Contudo, para além de necessária defesa, a máscara é também um prazeroso deleite ao qual ao artista, o criador, teria direito: “Que valha então tudo que há de mascarado nas melodias, nos saltos e gracejos dos ritmos dessas óperas! E a própria vida da Antiguidade! O que se entenderá dela, caso não se entenda o prazer com a máscara, a boa consciência de tudo que é mascarado!” (GC 77) É digna de nota essa ressalva quanto à antiguidade. Eles tinham “boa consciência” com a máscara. Ela era, segundo o texto de Nietzsche, um “banho”, um “descanso” para as naturezas raras e sublimes. O aforismo diz respeito à controvérsia entre o filósofo e a ópera do seu tempo, mas nosso maior interesse aqui é a interpretação que Nietzsche faz dos gregos, ver o modo como usavam suas máscaras para obter descanso como um direito, que obviamente pressupõe deveres. Muito embora a criação da máscara seja um fazer artístico, Nietzsche parece entender que ela cumpre sua função sendo “bela”. Nisso se diferenciaria a ótica do criador: quanto ao modo de olhar para “sua obra de arte em formação” (para si) [parênteses do autor]: sua arte é sempre monológica, sem testemunhas. (GC 367) Essa seria a ótica do criador. O que dele se vê, ocorre em outro registro: na percepção do espectador, e limita-se sempre à máscara. E disso resulta que um homem forte, saudável, que é também profundo, seja sempre mascarado, que ele nunca “pareça ser o que é”. Ele seria temível para os decadentes, sequiosos de *verdade*. E nesse ponto retornamos a questão da necessidade que o homem tem de que tudo *pareça ser o que é*. O aforismo 39 de *Além do*

Bem e do Mal é extremamente pertinente nesse sentido porque remete esta profundidade justamente a um conhecimento “da verdade”, essa sim, a mais insuportável, para a qual é preciso muita saúde, e que não pode ser “comunicada”:

Poderia até mesmo ser parte da constituição fundamental da existência que o seu conhecimento completo levasse à ruína – de tal modo que a fortaleza de um espírito se medisse pelo quanto de “verdade” ele suporta, ou, de modo mais claro, pelo grau em que ele necessitasse diluir, disfarçar, adoçar, amolecer, falsificar a verdade. Mas não resta qualquer dúvida de que para a descoberta de certas partes da verdade os maus e infelizes são mais favorecidos e possuem uma maior probabilidade de êxito; (...) A dureza e a astúcia são talvez condições mais favoráveis para o surgimento do espírito e do filósofo forte. (ABM 39)

Temos no aforismo retomada a figura do homem que sofreu profundamente, que ressurgiu de posse de tal verdade, a quem só faz bem a arte da mentira e da ilusão. Se considerarmos o que diz o filósofo, teremos que admitir que, em havendo homens não degenerados, para os quais é lícito defender-se da *décadence*, eles trariam sempre sobre si a bela máscara. E tais homens seriam sempre *falsos*, eles nunca pareceriam ser o que de fato são. Neles não haveria correspondência entre a *aparência* e a *essência*. Eles seriam temíveis a tipos Platônicos, temerosos diante da vida, e odiosos aos *décadents*, ressentidos da própria impotência. De modo que a máscara do belo, em Nietzsche, é um privilégio do homem só. E é também o “maior estimulante para a vida”, pois dá ao homem que “sabe” a profunda verdade, algo em que deleitar-se.

CONCLUSÃO

Para podemos concluir, é válido uma vez mais retomarmos o título de nossa proposta, qual seja, “Relações entre arte e doença na crítica de Nietzsche à Modernidade”. Cabe agora então apontarmos que relações puderam ser comprovadas ao longo dessas páginas.

Nossa primeira conclusão foi possível já no primeiro capítulo: o fato de não haver, em Nietzsche, fronteiras entre a arte a fisiologia e a história ou a filosofia. Para o filósofo, tudo é pertinente ao homem, nasce do homem e morre com o homem. Se o homem ascende, todo o resto lhe acompanha, se ele decai, com ele decai sua arte, sua cultura, e o seu pensamento. De modo que referir-se à crítica de Nietzsche à modernidade tendo como pressuposto a *Modernidade* que a história da arte ou da filosofia reconhece já se apresentaria uma limitação ao seu pensamento. Do mesmo modo, separar o aspecto estético e fisiológico dos demais na filosofia Nietzscheana também impediria que muito de sua peculiaridade venha à tona. No recorte que nos interessava, a saber, justamente a questão da doença, o principal traço de sua crítica passou a ser a questão das virtudes cultuadas nos ideais modernos. De modo que podemos agora afirmar que a arte é, na filosofia de Nietzsche, tão sintomática quanto a moral. O valor bom e o mau na arte revelaram a Nietzsche um tempo decadente, a despeito das classificações históricas convencionais.

Concluimos também que, sob a perspectiva da fisiologia, há, em Nietzsche, um caminho que leva mais acertadamente a uma defesa frente à decadência, do que propriamente à sua “superação”. E tal se daria, inequivocamente, com meios estéticos atuando sobre o corpo. Quer se considere a influência da arte sobre os afetos pela fruição, quer se considere sua influência no corpo pelo ritmo e ordenamento. Assim sendo, sob essa perspectiva, o diagnóstico da *Décadence* em *O Caso Wagner* teria como objetivo final sempre a preservação da música que, em última instância, seria uma necessidade de artistas. Não haveria, no que diz respeito a arte e o assunto de *O Caso Wagner*, um caminho que levaria a regenerar, a tornar são o que não tem mais nenhuma saúde.

Pudemos também concluir que não havia, em Nietzsche, nenhuma posição fixa, nenhum “conceito” em relação a qualquer manifestação artística, a qualquer das possibilidades encontradas na arte. A arte é apresentada por ele como remédio ou droga, alívio ou estímulo em função da condição de saúde de quem a frui. Encontramos nos relatos de *Ecce Homo* preciosas indicações nesse sentido, quando o filósofo ali relata suas experiências, inclusive com a *Décadence*, de modo a entendê-las como necessárias. Pudemos

também comprovar que a fuga *na* ou *para* a arte não são entendidas por Nietzsche como coisas ruins “em si”. Analisando o contexto da publicação de *O Caso Wagner*, pudemos comprovar que há a possibilidade de interpretar os argumentos do filósofo como elogioso a Richard Wagner, mais especificamente à sua música, e não como crítica. Que sua arte, mesmo sem o apelo metafísico que Wagner lhe atribuía, era capaz de fazer sair de si, de levar ao êxtase, e o que determinaria ser isso uma ameaça ou não seria a saúde do espectador.

Em relação ao homem não degradado, verificamos a existência de três maneiras pelas quais a arte seria útil à sua preservação. Primeiramente, verificamos que Nietzsche considerava os valores modernos nocivos a ele, pois ter de permanecer constantemente em contrariedade com os próprios impulsos e paixões é que levaria o homem à decadência. Assim sendo, tais valores seriam potencializadores da extenuação fisiológica, pois impediriam o exercício das paixões e a credibilidade nos instintos. Nesse sentido, a arte cumpriria o papel de prevenção, pois nela seria possível obter um *salvo conduto* para os afetos selvagens, constantemente reprimidos devido aos valores modernos. Mesmo na arte de Wagner era possível obter o estímulo “às funções animais”. O segundo aspecto diria respeito à ilusão como necessário alívio para momentos de fraqueza e dor, aspecto esse embasado nos relatos do filósofo a respeito de sua própria experiência com a *Décadence*. Novamente temos a figura de Wagner como parte do que teria sido a necessária ilusão do filósofo. O terceiro diria respeito à *Décadence* cultural. Concluímos que a especial preocupação de Nietzsche com a falência generalizada da arte clássica, diria respeito aos que dela necessitam para a manutenção da própria saúde. Isso se comprova quando entendemos que a prioridade que Nietzsche dava à arte clássica dizia respeito à necessária imposição de normas ao homem saudável, viril, com paixões intensas, sobretudo ao jovem ainda em formação. A arte teria um importante papel na educação, na medida em que com ela seria possível capacitar o homem a “não reagir”. E o homem capaz de “não reagir”, sentiria prazer em responder por si, e isso permitiria a ele defender-se da *Décadence*. De modo que esses três aspectos levam a concluir que, para Nietzsche, na arte tanto seria possível dar salvo conduto como impor limites às paixões humanas e ainda manter-se imerso na ilusão quando se está fraco. Contudo, seguindo o fio condutor das reflexões nietzschianas embasadas na fisiologia, pudemos verificar que nos três casos, trata-se de necessidades do homem com alguma saúde, trata-se da defesa frente à decadência. Quando o filósofo se refere ao *Décadent* como degenerado e semimorto, particularmente em *O Caso Wagner*, e diz ser a arte algo perigoso, entendemos que ele o faz sempre no intuito de preservar a arte para que o homem pleno de saúde possa usufruí-la em

todos os seus aspectos, inclusive para desenvolver o controle sobre si. E tal se justifica se pensarmos o homem moderno como sendo de tal modo fraco que não seria mais capaz de agir, nem mesmo reagir. Não faria sentido a disciplina, e o excesso de estímulo que leva à livre expressão das paixões, nele, seria algo deveras perigoso, pois ele não tem forças para haver-se com elas. E, contrariamente ao ocorrido com Nietzsche, o *Décadent* não tem mais a lucidez instintiva para afastar-se dele. Da mesma maneira, a ilusão da arte no *Décadent* não o levaria à convalescença, e sim à fuga.

Em relação ao homem forte, ao não degradado, verificamos que o filósofo ainda tinha outra função para arte no sentido de preservá-lo. Tal aspecto diria respeito a necessidade oriunda do seu fazer. Estamos agora falando do homem criador, do homem que traz em seus ombros a maior *tarefa*, a mais pesada. Faz parte de sua *tarefa* sofrer e causar sofrimento. Ele teria necessidade da arte da ilusão como descanso. Essa necessidade nasceria no pressuposto de que tal homem traria em si verdades tais, vivências tais, que a ele só faria gosto a arte da mentira e da ilusão. O que comprova, ainda uma vez mais, as relações entre fisiologia e arte em Nietzsche. O filósofo pode, por meio de sua sensibilidade estética e reflexiva, perceber que a arte de seu tempo traía uma busca frenética por verdade, por segurança. Fosse por meio de um esmero na reprodução da natureza, fosse por meio da autenticidade da expressão. O homem criador que inspirava cuidados à Nietzsche, já teria a verdade, a mais dura e insuportável. A arte da ilusão e da mentira para ele seria um merecido e necessário descanso.

E assim chegamos à nossas últimas ponderações. Se o processo criativo inclui o destruir, o sofrer e o fazer sofrer, a compaixão seria o afeto que mais mereceria atenção, no caso específico do homem que é *capaz* de criar. Poucos teriam forças suficientes para resistir a tal afeto. Sobretudo porque ele vem de mãos conhecidas e, muitas vezes, bem intencionadas. Também porque dentro do rebanho ela é considerada uma virtude das mais importantes. Nietzsche então identifica na máscara um meio de defesa. Com a máscara do belo, ninguém veria o sofrimento do artista, não sentiria por ele compaixão e com isso ele seria também menos tentado. Tornando assim o mundo mais belo, mais dinâmico. Nietzsche tece intrincadas relações sobre isso. A máscara bela resultaria do fazer artístico sobre si mesmo, quando com ele se tem prazer. Mas tal prazer pressupõe que o homem dê valor ao sofrimento, que ele se deleite em dar-se forma, em impor-se limites. Ainda outro aspecto relativo a essa mesma máscara é que ela seria dinâmica, pois não é possível permanecer no belo. Violência e beleza se “despedem”, elas se encontram apenas fortuitamente. O verdadeiro artista ao atingir sua meta quererá logo destruir sua arte para com a mesma matéria criar algo novo. Esse é o

seu estatuto. Essa é a sua natureza. Disso resulta que permanecer no belo, compadecer-se de destruí-lo é já um sintoma decadente.

Anotadas as nossas conclusões, cabe agora registrar alguns aspectos que não foram por nós contemplados. Não nos propusemos aqui a traçar paralelos entre a crítica de Nietzsche à modernidade e os *dias atuais*, no entanto, pressupomos que a atualidade de Nietzsche nessas questões tenha ficado evidente. Não nos propusemos também a discutir a viabilidade da retomada dos clássicos, sobretudo porque, conforme Nietzsche, o clássico é demanda de homens fortes e, ao que parece, os sintomas através dos quais Nietzsche diagnosticou a doença moderna ainda permanecem. É possível que um maior aprofundamento nos fragmentos de 1888, sobretudo naqueles constantes do projeto abandonado “Vontade de Potência” revelasse algo mais sobre a relevância da arte em termos de defesa ou “superação” da Décadence. Mas, sobretudo, não nos aprofundamos na questão da máscara do belo, como algo pertinente ao homem que sofre por excesso de força. Quanto a esse aspecto, entendemos que seria bastante útil aproximar essa questão à cultura do belo que nos caracteriza como pós-modernidade. Responder se seria possível, ou mesmo de alguma valia, identificar se sob a máscara da beleza, tão valorizada hoje, se esconde força ou fraqueza. Entendemos que seria possível, com o auxílio de Nietzsche, retirar ao menos parte da cobrança moral que se faz hoje sobre o viver belamente. Verificar, em que medida a fraqueza que caracteriza nossa contemporaneidade se ressent do belo gratuito, da ilusão e da mentira que, não por acaso, caracterizam o universo feminino. Vale dizer, em que medida nós nos mantemos radicalmente presos à noção de verdade, e o que isso diz de nossa fisiologia.

Tais pontos permaneceram em abertos porque nosso esforço maior foi manter as questões no âmbito da temporalidade em que o filósofo as concebeu e publicou.

REFERÊNCIAS

- APOLINÁRIO, J.A.F. *A Criação em Nietzsche: por uma estético-ética da criatividade*, 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa integrado de pós-graduação em filosofia, UFPE, UFPB, UFRN, 2011.
- ARALDI, C. Nietzsche como crítico da moral, *Dissertatio* [27-28], 33 – 51 inverno/verão de 2008.
- BILSKI, L.C. “*Tentativa de Autocrítica*” – *Arte e moralidade em O Nascimento da tragédia*, 2011, Dissertação (mestrado em Filosofia) – Programa de pós-graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.
- BITTENCOUR, R.N. Estética como fisiologia aplicada em Nietzsche . *Viso, Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética* ISSN 1981-4062 Nº 8, jan-jun/2010
- _____. Schopenhauer, Nietzsche e a questão da tragédia Negação da Vontade ou afirmação trágica da vida. *AISTHE*, nº 3, 2008 ISSN 1981-7827
- BORNHEIM, G. Nietzsche e Wagner: O sentido de uma ruptura. *Cadernos Nietzsche* 14, 2003.
- BOURGET, P. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Ed. Plon Nourrit, 1920.
- CHAVES, E. Considerações sobre o ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte. - *trans/form/ação*, são Paulo, 30(1): 51-63, 2007.
- _____. Ética e Estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte. *Ethica* rio de janeiro, VAN11, N.1 E 2, P.45-66, 2004.
- COSTA, G.B.N. Da Dissimulação à Criação de Si – Aspectos da hipocrisia em Nietzsche. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*. VAN1, n. 27, p. 113-123, 2º sem.2008
- DIAS, R. M. *Nietzsche, Vida como Obra de Arte*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2011.
- FERRAZ, M. C. F. *Nietzsche: o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- FREZZATTI, W.F.J. *A Fisiologia de Nietzsche: A superação da dualidade cultura/biologia*. Ijuí, editora Unijuí, 2006.
- HARTMANN, A. C. *Símbolos e Alegoria. A gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo, Annablume, 2005
- JASPERS, K. *Nietzsche*, Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- LEBRUN, G. Quem era Dionísio? *Kriterion: semana de estudos Nietzsche*, Belo Horizonte, 1983.
- LICHTENSTEIN, J. *A pintura. Textos essenciais*, vol.4, O Belo. Editora B34
- LOBOSQUE, A.M. *A vontade livre em Nietzsche*, Tese (doutorado em filosofia) Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2010

MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, R. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Organização e introdução Roberto Machado, Zahar, 2005.

_____. *O Nascimento do Trágico de Shiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MÜLLER-LAUTER, W. Décadence artística enquanto decadence fisiológica A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. In MARTON, S. (org.) *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso Editorial, Ijuí, RS, Editora Ijuí, 2005.

NASSER, E. O Romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche* — Vol.2 – nº2 – pp.31-46, 2º semestre de 2009

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *A Visão Dionisiaca do Mundo*. Tradução de Marcos SP Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão de tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Além do Bem e do Mal Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio: Paulo Roberto de Souza. São Paulo, Cia de Bolso, 2005.

_____. *Assim Falava Zaratustra*. Tradução Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, Editora Vozes, 2011.

_____. *Aurora Reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Sette Letras, 1996.

_____. *Correspondencia III (Enero 1875 - Diciembre 1879)*. Direcc. Luis de Santiago Guervós Tr. intr. y notas Andrés Rubio. Madrid: Trotta, 2009, 483 páginas.

_____. *Ecce Homo*. De como a gente se torna o que a gente é. Tradução, organização e prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: LPM, 2003.

_____. *Ecce Homo*. Tradução notas e posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Fragmentos finais*. Edição e tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Fragmentos póstumos, vol. IV: 1885-1889* Ed. Diego Sánchez Meca Intr., tr. y notas de J. L. Vermal y J. B. Llinares Madrid: Tecnos, 2006.

_____. *Genealogia da Moral*. Uma polêmica. Tradução, notas e posfácio: Paulo Roberto de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

_____. *Humano, Demasiado Humano*. Um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio: Paulo Roberto de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

_____. *O Caso Wagner*. Um problema para músicos; *Nietzsche contra Wagner*. Dossiê de um Psicólogo. Tradução, notas e posfácio de Paulo Roberto de Souza. Companhia das Letras, 1999.

_____. *O Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. Companhia das Letras, 2000.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad.J.Guinsburg. São Paulo: Cia de bolso, 1ª Ed, 2010.

_____. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA) in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988.

_____. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe (KSB) in 8 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1986.

OLIVEIRA, J. Bourget fonte de Nietzsche: o conceito de *décadence* para a exumação de um século. In PASCHOAL e FREZZATTI. *120 anos para a Genealogia da Moral*. Ijuí, Unijuí, 2008.

PAULA, C.E. *Nietzsche e a Música: Considerações do filósofo sobre a música como proposta de afirmação da vida*. Trabalho de conclusão de especialização. Universidade de Brasília Instituto de Ciências Humanas Departamento de Filosofia Brasília-DF Setembro, 2006.

PASCHOAL, A. E. Dostoiévski e Nietzsche: anotações em torno do “homem do ressentimento”. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, VAN 1, n. 1, p. 181-198, jan./jun. 2010.

_____. *Nietzsche e o Ressentimento*, 2013 (não publicado até o momento da impressão dessa dissertação)

RABELO, R. *A arte na filosofia madura de Nietzsche*, 2011. 295 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

ROMÃO, M.A. *Sobre a influência de Paul Bourget no pensamento tardio de Friedrich Nietzsche*. Vol. 4, nº 1, 2011. www.marilia.unesp.br/filogenese.

ROSENFELD, Anatol. GUINSBURG, J. –J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002

SEMINÁRIO, A. R. *Wagner contra ietzsche. Su incomprensión de La crítica de este y um manifesto personal sobre el arte, la filosofia y la vida*, disponível em <http://philoarte.blogspot.com.br/2011/01/wagner-contra-nietzsche-su.html>. Consultado em 05/2013

STEGMAIER, W. *Pessimismo dionisíaco de Nietzsche: interpretação contextual do aforismo 370 d'A Gaia Ciência*. Estudos Nietzsche, Curitiba, VAN 1, n. 1, p. 35-60, jan./jun. 2010, trad. JL VAN

SUSSEKIND, P. *A Grécia de Winckelmann* - KRITERION, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 67-77.

_____. *O grito de Laocoonte*. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller. O grito de Laocoonte. Ítaca (Rio de Janeiro), v. 12, p. 19-39, 2009.

TONGEREN, P. VAN *A moral da crítica de Nietzsche à Moral: estudo sobre "Para além do bem e mal"*. Trad. Jorge Luiz Viesenteiner, Curitiba, Editora Champagnat, 2012.

VATTIMO, G. *Diálogo com Nietzsche – ensaios 1961-2000*. Trad. Português Silvana Cobucci Leite. São Paulo: wmfmartinsfontes, 2010.

_____. *O Fim da Modernidade*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

VIESENTEINER, J. Nietzsche e o horizonte interpretativo do Crepúsculo dos Ídolos. *Philosophos*, Goiânia, VAN17, N. 2, 132 P. 131-157, jul./dez. 2012.