

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

BRUNO APARECIDO NEPOMUCENO

A GARGALHADA DIONISÍACA:
OS SENTIDOS DO RISO E DO CÔMICO NA FILOSOFIA DE
NIETZSCHE.

OURO PRETO/ MG

2017

BRUNO APARECIDO NEPOMUCENO

A GARGALHADA DIONISÍACA:

**OS SENTIDOS DO RISO E DO CÔMICO NA FILOSOFIA DE
NIETZSCHE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da arte.

Orientador: Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto

OURO PRETO/ MG

2017

N439g

Nepomuceno, Bruno Aparecido.

A gargalhada dionisíaca [manuscrito]: os sentidos do riso e do cômico na filosofia de Nietzsche / Bruno Aparecido Nepomuceno. - 2017.

189 p.f.:

Orientador: Prof. Dr. Olímpio José Pimenta Neto.

Coorientador: Prof. Dr. Nepomuceno .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

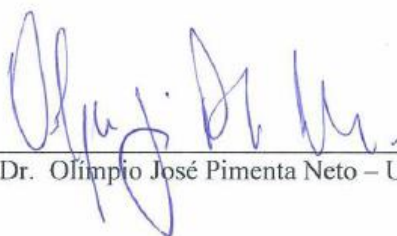
Área de Concentração: Filosofia.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Metafísica . 3. Cômico. 4. Riso. I. Pimenta Neto, Olímpio José. II. , Nepomuceno. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU: 101.1

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

Dissertação intitulada "**A Gargalhada Dionisíaca: Os Sentidos do Riso e do Cômico na Filosofia de Nietzsche**" de autoria do mestrando **Bruno Aparecido Nepomuceno**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



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



Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira - UFF



Prof.ª Dr.ª Cíntia Vieira da Silva - UFOP

Ouro Preto, 21 de junho de 2017.

Para Filipe,
que conhece de perto meus sorrisos e minhas lágrimas.

Àqueles todos
leves, risonhos, dançantes, esquecidos, criadores, embriagados, loucos, rebeldes, inconformados,
afirmadores, pueris, que reconstroem a cada dia a si e o mundo...

AGRADECIMENTOS

À minha família, que acompanha meus passos incertos e me acolhe quando preciso de lugares seguros nessa longa caminhada. Em especial às minhas mães: Laura, por ser presença no agora e por me amar com os olhos; Sílvia (Cici), por acreditar sempre nas minhas potencialidades e aceitar outras faces de mim e Telma, por me ensinar a criar vários sentidos para a palavra amor e incentivar as mais loucas viagens que empreendo.

Às meus outros familiares que sei que torcem por mim e que me veem como exemplo. Agradeço especialmente à Walquíria e ao Hérilo por serem de fundamental importância na fase mais difícil de meu processo de pesquisa. Por oferecerem muito mais que um lugar de inspiração, mas também por me injetarem ânimo quando este me faltava.

Ao meu orientador Olímpio Pimenta que confiou no meus passos e principalmente no tempo que eles precisavam para serem dados. Aprendi com ele a ser mais leve, a dançar mais com o acaso e a celebrar afirmativamente as inconstâncias da vida.

Aos professores do programa de pós-graduação desta Universidade, em especial ao Gilson Ianinni que incentivou e norteou o início desta pesquisa e à Cíntia Vieira por inspirar-me com sua maneira de ser pesquisadora. À professora Rosana Suarez da Umi-Rio por servir de inspiração com o seu livro *Nietzsche comediantes* e por me receber de maneira tão gentil na ocasião de uma visita.

Aos colegas de turma por fazer do processo também um local de encontro. Clayton, Diego, Márcio, Ana, Flávia, Ísis, George... Cada um de vocês tem um lugar guardado em mim. Obrigado pelos importantes afetos.

Aos amigos de sempre e de agora, em especial Francisco, Rafael, Thiago, Mari, Sol por não permitirem que minha pesquisa fosse muito solitária. Ao Filipe por me fazer celebrar o amor quando não sabia que podia fazer isso. A história dessas linhas aqui escritas se confunde com a nossa.

Ao Mauro que me inspirou e encorajou quando precisei virar o leme.

À UFOP por me acolher e me dar a base necessária e à CAPES por financiar meus estudos. Ao departamento na pessoa da Neia que sempre se mostrou muito receptiva e prestativa às minhas demandas.

Aos inominados, mas não menos importantes: Gratidão!

“Rir é viver profundamente”.

(Milan Kundera, O Livro do Riso e do Esquecimento)

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar o significado do caráter cômico e do riso na filosofia nietzschiana, tendo como pano de fundo a passagem da "metafísica de artistas" para a chamada fisiologia da arte. Para isso, pretende-se i) explicitar as mudanças no conceito do "dionisíaco" no pensamento do autor, acontecimento que potencializa uma rica exploração da temática do riso por seus escritos; ii) apresentar a crítica nietzschiana ao filosofar tradicional e aos métodos filosóficos, por ele assumidos desde uma ótica cômica, propondo o riso como superação da vontade de verdade e; iii) explanar como o riso aparece na obra "Assim falou Zaratustra" como o elemento chave a favor das possibilidades de afirmação da vida.

Palavras-chave: Nietzsche. Dionisíaco. Fisiologia e estilo. Cômico. Riso.

ABSTRACT

This research intends to analyse the meaning of the comic aspect and laughter in Nietzsche's philosophy over the transition of his metaphysic period as an artist to that one called philosophy of art. For this, it is intended i) to identify the changes of the dionysian concept in the author's thought and literary style, that allowed the introduction of the idea of laughter in his writings; ii) to present the nietzschean criticism about traditional ways of philosophize and about the philosophical methods assumed by him since a comic sense, proposing laughter as the overcoming of the will-to-truth and; iii) to clarify how laughter shows up in the work "Thus spoke Zarathustra" as a possibility of life affirmation.

Keywords: Nietzsche. Dionysian. Physiology and style. Comic. Laughter.

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS E ESCRITOS DE NIETZSCHE

AA – Aurora (1881)

AC – O anticristo (1895)

AZ – Assim falava Zaratustra (1883-1885)

BM – Para além do bem e do mal (1886)

Co. Ex. – Considerações extemporâneas (1873-1876)

CI – Crepúsculo dos ídolos (1888)

CW – O caso Wagner, um problema para músicos. (1888)

DM – O drama musical grego (1870)

EH – Ecce homo: como alguém se torna o que é (1888)

GC – A gaia ciência (1882)

GM – Genealogia da moral (1887)

HH – Humano, demasiado humano (1886)

HH II – Humano, demasiado humano II (1886)

NT – O nascimento da tragédia (1872)

ST – Sócrates e a tragédia (1870)

VD – Visão dionisíaca de mundo (1873)

VM – Sobre verdade e mentira no sentido extramoral (1873)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: METAMORFOSES DE DIONISO	18
1.1. Dioniso: tragédia, metamorfose e devir.....	18
1.1.1. Nietzsche e os gregos.....	18
1.1.2. Quem é Dioniso.....	23
1.2. Metafísica de artista: Dioniso e Apolo.....	31
1.2.1. Dioniso e Apolo em <i>O nascimento da Tragédia</i>	31
1.2.2. Tragédia e metafísica de artista.....	36
1.2.3. As máscaras trágicas de Dioniso: Prometeu e Édipo como exemplos.....	44
1.3. A mutação de Dioniso e de Nietzsche após <i>O nascimento da tragédia</i>	53
1.3.1. Wagner revelado: a metamorfose de um pensamento e de um filósofo.....	53
1.3.2. A vitória de Dioniso sobre Apolo e sua oposição a Sócrates.....	60
1.3.3. Arte como embriaguez dionisíaca.....	65
CAPÍTULO 2: FISIOLOGIA E COMICIDADE	72
2.1. Arte “deste lado de cá”: superação da metafísica.....	72
2.1.1. Fisiologia e pensamento.....	72
2.1.2. Fisiologia entre a cultura e a biologia.....	80
2.1.3. Corpo e potências.....	88
2.1.4. Corpo e riso.....	97
2.2. Filosofia do riso e do cômico.....	101
2.2.1. Estilos em Nietzsche.....	101
2.2.2. Comicidade e ironia como estilo.....	107
2.2.3. O preconceito dos filósofos ou a comédia filosófica.....	113
2.2.3.1. Rigidez.....	118
2.2.3.2. Filosofia como quiproquó.....	123
2.2.3.3. Riso e compaixão.....	125
CAPÍTULO 3: A GARGALHADA DIONISÍACA E(M) ZARATUSTRAS	129
3.1. Dionisismo em <i>Assim falou Zaratustra</i>	129
3.1.1. Quem/ o que é Zaratustra?	129
3.1.2. Os muitos Zaratustras.....	135
3.1.3. Zaratustra e Dioniso.....	138
3.2. Simbologia em Zaratustra: possíveis perspectivas.....	144
3.2.1. O(s) novo(s) sentido(s) da vida.....	144
3.2.2. O(s) novo(s) sentido(s) do corpo.....	150
3.2.3. O(s) novo(s) sentido(s) de alegria.....	155
3.2.4. O(s) novo(s) sentido(s) do riso.....	163
3.2.4.1. Zaratustra bufão e o fazer rir.....	164
3.2.4.2. O riso sagrado e rir do sagrado.....	169
3.2.4.3. Rir do Eu e rir de Si.....	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS	184

INTRODUÇÃO

No ano de 1886, para a segunda edição de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche escreve a “Tentativa de autocrítica”, o que seria uma espécie de prefácio que apresenta sua nova visão para a obra. Quando a escreveu, no início de seus empreendimentos filosóficos, ainda ligado à filologia e às inspirações wagnerianas e schopenhaurianas, desenvolveu um texto ainda muito preso ao universo metafísico, que posteriormente criticou de forma corrosiva e contundente. No dito prefácio tardio, Nietzsche inicia o texto reconhecendo que o livro é problemático justamente porque surgiu de uma época problemática, de sua relação com a guerra, ou seja com o sofrimento e, por isso, nasceu como forma profundamente pessoal de tentar entender a existência a partir dos gregos. Seus olhos, ainda metafísicos, haviam reconhecido prontamente que somente os gregos conseguiram assimilar a força massacrante da existência a partir da produção artística trágica. No entanto, a forma com que o filósofo interpretou tal acontecimento e o colocou nas letras de sua primeira obra estavam, segundo sua própria leitura posterior, equivocados. Quando revisitou seus conceitos disse:

[...] hoje ele é para mim um livro impossível – acho-o mal escrito, pesado, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental, aqui e ali açucarado até o feminino, desigual no *tempo* [ritmo], sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiado inclusive da *conveniência* do demonstrar [...]¹.

Expõe-se, então, que Nietzsche desloca sua postura em relação ao que havia escrito sobre a tragédia de uma ponta a outra. Mudou não na admiração pelo povo grego, mas na forma com que enxergava aquela manifestação artística, principalmente nas tragédias. O filósofo deixa o pensamento do consolo metafísico, explicitamente demonstrado pelo sustento da arte nas forças dionisíacas e apolíneas e parte para os experimentos filosóficos e fisiológicos voltados para a afirmação da vida. Nietzsche deixa claro que havia encontrado nos gregos não o pessimismo, mas a alegria, a serenojovialidade que tanto almejava. Assim, ele propõe uma nova visão sobre o assunto do livro, não mais sob a seriedade e rigidez próprias da metafísica, mas agora na leveza de quem prefere “[...] a arte do consolo *deste lado de cá* [...]”². O abismo existencial percebido pelos gregos, e muito bem encarado por eles pelo espírito trágico, precisava agora ser enfrentado de outra maneira, uma vez que a

¹ NIETZSCHE, NT, Tentativa de autocrítica, §1, p. 11-12

² NIETZSCHE, NT, Tentativa de autocrítica, § 7, p. 20

modernidade, na qual o pensador estava inserido, não possuía mais condições de ressuscitar o espírito ático, vide a decepção que o autor sofreu com a ópera wagneriana.

Em 1876, em meio a doenças, decepções amorosas e reuniões filosóficas que excluía a figura de Wagner, antigo amigo com quem havia se decepcionado há pouco, Nietzsche iniciou os escritos que dariam origem ao livro que marcou o nascimento de um novo momento de seu pensamento: *o Humano, demasiado humano*. Contra o cristianismo, contra o otimismo socrático, contra tudo que pensava até então e contra o romantismo mesmo e a favor da vida e da fisiologia, Nietzsche torna seu pensamento outro, a partir desta obra. A partir de então seus escritos se tornaram mais autônomos em relação a Wagner e Schopenhauer, nascidos de uma crise pessoal e interna, e por isso mesmo, livres, passados pelas dores de parto de um Nietzsche angustiado e sofredor, trágico, diríamos.

Também o conceito de arte para Nietzsche se transforma a partir dessa obra. Aqui o artista torna-se mais relevante que seu produto. O espírito livre é o homem em seu estado mais alto de criação e por isso ele se torna protagonista da vida, libertando-se da servidão do mundo metafísico. “Espírito livre” e “espírito anti-metafísico” vão se tornando sinônimos. Os livros seguintes passarão a ser regidos segundo a fórmula dessa liberdade, na metodologia e no próprio conteúdo. Nietzsche aprendeu a escrever artisticamente compondo suas obras não só em forma dissertativa, mas também com poemas e aforismos. Agora sim, livre estava Nietzsche das amarras da casuística proposicional, livre da linguagem metafísica sem dispensar as palavras.

Em seus escritos podemos encontrar, com uma certa frequência, pensamentos que propõem a filosofia e a arte como espécies de cura para a negação da vida, ou, mais de acordo com seu pensamento, para o reestabelecimento da saúde do homem. O que fará dessa arte afirmadora da vida e eficaz nessa cura será a maneira com que ela faz o homem lidar com seus horrores. Exatamente, toda espécie de filosofia e de arte também contará com sofrimento e sofredores. “Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida* [...] e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*”³. Os primeiros, Nietzsche identifica com os clássicos, pois “querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida” e os seguintes identifica com os românticos, pois “buscam o silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a loucura”⁴. Como é Dioniso que está por trás da máscara

³ NIETZSCHE, GC, § 370, 2012, p. 245

⁴ NIETZSCHE, GC, § 370, 2012, p. 245

nietzschiana, concluímos que é em nome de uma *abundância de vida* que nosso autor vai direcionar todos os seus escritos a partir do momento da cisão com o pensamento metafísico.

Nietzsche rompe com o dionisismo da estética do sublime e assume uma perspectiva de Dioniso como a força propulsora e criativa da existência e da afirmação da vida sensível, da abundância de vida, mesmo não isenta de sofrimentos.

É Dioniso quem inspira Nietzsche a mudar sua postura e a voltar seus olhos para a vida mesma, não para o que possivelmente poderia a justificar ou sustentar. Como encontrar, pois, motivos para afirmar a vida diante do absurdo da existência sem deixar de ser apenas um brinquete nas mãos do devir? A arte é que continuaria dando ao homem possibilidade de ser criador na existência e, portanto, dando material para lidar com suas questões. A arte propulsora o homem não para criar algo exterior a si mesmo, mas para criar a si próprio. A obra de arte agora é a própria vida do homem, por ele constituída e delineada sem apoios exteriores à existência. Nietzsche admite, em *Crepúsculo dos ídolos*⁵, que os conceitos que introduziu na estética, o de apolíneo e o de dionisíaco, estavam agora sendo adotados por ele, dentro da nova visão fisiológica, como espécies diferentes de uma mesma embriaguez artística. Ainda não continuaria existindo arte criadora sem aqueles mesmos pressupostos de *O nascimento da tragédia*, só que desta vez eles estavam subjugados ao caráter fisiológico do homem. É no próprio corpo que se encontra a arte afirmativa e a embriaguez é parte constitutiva de seu acontecimento. “A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte”⁶. Na embriaguez, o artista afirmador quebra o acordo que o homem socrático ocidental firmou com a lógica⁷ quando desfaz os laços da necessidade metafísica da justificação da vida em seu abismo existencial. No corpo mesmo, nas suas pulsões e possibilidades e também nas relações que estabelece estão as maiores capacidades do homem. Assim, Nietzsche se embebeda de Dioniso e começa, sob suas lentes, a enxergar o mundo, interpretando-o e incentivando os outros a que também o interpretassem, cada um a seu modo, pelos filtros de lentes individuais. Dessa forma, seria a leveza que regeria as atitudes humanas e não mais o peso metafísico. Então, o homem interpretando/criando o mundo que o cerca e a si mesmo, a vida assume características ficcionais e teria, em si mesmo, sentido. A ficção transpassaria

⁵ Cf. NIETZSCHE, *Incursões de um extemporâneo*, § 10, 2013, p. 69.

⁶ NIETZSCHE, *CI*, *Incursões de um extemporâneo*, §8, 2013, p.67-68

⁷ Sabemos que arte e ciência estão muito próximas agora, pois Nietzsche entende a criação como ordenação e doação de sentido, porém a ciência mesma só é considerada quando a favor da vida e não como uma maneira de se fugir dela.

os limites do palco teatral - lembremo-nos das tragédias gregas - e invadiria a vida. O mundo tornar-se-ia um grande teatro e espectadores, todos nós, ao mesmo tempo seus, autores, atores e espectadores.

É ainda o mesmo deus Dioniso que o guiou através de seus primeiros escritos que se faz presente nos seguintes. Mas o deus agora está mais livre, revigorado e, portanto, desgarrado da metafísica, ressignificado. É o mesmo Dioniso, porém outro dionisismo.

No interesse de perceber essa mudança nietzschiana que utiliza do riso como caminho, há que se perceber também que o próprio autor assume o cômico como maneira própria de fazer e de enxergar a filosofia. Por um lado ele começa a escrever de maneira mais leve e criativa, através dos aforismos e poemas, por exemplo, e por outro propõe uma leitura da história da filosofia como uma grande obra tartúfica, como uma espécie de comédia de erros, em que os personagens falhos são os filósofos e nós sua plateia. E não só isso, agora, para ele, o filósofo se tornaria verdadeiramente potente sua atividade se aprendesse a rir, rir de si mesmo, do que faz e das mentiras sob as quais vive. Por isso, declara:

[...] eu me permitirei [...] classificar os filósofos, segundo participem do “riso”, até chegar aqueles que são capazes de um riso *áureo*. E se supomos que também os deuses se ocupam da filosofia (a cuja opinião me inclinei por muitas razões), não duvido que saberão rir de maneira sobre-humana, de modo novo, sobretudo das coisas mais sérias. Os deuses são muito dados ao sarcasmo: até nas coisas sagradas parece que não podem conter o riso.⁸

Sua visão também se estende para o restante do mundo, para as pessoas e circunstâncias que o cercam. A potência que tem a ficção está em toda nossa volta. Assim ele propõe um olhar diferente sobre tudo o que se vive, onde a leveza é que regerá nossas ações e não mais a rigidez daqueles que se projetam num além-mundo. Dessa forma, a vida e o teatro tornam-se muito próximos, a ficção transpassaria os limites do palco e invadiria a vida, o mundo tornar-se-ia um grande teatro e espectadores, todos nós. O riso é mais uma característica do homem que vive artisticamente, daquele que é amante desta terra, do homem de espírito livre, livre das amarras e do peso metafísico.

Como percebemos, o tema do cômico então é muito importante para compor a filosofia nietzschiana, tão importante quanto o trágico, por isso não deve ser desconsiderado. O riso, ou a entrega a essa experiência estética, não é de forma alguma, para Nietzsche, medo e negação da vida trágica que levamos, mas sim a maneira mais leve de o homem lidar com aquilo que tem de mais ínfimo, e por isso, de mais risível. Para ele, não há quem aguente

⁸ NIETZSCHE, BM, 2009, § 294, p. 212-213

ouvir mais pequenas verdades encaixotadas e engessadas nos discursos lânguidos de nossos intelectuais. Há de se celebrar a vida, de dançar sua miséria, de se rir de sua fragilidade. Assim a vida torna-se mais jovial, serena e leve.

A nova seriedade da atitude filosófica passaria pela capacidade de rir e de fazer rir. O “ser sério” se desprende portanto do “levar a sério”. Fazer rir foi, segundo essa ótica, o papel dos filósofos a quem Nietzsche criticou, mas o erro deles foi que não souberam rir e até mesmo criticaram o próprio ato de rir. Os filósofos a quem o autor critica não erraram na medida em que criaram para si um mundo ideal, mas na medida em que se esqueceram de que haviam ficcionado a realidade. E isso para nós é risível: comprar o falso pelo preço do verdadeiro. “Laughter is nothing like an end here, but rather an instrument, representing an event whereby static structures might be seen to collapse and liberate the explicitly ‘tragic’ force of becoming and overcoming⁹”¹⁰. Com isso, o riso deixa de ser um fim e passa a ser um ácido corrosivo das estruturas fixas da pseudoseriedade dos pensadores sérios.

Rir desses filósofos é rir da capacidade do pensamento humano de, para curar-se do abismo da existência, inventar um mundo ideal fora da realidade da vida factual. Assim, o Nietzsche embriagado [...] “pretende liberar um riso longamente represado, mostrando o mundo humano numa perspectiva tragicômica, como um autônomo que projeta valores fora de si e depois sofre esta perda, esta ferida”¹¹.

Voltando à *Tentativa de autocrítica*, percebemos que, não por acaso, Nietzsche traz nos seus parágrafos finais um tema ligado à comédia. É o riso a arma mais eficiente para mandar “[...] ao diabo toda ‘consolatória’ metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar!”¹². O cômico torna-se um instrumento discursivo para a uma crítica ao platonismo.

É no *Assim falava Zaratustra*, portanto, que vai aparecer de forma mais clara a temática do riso como expressão fisiológica e propulsora da grande saúde. Esse personagem surge na obra nietzschiana como uma espécie de atualização de um homem artístico, como uma experimentação estética demonstrado na literatura, na ficção, mas que surge para

⁹ O riso, aqui, não está em nada relacionado com um fim, mas sim com um instrumento, representando um evento no qual estruturas estáticas podem ser levadas a entrar em colapso e liberar a força explicitamente “trágica” de superação e de tornar-se o que se é. (Tradução minha)

¹⁰ WEEKS, 2004, p. 10

¹¹ SUAREZ, 2007, p.25

¹² NIETZSCHE, NT, *Tentativa de autocrítica*, § 7, p. 20-21

ilustrar o caminho mais legítimo da criação de si¹³. O livro é o prelúdio da possibilidade de se viver como mais próximo de si mesmo.

A presente pesquisa se dedica a seguir as metamorfoses dionisíacas na obra nietzschiana à procura de entender as possíveis significações do riso e do cômico na filosofia do autor. Será uma tentativa de recolher informações sobre a importância do dionisismo como pano de fundo presente no aparecimento e desenvolvimento do tema na sua filosofia. No primeiro capítulo, após breve apresentação da figura mitológica de Dioniso e de sua relação, na ótica nietzschiana, com o povo e arte grega, partimos de uma retomada da noção de “dionisíaco” desde a concepção trágica ligada à “metafísica de artista” até a nova concepção assumida pelo autor a partir da obra *Humano, demasiado humano*. Para isso faremos uma exposição da mudança de abordagem nietzschiana sobre sua obra *O nascimento da tragédia*, a qual deixou mais claramente exposta na já citada “Tentativa de autocrítica” e no capítulo dedicado ao livro em seu *Ecce Homo*. No fim deste mesmo capítulo abordamos os temas da serenojovialidade grega, da superação da Vontade e da vontade de verdade, que proporcionaram a mutação do conceito de dionisíaco e o abandono da metafísica pelo autor. Assim exporemos como o dionisismo integrou, fisiologicamente, a própria noção do apolíneo e como a embriaguez possibilitou a ligação do homem, agora espírito livre, com o mundo, assumindo a possibilidade de ser um artista fisiológico. Com isso o tema do riso poderá ser inserido na esteira desse Dioniso embriagado e metamorfoseado.

No segundo capítulo, procuramos explorar, em primeiro lugar, como o riso se liga à nova postura nietzschiana diante da tragédia. Para isso, veremos como o corpo, expressão da vontade de potência, assume o papel de criador e de gerador de pensamentos e de interpretações. O conceito de fisiologia se integrará, também na filosofia, aos temas das ciências biológicas e físicas. Dessa forma, o corpo surgirá como o catalizador e propulsor de forças que compõem a própria vida que agora é entendida unicamente nos limites da imanência. Dentre essas potencialidades, pinçamos o riso de duas maneiras: primeiro como expressão da vontade de potência e em segundo lugar como expressão do estilo do filósofo. Assim, por amostra, propomos um paralelo entre alguns de seus escritos e estratégias às

¹³ É bom lembrar que, por ser ficcional, Zaratustra não deixa de ser mais plenamente potente, muito pelo contrário. Por ser ficção está revestido de todas as possibilidades que a vida der e muitas outras que ele quiser. Apesar de toda a ficção que envolve seu enredo, é de realidade que nosso autor fala e não de um ideal, por isso precisamos demonstrar que é possível viver nessa realidade. Por isso precisamos de ficção, precisamos do Zaratustra.

maneiras de se gerar a risada, descritas por Bergson na obra *O riso*. Assim, o capítulo termina colocando Nietzsche como um filósofo bufão, ou um filósofo não-filósofo, no sentido clássico da palavra, pois ele procura se desvincular daqueles métodos engessados e ainda expor as falhas cômicas de seus antecessores.

No terceiro e último capítulo, procuraremos investigar, precisamente na obra *Assim falou Zaratustra*, o sentido dado por Nietzsche ao riso ligando-o ao tema da afirmação trágica da vida, percebendo em que medida o *Übermensch* é o homem que ri. Dioniso é colocado, então, ao lado da figura do protagonista da obra como seu par, ou até mesmo como uma máscara da qual se utiliza para fazer filosofia. Exploramos a face dionisíaca apresentada por Zaratustra quando em sua postura fisiológica aproxima o riso dos temas do devir, da interpretação, da criação, da música, da dança e, por fim, da transvaloração de todos os valores. Nessas páginas também estão algumas tentativas de interpretar os novos sentidos com que Nietzsche vê alguns temas já apresentados nessa dissertação: a vida, o corpo, a alegria e o riso e como a simbologia da obra *AFZ*, colocando o tema do eterno retorno como aquele para o qual todos os outros deságuam. Dessa forma, o texto apresenta o Zaratustra como o coroamento de todo o percurso demonstrativo e interpretativo a que nos propusemos.

1. METAMORFOSES DE DIONISO

“Uma grande revolução começou em todas as formas de vida: em toda parte penetrou Dioniso, mesmo na arte”¹⁴.

1.1. Dioniso: tragédia, metamorfose e devir

1.1.1. Nietzsche e os gregos

A Alemanha dos séculos XVIII e XIX vivia uma aguda nostalgia em relação à Grécia Antiga, uma supervalorização da cultura ática e uma constante revisitação dos clássicos gregos, artistas e pensadores, para uma reformulação de sua própria cultura¹⁵. Essa reformulação cultural visava o fortalecimento da unidade nacional alemã, diante de uma Europa marcada pela intensa modernização de suas estruturas sociais e políticas. Duas das principais vertentes para esse fortalecimento cultural alemão foram a filosofia e a arte, que andavam cada vez mais próximas. Essa união estratégica visava, através da consolidação cultural, um reconhecimento nacional de uma identidade comum, o que estabilizaria espiritualmente a nação.

Nietzsche, enquanto filólogo de formação, também teve bastante contato com o pensamento grego, e foi por esse viés que ele filiou-se a essa iniciativa de revisitação dos clássicos helenos. Seus primeiros escritos revelam essa fonte comum de interesse, desde o premiado trabalho acadêmico *As fontes de Diógenes Laércio* (1868) até os escritos preparatórios para o *Nascimento da tragédia* –sua principal obra sobre a temática –entre os quais se destaca o texto *A visão dionisíaca de mundo* (1870). Nesse início de produção literária o tema grego era constante como foco de seu olhar, porém não está presente somente nesses escritos citados. O assunto volta a aparecer aqui e ali na maioria de suas publicações posteriores, até suas últimas obras.

A Grécia apresentada nesses primeiros escritos nietzschianos começava aos poucos a ganhar caráter interpretativo por parte do autor e a fugir do tom academicista tradicional, erudito e científico de seus companheiros de profissão. Ou seja, Nietzsche não procurava somente analisar, organizar e conectar as fontes gregas do pensamento e da arte, numa espécie de trabalho catalogal, muito menos escavar as origens culturais desse povo para

¹⁴ NIETZSCHE, A visão dionisíaca de mundo, 2005, p. 20.

¹⁵O conceito será apresentado e analisado no capítulo seguinte.

investir em sua própria erudição. Era para conhecer e se aproximar deles que pesquisava e escrevia. Seu olhar ia além da admiração, pois Nietzsche introduzia a interpretação como caminho para a produção acadêmica. Inclusive, foi esse passo adiante de seus pares filólogos que credenciou, mesmo sob desconfiança, o pensador no campo da filosofia. Era para aprender com a vida deles que se aprofundava em sua cultura.

O nascimento da tragédia brota desse encantamento, dessa vontade de ser grego sem deixar de ser genuinamente alemão. Nietzsche percebeu que pulsava na cultura alemã uma vontade de fazer renascer aquilo que vira de tão impressionante entre os gregos: a arte como alívio para a vida. Ele encontra a melhor explicação para sua época por meio dos gregos e de sua cultura e, por isso, “[...] escreve um livro cheio de esperança em relação à germanidade, como ele mesmo diz”¹⁶. Por outro lado, percebia que poderia sucumbir a cultura grega na Alemanha se ela não fosse devidamente assimilada e replicada. Só viria esse renascimento grego se houvesse um afastamento dos caminhos que o pensamento por hora tomava, principalmente no que dizia respeito ao otimismo racionalista vigente, fruto da prioridade concedida pela recepção à antiguidade latina, cujo pragmatismo combinava com o espírito progressista então hegemônico. É nesse sentido que “Nietzsche é o resultado de uma longa e progressiva valorização do gênio grego em detrimento da cultura latina”¹⁷.

Não é para que fossem mais sábios e eruditos que os alemães deviam estudar os gregos e conhecê-los mais de perto, mas para que aprendessem com eles e até mesmo para que pudessem atualizá-los e – por que não? – ultrapassá-los. Assim diz o filósofo: “[...] devemos aprender, não a conhecer com vistas à erudição, mas a viver com nosso vizinho, valendo-se de tudo o que foi aprendido como suporte a partir do qual se pode pular para além e mais acima dele”¹⁸. Sendo assim, pode-se perceber quais elementos do tema do trágico, o de maior interesse de Nietzsche nesse momento, devem ser incorporados ou apropriados para que seu projeto seja efetivado.

A Grécia fez despertar em Nietzsche o interesse de alcançar, através do entendimento do esplendor desse povo, uma imagem universal de beleza, para que pudesse ser, como indicava Winckelmann¹⁹, imitada pelos alemães, a fim de que fossem únicos.

¹⁶ MACHADO, 2005, p. 177.

¹⁷ LEFRANC, 2008, p.41.

¹⁸ NIETZSCHE, A filosofia na era trágica dos gregos, 2008, §1, p.34.

¹⁹ “Winckelmann, o criador da história da arte, foi o primeiro a dar ao classicismo alemão o seu ideal estético, ao defender tanto a superioridade da arte grega — arte que tem como essência a beleza — sobre a arte de todos os tempos, quanto a necessidade de imitá-la; foi o primeiro de uma série de teóricos e artistas dominados pela “nostalgia da Grécia”, isto é, em primeiro lugar, guiados pela concepção dos antigos como sendo fundamentalmente os gregos — e não mais os romanos, como era para os italianos e franceses — e, em segundo

Os estudos gregos não apenas fizeram desabrochar em Nietzsche o pressentimento de sua ambição íntima e primeira visão panorâmica do alvo de sua secreta ânsia, mas também lhe indicaram o meio como poderia aproximar-se desse alvo. Pois foram eles que lhe mostraram a imagem global da civilização do antigo helenismo e expuseram ante seus olhos aquelas imagens de uma arte e religião submersas em cuja contemplação bebeu, em goles sedentos, “uma vida plena e nova”. Assim coloca a serviço da pesquisa histórico-cultural, estética, e histórico-filosófica sua sabedoria filológica, superando o respectivo formalismo.²⁰

Mas o que exatamente atraía Nietzsche nos gregos? Qual fascínio pessoal por esse povo, além do já citado interesse alemão, no qual também se inseria, fez com que se voltasse entusiasticamente para eles? O interesse no povo heleno, mesmo que certamente influenciado por leituras de pensadores contemporâneos seus, do próprio Schopenhauer²¹ e por sua proximidade, inclusive emocional, à obra e pessoa de Richard Wagner, ultrapassa essas fontes porque Nietzsche encontrou na Grécia, de forma singular, uma maneira de conciliação entre pensamento e vida, entre a arte e a trágica existência. Nietzsche vê fora de si, no fenômeno grego, algo que pulsava dentro de si mesmo, uma maneira nova de lidar com a vida e o sofrimento. Então, ele “chega a um mundo cheio de cores e imagens sombrias, cheio das dores mais profundas e incuráveis e que, consoladora, fala das claras formas divinas de um distante país encantado, azul e feliz”²².

Esse mundo heleno, misto de cores e imagens sombrias, brilhava através do ideal de beleza alcançado pela mitologia, através da épica e da lírica, mas também demonstrado na arquitetura e na estatuária. Eram esses os meios com que os gregos pintavam as sombras desse mundo com uma diversa paleta de cores. Eles debruçavam-se sobre a existência, sobre sua inglória condição, com as lentes da arte, da criação. A beleza encantadora dessa visão de mundo, bordada com linhas simétricas, organizada com elementos harmônicos e ornada com detalhes singulares, tinha por conteúdo a guerra, o sofrimento, a tensão, o *ágon*²³ e a *hybris*²⁴.

lugar, convencidos da importância dos gregos antigos para a formação da Alemanha. (MACHADO, 2005, p. 174)

²⁰ ANDREAS-SALOMÉ, 1992, p. 70.

²¹ Filósofo alemão (1788 – 1860) mais conhecido pela sua obra principal *O mundo como vontade e representação* (1818), em que caracteriza o mundo fenomenal como o produto de uma cega, insaciável e feroz vontade metafísica. A partir do idealismo transcendental de Immanuel Kant, Schopenhauer desenvolveu um sistema metafísico ateu e ético que tem sido descrito como uma manifestação exemplar de pessimismo filosófico. Schopenhauer foi o filósofo que introduziu o pensamento indiano e alguns dos conceitos budistas na metafísica alemã. Espirituoso e perspicaz, exerceu forte influência sobre Nietzsche nessa primeira fase de seu pensamento, principalmente pelas noções de Vontade e Representação e pela sua teoria musical. Posteriormente suas ideias também tiveram impacto nos trabalhos de Sigmund Freud e do filósofo Ludwig Wittgenstein.

²² ANDREAS-SALOMÉ, 1992, p. 71.

²³ No grego *ἄγων*, literalmente a ação da personagem trágica, sua iniciativa de agir a partir de certo acontecimento. Muitas vezes se dava pelo embate do herói trágico com outro personagem.

²⁴ Conceito grego (*ὑβρις*) que significa literalmente “tudo o que passa da medida”, ou seja o “desmedido”. O crime do excesso e do ultraje realizado pela maioria dos heróis trágicos, quando saem de sua rota e traçam, à

Há poucos indícios de apatia, de desinteresse ou impassibilidade diante da vida. O grego, e assim também sua arte, é o que se envolve com a existência, o que se põe nela e não somente diante dela. Mesmo nas esculturas, onde o estatismo é predominante, pelas óbvias condições materiais, há sempre movimento encerrado na forma, linhas curvas, diálogo entre os corpos representados. Ali é recorrente, por exemplo, o tema da luta, da destruição, da reação diante da ruína.

O mundo homérico é o mais representativo do que viemos falando até aqui. Apesar da métrica, da organização formal de seus relatos, o conteúdo é ainda o conflito, o embate do herói com os deuses, com os outros e principalmente consigo mesmo perante as decisões que tem que tomar. Para Nietzsche, o mundo mítico olímpico é a representação da própria natureza com tudo o que ela é de fato, inclusive com a figura do homem como parte do todo. Nesses relatos, o ser humano inteiro “é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituam o solo frutífero de onde pode brotar toda humanidade, em ímpetos, feitos e obras”²⁵. Homem e natureza se complementam, sendo aquele continuidade dessa. Ambos são regidos pelo destino cego, pelas *moiras*²⁶ que a nenhum existente poupa. A tragicidade, então, atravessaria todos os corpos, todo o *cosmos*. O mundo homérico, porém, é um aparato belo usado para encobrir esse fundo trágico da existência.

Mas o que se encontra por trás do mundo homérico, como local de nascimento de tudo o que é helênico? Nesse mundo, somos elevados pela extraordinária precisão artística, pela tranquilidade e pureza das linhas, muito acima da mera confusão material: suas cores aparecem mais claras, suaves, acolhedoras, por meio de uma ilusão artística, seus homens, nesta iluminação colorida e acolhedora, melhores e mais simpáticos; mas para onde olharíamos, se nos encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e a proteção da mão de Homero? Olharíamos apenas para a noite e o terror, para o produto de uma fantasia acostumada ao horrível.²⁷

O grego, portanto, não se afastou totalmente do horrível, apenas o olhava agora sob as cores dessa chamada “ilusão artística”, mas, ainda assim, esse fundo horrível e bélico permanecia ali, pois é a base de tudo o que é grego, ou, como dito acima, o “local de nascimento de tudo o que é helênico”. É nesse sentido que, para Nietzsche, a tragédia²⁸ é a

revelia dos deuses, sua própria trajetória. Dessa forma, o herói deixaria de praticar atos humanos e se pareceria com as divindades.

²⁵ NIETZSCHE, A disputa de Homero, Cinco prefácios para cinco livros não escritos, 1996, p. 26.

²⁶ Eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. O termo passou com o tempo a determinar o destino que acontece sem explicação.

²⁷ NIETZSCHE, A disputa de Homero, Cinco prefácios para cinco livros não escritos, 1996, p. 26-27.

²⁸ “τραγῳδία, ‘tragoidía’ = τραγῳς, ‘trágos’, bode + ᾠδή, ‘oíde’, canto, + ἴα, donde o latim *tragoedia* e o nosso *tragédia*” (BRANDÃO, 1985, p. 10).

arte grega por excelência, pois apesar de estar presente ali a beleza da plasticidade, do sonho, o fundo obscuro era mais evidente que no mundo homérico. Na verdade, a tragédia grega usava desses elementos artísticos não só para evidenciar os horrores da existência, mas para celebrá-la.

A tragédia ática, como a mais alta revelação da capacidade artística grega, surgia como necessidade, como resultado da conciliação entre pensamento e vida. Celebrar o caráter doloroso da existência nasceu como uma exigência para amá-la ainda mais. Como lidar com essa constatação? Para que e por que celebrar a tragédia existencial enquanto caminhamos para nossa destruição? Qual o motivo de transformá-la em arte? Essas perguntas, feitas pelo próprio filósofo, aparecem reformuladas nas primeiras linhas da *Tentativa de Autocrítica ao Nascimento da tragédia*, de 1886: “A mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram *necessidade* da tragédia? Mais ainda – da arte? Para que – arte grega?”²⁹.

A resposta a essas perguntas, ensaiada nas linhas que se seguem nesse texto de 1886, vai passar necessariamente pela noção de que os gregos tinham uma franca maneira de encarar a própria vida, de que enfrentavam a existência em sua faceta mais tenebrosa, sem com isso perder a serenidade. Eles conseguiam aliar a força e o pessimismo, continuar inabaláveis diante da ruína, do declínio. Nietzsche chega a perguntar se não seria, então, o terrível, feito inimigo, uma exigência dos gregos para que eles pusessem sua força à prova. Não seria ali mais uma vez o amor pelo combate a tônica para que eles se pusessem diante desse inimigo e, portanto, se sentissem vivos?

O nó a ser desfeito em relação ao entendimento desse povo encantador está no fato de haver uma certa conjugação por parte deles entre aquilo que Nietzsche chama de “anseio de beleza” (*Verlangen nach Schönheit*) e “anseio do feio” (*Verlangen nach dem Häßlichen*). Apesar de este se apresentar primeiro na ordem cronológica dos fatos, no mundo bárbaro, ele não desaparece por completo, através do evento artístico trágico, no auge da era olímpica. Terá, então, o anseio de beleza, pergunta Nietzsche, nascido necessariamente do anseio do feio? O foco está posto, nessas bases, sobre o esplendor do povo grego e sobre como este mesmo povo fez com que nascesse a arte trágica. Em suma, Nietzsche escreve para que se respondam as questões sobre quem são exatamente os gregos e o que os propulsionou para

²⁹ NIETZSCHE, NT, *Tentativa de autocrítica*, §1, 2008, p. 11.

que fizessem nascer a tragédia como arte. Nesse texto de autocrítica – e que serve, ao mesmo tempo, de um novo prefácio à obra *O nascimento da Tragédia* – ele evidencia essas duas questões e assegura que a resposta para ambas passará necessariamente pelo entendimento de um impulso (*Trieb*) a que denomina dionisíaco. Vejamos: “[...] os gregos, enquanto não tivermos uma resposta para a pergunta: ‘o que é o dionisíaco?’, continuam como antes inteiramente desconhecidos e inimagináveis...”³⁰. Ou seja, para que possamos conhecer os gregos, precisamos conhecer o que vem a ser esse impulso dionisíaco. O conhecimento de um está condicionado ao conhecimento de outro.

O Nascimento da Tragédia, é, em última análise, a tentativa de que se apresente aos leitores o dionisíaco como um impulso assimilado pelos gregos e que incorporou-se à sua identidade. E se a arte trágica nasce desse povo, nasce justamente como fruto do mesmo impulso que se arraigou no meio dele; nasce de Dioniso. Assim, conhecer o surgimento da arte trágica só será possível quando pudermos nos aproximar do dionisíaco como força criadora, geradora de arte. Conhecer os gregos pela arte trágica, conhecer a arte por Dioniso: essa era a meta. No parágrafo 4 do texto de 1886, o filósofo considera que a loucura da arte trágica brota justamente da loucura dionisíaca (*dionysischer Wahnsinn*), salientando mais uma vez que não se pode dissociar as duas coisas.

Faz-se necessário, portanto, que nos empenhemos em entender quem é Dioniso na mitologia grega e o que é o dionisismo em termos nietzscheanos, bem como perceber como esses conceitos permanecem por todo o pensamento do filósofo e se sofrem mutações, ao longo dos anos e das obras, para prosseguirmos.

1.1.2. Quem é Dioniso?

Junito Brandão, especialista em mitologia grega e latina, no capítulo dedicado a Dioniso, no segundo volume de sua obra *Mitologia Grega*, explica que apesar da dificuldade de definição etimológica exata do nome Dioniso (ou Dioniso, há variações), em grego Διόνυσος (Dionysos), a maior aceitação para o significado de tal nome é a de “o filho do céu” - Διο (Dio), nome do céu em trácio e Νύσα (Nysa), filho – o que revela sua filiação divina, como veremos mais à frente.

³⁰ NIETZSCHE, Tentativa de autocrítica, §3, 2007, p. 14.

Outro nome grego (e não criação romana, como tem-se divulgado³¹) bastante utilizado para o mesmo deus é Baco, este já de uso tardio e referido em menor quantidade nas obras e fragmentos dos helenos antigos torna-se mais conhecido após “As Bacantes”, tragédia tardia de Eurípedes, que usou o nome do deus para adjetivar as mulheres que o seguiam e praticavam seus ritos nos campos.

Podemos também citar outros três epítetos do deus: Iaco, Brômio e Zagreu. O primeiro é uma variação de Baco, que identificaria a presença do deus entre os homens; o segundo, mais usado nas elegias religiosas, faz menção, no grego original, ao estágio de agitação ruidosa e fremente em que ficavam seus adoradores tomados pelo deus; o terceiro é o nome do deus do êxtase e do entusiasmo usado em algumas regiões do Mediterrâneo, mais precisamente na ilha de Creta, e que acabou se confundindo com o próprio Dioniso olímpico e por vezes identificado como o próprio. Zagreu seria o primeiro Dioniso, anterior ao que era mais cultuado entre os gregos.

Não se sabe, por causa das teorias divergentes sobre o caso, se Dioniso é ou não um deus genuinamente grego ou se um estrangeiro assimilado pela cultura e religião helena. Contudo, um ponto em que a maioria dos estudiosos concorda é de que ele não é um deus da cidade, mas sim uma divindade advinda das crenças e dos cultos dos campos. As principais vertentes que citam o deus através de diversas abordagens (religiosa, artística e histórica) são concordes com a seguinte versão de sua história: primeiramente Dioniso nasce como Zagreu, sendo destinado a suceder Zeus no governo do mundo. Ele nasceu como fruto de uma traição de Zeus a Hera com a deusa Perséfone. Após a esposa traída descobrir o feito do marido, mandou que os titãs perseguissem o filho, que, para se proteger, se transmutava em vários animais a fim de não ser descoberto. Quando, transmutado em forma de touro, os titãs o encontraram e o devoram, após cozinhar suas carnes. Sobrou apenas seu coração que foi engolido por outra amante de Zeus, Sêmele, (ou pelo próprio Zeus, numa segunda versão da história, antes de a fecundar) que tornou-se grávida do segundo Dioniso.

Porém, por mais uma estratégia de Hera, Sêmele pediu a Zeus que ele se mostrasse a ela em toda sua beleza. Diante de tamanho brilho, Sêmele foi incendiada, restando somente o fruto inacabado do casal. Zeus, para terminar de gerar o filho, acolhe-o em sua coxa até o tempo correto de seu nascimento. Após este tempo, Zeus o confiou às Ninfas e aos Sátiros.

³¹ O nome é de origem grega (Bάκχος) e uma variação de Dioniso usada em algumas regiões da antiga Grécia. Posteriormente foi adotado e amplamente usado pelos romanos, o que deu a entender que eram eles os originadores do termo.

Lá, cercado por videiras, ele cultivava uva, cujo sumo os embriagava e os fazia dançar até caírem por terra, desfalecidos.

Dioniso aparece na cultura grega como aquele que resiste, que permanece mesmo sem aprovação geral dos deuses. Conquista o título de deus não por mérito, mas por direito, por filiação. Ele é um deus indigesto, um deus que traz algo que perturba justamente por sobressair-se ao jugo da morte e do destino. Além disso, serve para reafirmar, por um lado, a fragilidade dos outros deuses e valorizar, por outro, a potência do ser humano. Por ser filho de uma mortal e de Zeus, Dioniso encurta a distância entre as duas espécies de existentes. Ademais, carrega também as forças mais obscuras e vitais da natureza, pois foi na selva que cresceu, se desenvolveu e aprendeu a viver. Não é um deus que se assemelha aos demais e não é tão facilmente assimilado pelo povo como eles.

Mais do que outros deuses gregos, Dioniso assombra pela multiplicidade e pela novidade de transformações. Ele está sempre em movimento; penetra em todos os lugares, em todas as terras, em todos os povos, em todos os meios religiosos, pronto para associar-se a divindades diversas, até antagônicas. Dioniso é certamente o único deus grego que, revelando-se sob diferentes aspectos, deslumbra e atrai tanto os camponeses quanto as elites intelectuais, políticos e contemplativos, ascetas e os que se entregam a orgias. A embriaguez, o erotismo, a fertilidade universal, mas também as experiências inesquecíveis provocada pela chegada periódica dos mortos, ou pela *manía*, pela imersão no inconsciente animal ou pelo êxtase do *enthousiasmós* – todos esses terrores e revelações surgem de uma única fonte: *a presença do deus*. O seu modo de ser exprime a unidade paradoxal da vida e da morte³².

Dioniso é o deus multifacetado, que abrange a existência em sua totalidade e que não pode ser pensado fora dela. Além da tradição mitológica e dos estudos de religião e de história grega, outra fonte preciosa para que possamos conhecer mais detalhes sobre quem é Dioniso na mentalidade grega é a tragédia *As bacantes* de Eurípedes (representada pela primeira vez em 405 a.C.), já citada anteriormente. Na tragédia o deus é apresentado visitando Tebas, disfarçado de um sacerdote seu, a fim de impor seu culto e de punir a cidade que estava arredia quanto à aceitação de seus rituais. O próprio Nietzsche, apesar de sua restrição ao papel de Eurípedes em relação à tragédia grega³³, também admitiu que a obra é interessante e existe como uma redenção do tragediógrafo em relação às suas outras obras

³² ELIADE, 1978, p. 216.

³³ Nietzsche se opõe à figura de Eurípedes porque para ele, em suas mãos, a tragédia seguia a estética do consciente, deixando a pulsão dionisíaca ser vencida pela forma e esclarecimento apolíneo, abrindo as portas ao socratismo. “Ele procura intencionalmente o que há de mais compreensível; seus heróis são realmente como eles falam. Mas também eles se expressam inteiramente, enquanto os personagens de Ésquilo e de Sófocles são muito mais profundos e plenos do que suas palavras: propriamente, eles só balbuciam sobre si (NIETZSCHE, ST, 2005, p. 80).

anteriores³⁴.

Tendo como referência esta dupla caracterização de Dioniso procuraremos destacar agora os principais atributos do deus para efeito de sua apropriação pela filosofia do jovem Nietzsche.

Primeiramente, podemos dizer que temos representados na figura da divindade, ao mesmo tempo, a vida e a morte. Na mitologia grega não se tem notícia de outro deus que tenha um trânsito tão intenso entre a vida e a morte quanto Dioniso. Ou se tem a imortalidade e se goza dela, ou se é precipitado no Hades. Dioniso, porém, é o único que nasce, morre e renasce e ainda repete o processo. É um deus resistente, que luta pela vida, que não a abandona sob nenhuma hipótese, nem mesmo preso às armadilhas de seu destino trágico. Por causa desse movimento, ele representa a própria natureza que passa também pelo processo de nascimento, morte e renascimento que integra um ciclo perene. As estações do ano, por exemplo, são similares aos ciclos de vida e morte, de destruição e renascimento vividas pelo deus. Assim, a morte do inverno é superada sempre e sempre pela beleza da primavera que, por sua vez, é sucedida por outras superações. E Dioniso, como a natureza, nasce e renasce, vai de um extremo a outro experimentando esses estágios e assimilando suas características. Por exemplo, nessa junção de vida e morte, é capaz de mostrar sua face mais terrível e mais bela aos mortais, dependendo de como for recebido por eles. O texto de Eurípedes atesta isso, onde ora Dioniso aparece como sinônimo de vitalidade e fertilidade, ora se apresenta como um ceifador de vida. No primeiro Estásimo d'*As Bacantes* o coro assim o caracteriza:

O deus de Zeus filho compraz-se nos festins, ama a Paz, dadora de opulência, divina nutriz da juventude; ao mísero o dom oferece, tanto como ao faustoso, do vinho a alegria sem mágoa; e aborrece quem vontade não tem de, por dia claro ou noite amiga, até o fim viver a vida abençoada³⁵.

Porém, apesar de amar a paz, o mesmo deus promove a guerra, a morte e a destruição àqueles que a ele se opõem. Preparando e ornando Penteu para seu derradeiro fim, no mesmo texto trágico, antes de adentrarem nos campos em direção às bacantes que dilacerariam o rei, Dioniso deixa escapar essa dubiedade de seu caráter: “Aprenderá assim que o filho de Zeus, Dioniso, sendo para os homens o mais benigno dos deuses, também é o mais terrível”³⁶. Aqui, sua face destruidora fica mais evidente ao planejar e executar um plano que dilaceraria

³⁴ NIETZSCHE, §1, 2006, p. 50.

³⁵ EURÍPEDES, v. 417, 2010, p. 32.

³⁶ EURÍPEDES, 2010, p. 48.

Penteu pelas mãos de sua própria mãe.

Uma segunda característica que pode ser destacada é a ideia de universalidade social que o deus promove. Vindo de fora da cidade, e provavelmente de terras estrangeiras, Dioniso atinge com seu culto uma variedade de homens e mulheres, de diferentes posições sociais, do escravo ao senhor, do estrangeiro ao nativo, o jovem e o idoso. Ele desfaz os limites entre os indivíduos, tirando de foco aquilo que os divide. O próprio Tirésias, velho sábio tebano reconhece a dissolução dessas barreiras quando passa a experimentar em seu próprio corpo os efeitos estimuladores do deus: “Alguém dirá que minha velhice não sente pudor, pretendendo dançar, coroado de hera. Mas não disse o deus se a velho ou jovem convinha a dança. As mesmas honras de todos exige, sem diferenças nem limites”³⁷.

O grupo das bacantes, por exemplo, era composto de jovens e idosas, escravas e senhoras, moradoras do campo e da cidade. Quando envolvidas com as práticas dionisiacas não se preocupavam em reconhecer o papel social de quem as acompanhava nos rituais, pois isso não importava mais. Ali, toda diferença estava diluída pela força do ritual. A vivência da unidade com os outros exigia a abertura ao novo, que era proporcionada pela capacidade de mutação do deus e de seus seguidores.

Por isso, Dioniso é caracterizado também como o deus da metamorfose, do movimento e da entrega ativa ao devir. De fato, o poder da transformação é o atributo mais fundamental e próprio do deus, pois foi através dele que conseguiu garantir a sobrevivência longe de seus perseguidores. A mutação trabalhou em função da vida, nesse caso. A história do deus atesta a tese de que se não fosse sua capacidade de se transmutar em diversos animais, não seria capaz de, para assegurar sua vida, fugir dos seus algozes e enganá-los. Dioniso é o deus que reage ao sofrimento de forma criativa, mascarando-se de outros seres, assumindo roupagens de criaturas selvagens, como o bode e o touro. Ele se transforma em animais que evocam a força instintiva, criadora ou a força da sensualidade. O animal representa não somente a força instintiva que há também no homem, mas também a ligação com a natureza, com o abandono das convenções sociais, com a ruptura da obediência à lei e o afastamento da regência das linhas traçadas pela racionalidade.

Dioniso segue seu curso adaptando-se, pela metamorfose, às exigências que lhe são feitas enquanto se faz o caminho. Ele também é afeito a viagens, é um inquieto itinerante. A característica do movimento se liga à universalidade de seu culto, porque é por causa dele

³⁷ EURÍPEDES, 2010, p. 25.

que passa por diversas terras, dando-se a conhecer. Chegado a Tebas, por exemplo, para implantar ali seus cultos, explica que só ficará o tempo de sua missão ser completada: “Depois, bem cumprido o que aqui cumprir devia, a outros países dirigirei meus passos, por toda parte expondo minha divindade”³⁸.

O deslocamento imposto pelas viagens, as mutações exigidas pela fuga dos perigos e as adaptações às circunstâncias adversas revelavam também a abertura do deus à participação livre na dinâmica cega do devir, do deixar-se escorrer como um rio no fluxo irreflexo da existência, onde o sofrimento é evento recorrente. Mesmo a fuga de seus perseguidores não significava para ele a fuga de seu destino. Ele sabia que deste não poderia se desviar, pois não há como enganar as moiras. Sofrer, então, não é algo que esteja fora dos planos de Dioniso. Ele sabe, por ter experimentado desde nascido, que a vida é marcada pela tragédia, porém, não receberá uma dose maior do que deva receber: “[...] jamais hei de sofrer o que sofrer não devo”³⁹.

Ao seguirem Dioniso, os homens e as mulheres eram tomados pela mesma força transformadora, criadora e afirmativa do deus. Quem tomou por decisão adorá-lo não estabelece com ele uma relação distanciada de um simples e repetitivo ritual e de uma sequência de práticas em seu favor, como acontecia no culto a outros deuses. Não está posto o mortal diante dele como fiel diante do altar, como um súdito diante de um deus supremo. Cultuar Dioniso é permitir-se ser tomado inteiramente por ele, experimentar uma unidade com o que ele representa, entregar-se à natureza e aos instintos humanos mais profundos; é experimentar o terrificante prazer de não pertencer a si mesmo, do abandono da clareza do olhar racional – vide o caso de Ágave não reconhecer o próprio filho, ao cortar-lhe a cabeça, quando bacante –, da obediência aos interditos de ordem política, social e religiosa.

A Dioniso não bastam orações e sacrifícios; o homem não está na relação para com ele, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. (...) Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquista-la e senti-la de forma mais nova. (...) o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano.⁴⁰

É o êxtase (ἔκστασις – ékstasis) o motor propulsor dessa unidade entre os mortais e o deus, pois caracteriza o processo pelo qual a pessoa sai de si mesmo na superação de suas

³⁸ EURÍPEDES, 2010, p. 20.

³⁹ EURÍPEDES, 2010, p. 36.

⁴⁰ LESKY, 1971, p. 61.

condições e deixa-se tomar pelo deus. É o momento do abandono das seguranças humanas para entregar-se ao novo trazido pela divindade. Já o processo de ser tomado pelo deus, deixar-se ser invadido por ele é chamado de entusiasmo (ἐνθουσιασμός – enthusiasmós), um segundo momento, mas que acontece praticamente junto ao anterior. Assim, os adeptos alcançavam um estágio de semiconsciência, de desprendimento de si e das regras assimiladas socialmente. “Esse sair de si significava uma liberação total, a conquista de uma liberdade e de uma espontaneidade que os demais seres humanos não podiam experimentar”⁴¹. Nesse estágio não se perde o controle de si, mas abre-se mão de escolher as ações que se irá realizar. A consciência torna-se mais um elemento, entre tantos, da complexa massa corporal, agora manipulada pelo deus. O ser humano torna-se uma representação de Dioniso, uma figura sua, o aparecimento de uma força até então invisível. O corpo manifesta em constante movimento a energia (ἐνέργεια) divina e rompe a barreira entre os mortais e os imortais. Extasiado e entusiasmado, o adepto dança como que liberto de si e unido à natureza cósmica da qual faz parte. A dança embalada pela música, como expansão e expressão da força, passa a ser a primeira manifestação corpórea da alegria do reencontro do corpo com o cosmos, que baila ao ritmo do devir: Dioniso diz: “[...] venho a esta terra grega, mas só depois de fazer que todos aqueles povos dançassem e de haver fundado os mistérios meus, para que divindade manifesta me torne entre os mortais”⁴².

Tomado pela possessão divina, pela loucura sagrada (μανία, manía), no momento do ritual religioso, aquele que pratica o culto entra num estágio de extrema embriaguez, seja pelo ato de tomar o vinho, cuja simbologia remete a Dioniso e que é parte fundamental dos ritos, seja pelo estágio de semiconsciência próprio do entusiasmo. É a embriaguez que permite, entre outras coisas, o afastamento das convenções e que lembra exatamente a necessidade de se empenhar em aproveitar a vida no instante presente, pois esta é fugaz. O homem embriagado é o que está deposto de todas as suas armas e por isso é o que está disposto a receber o que vier.

Esse estágio distancia também a consciência dos sofrimentos recorrentes que se tornam insignificantes diante do prazer sentido na experiência da embriaguez, que rompe com a inibição e com as repressões para dar lugar às pulsões mais obscuras, forças caóticas e primordiais da vida. O adivinho Tirésias mostra isso ao antigo rei Cadmo, como benefício dos que cultuam a Dioniso, pois ele “[...] achou o doce suco da vinha, o que ele nos trouxe

⁴¹ BRANDÃO, 2013, p. 142.

⁴² EURÍPEDES, 2010, p. 19

para pôr fim às penas dos míseros mortais, pois quando se repletam do sumo da vide, dormindo se esquecem de seus males cotidianos – que outro remédio não há para nossas dores”⁴³.

A embriaguez favorece a orgia (ὄργια, órguia), que denota um estágio de agitação incontrolável e, entre outras coisas, provoca a necessidade de, dada a comunhão com o deus, se unir sexualmente ao corpo de outro entusiasmado. As práticas sexuais como resultado da bebida fortalecem a tese de que Dioniso é também o deus da fertilidade, da procriação e do prazer. Penteu, inclusive, chega a dizer indignado que as bacantes, ao se entregarem aos prazeres dos machos, celebravam, antes, a Afrodite que a Baco⁴⁴.

A embriaguez dionisiaca, além da excitação sexual, da liberalidade moral e do estágio de semiconsciência também provoca o riso. A alegria gerada pelo afastamento dos sofrimentos cotidianos internalizados pela consciência, do qual falávamos acima, tem no riso, na gargalhada, depois da dança, uma das manifestações imediatas. É a explosão corpórea que celebra a cisão do antigo indivíduo centrado em suas preocupações com o novo, que nasce unido ao deus, que também ri. Em dois momentos da tragédia de Eurípedes, por exemplo, Dioniso é citado textualmente de face ridente: primeiramente quando capturado sem resistência por um servo de Penteu⁴⁵ e depois quando o coro narra sua caminhada com Penteu em direção às bacantes para a vingança aterradora⁴⁶. No primeiro momento Dioniso está em desvantagem, nas mãos de seu inimigo e no segundo domina a situação pois conduz o rival à armadilha que o levaria à morte. São situações opostas nas quais o deus permanece com o riso no rosto. Não abandona o sorriso quando em desvantagem e não o esconde quando em vantagem. A face ridente é uma companheira constante dele e por isso se transforma em um espelho para que o grego se mire, se reconheça e viva.

Essas características que elencamos nos últimos parágrafos aparecem também indicadas de forma literal ou no próprio subtexto dos primeiros escritos nietzschianos. Entender essas características pode ajudar-nos agora a abordar o que o filósofo, ao tratar do desenvolvimento da arte entre os gregos, entendia por princípio dionisiaco e como a força apolínea aparece como seu par.

⁴³ EURÍPEDES, 2010, p. 27.

⁴⁴ EURÍPEDES, 2010, v. 215, p. 24.

⁴⁵ §434

⁴⁶ §1017

1.2. Metafísica de artista: Dioniso e Apolo

1.2.1. Dioniso e Apolo em *O nascimento da tragédia*

Nietzsche inicia *O Nascimento da tragédia* apresentando a constatação que norteará e dará a tônica de toda sua obra: “O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações”⁴⁷. Para ele, não haverá nenhum tipo de arte que se sustente sem contar com um e/ou com outro desses princípios. É, pois, ancorado neles que também a arte grega foi edificada e consolidada, inclusive no auge de sua realização, com o advento da tragédia ática. Não se trata, na visão do autor, entretanto, de dois conceitos de quem pensou o fazer artístico, problematizando-o e propondo uma melhor maneira lógica de pô-lo em prática, a título de orientação externa para o artista. O desenvolvimento grego da arte é realizado numa espécie de percepção interna ou recepção intuída do mundo e só então transformada em figuras de deuses mitológicos. A arte nasce da necessidade de o grego dialogar com o mundo a seu redor e ela já nasce atrelada a e sustentada por essas duas forças. Ou seja, os gregos realizam sua concepção artística não por meio de conceitos elaborados, mas por meio da realidade olímpica intuída. Nesse mundo mítico, Apolo e Dioniso se firmam como os deuses que figuram como os representantes da arte. O primeiro, como símbolo da arte figurada, plástica e o segundo como o da arte não figurada, da música. Separadamente os princípios produziram versões diferentes da arte, muitas vezes em aguda oposição e constante discórdia entre si. Não era, à primeira vista, provável que eles pudessem compor juntos, pois incitavam maneiras diferentes de produção para lados opostos. Enquanto Apolo priorizava a harmonia das formas, a clareza da bela aparência, Dioniso incitava uma produção mais livre e descompromissada. Porém, aquilo que Nietzsche chama de “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica” (*metaphysischen Wunderakt des hellenischen “Willens”*) conseguiu emparelhar os dois princípios e gerar a tragédia ática, manifestação célebre da capacidade artística daquele povo. Antes de percebermos como se deu esse processo, vejamos as características particulares de cada um desses princípios no pensamento do jovem Nietzsche.

Apolo, na mitologia, é o Deus da aparência, da beleza e da luz. Representa a medida, a individualidade e também a arte. Alguns alemães como Goethe, Schiller e principalmente

⁴⁷ NIETZSCHE, NT, §1, 2007, p. 24.

Winckelmann, após a redescoberta renascentista da estátua de Apolo de Belvedere⁴⁸, viam no deus o “modelo supremo da arte grega”⁴⁹, uma síntese do que eram artisticamente capazes os helenos. A estátua a que nos referimos, inclusive, cria um parâmetro quando se fala de arte apolínea, ou seja, torna-se referência quando o assunto é beleza das formas. Ela é milimetricamente calculada, equilibrada em seu eixo central, demonstrando clareza na delimitação de suas formas, próxima ao máximo possível das feições e formas humanas de um homem belo e sem defeitos. Por ser assim representado e por também representar a perfeição individuada, o Deus tornou-se a figura representativa do princípio artístico que valorizava a bela aparência, a simetria, a harmonia das formas também na filosofia nietzscheana.

O apolíneo, como força derivada do deus Apolo, aparece na obra de Nietzsche como um impulso criador artístico e é tomado como o responsável pela clareza na arte. Define ele: “Com a palavra apolíneo é expresso: o ímpeto para o ser-por-si perfeito, para o ‘indivíduo’ típico, para tudo o que simplifica, destaca, torna forte, distinto, não ambíguo, típico: a liberdade sob a lei”⁵⁰. Apolínea é a arte reluzente e bela das formas que aquieta o homem, tranquiliza o olhar. Não há espaço para obscuridades na obra apolínea, nem aparente, nem conceitualmente.

A Apolo fica o encargo de aplicar o princípio de individuação (*principium individuationis*⁵¹). Ele realiza a arte a partir da individualidade dos seres, coloca-os no mundo, esclarece – traz à luz –, delinea, torna conhecido e belo. É no espaço e no tempo que figura a arte apolínea e por eles chega à unidade. Ela necessita sobremaneira de aparência, a beleza mesma da arte final está condicionada à aparição da obra, quando ela se dá a ver.

Beleza para Apolo está relacionada não somente à medida, como já elucidamos aqui, mas também à harmonia. Não pode haver desmedida nem desacordo na arte apolínea porque o meio que Apolo encontrou para curar as dores do mundo foi organizá-lo a seu modo, cobrindo-o com seu véu de aparência. Cada coisa organizada em seu lugar, com um motivo

⁴⁸ Estátua romana, cópia de um original grego que se perdeu, o Apolo de Belvedere ficou durante muitos anos desaparecido e foi redescoberto na Renascença em escavações na cidade de Roma, onde estava soterrado. Sua datação e autoria são disputadas e sua procedência é desconhecida. Seu reaparecimento em estado quase perfeito reenfatizou o conceito da valorização da arte e do espírito clássico que pairava na Europa e principalmente na Alemanha.

⁴⁹ MACHADO, 2005, p. 175.

⁵⁰ NIETZSCHE, Fragmentos Póstumos, 14 [14], volume VII primavera de 1888, 2012, p. 203.

⁵¹ Expressão retomada do pensamento de Schopenhauer, que, por sua vez, remetia à escolástica para caracterizar o espaço e o tempo como condições formais do objeto.

de estar posto ali. É na individuação que o Uno-Primordial⁵² escapa, que a dor do mundo é sanada.

[...] ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar⁵³.

A aparência apolínea tem a missão de tranquilizar o homem no meio dos tormentos, fazê-lo acreditar num equilíbrio, mesmo que por alguns instantes, ainda que intimamente saiba que paira só sobre um ruidoso mar. Apolo introduz o homem numa realidade quase fleumática, intocável. O problema visto por Nietzsche é que assim o sofrimento humano não somente deixa de ser enfrentado, como também de ser considerado na sua crueza, pois está encoberto por um outro véu, agora não mais o de Maia⁵⁴, mas o da beleza apolínea⁵⁵. Por isso, o filósofo compara o impulso apolíneo ao estado de sonho, porque nele há uma possibilidade de esquecimento temporário da dura realidade da vida, podendo-se ser e experimentar o que quiser. No mundo do sonho, onde o ser humano é feito artista, são produzidas diversas imagens agradáveis e pelas quais falamos e sentimos e com as quais interagimos. Todas elas, apesar de novas, parecem-nos familiares e extremamente atraentes. O sonho é o jogo do indivíduo com a realidade, uma arte de escultor⁵⁶. No sonho, o homem remodela uma simulação da realidade baseada naquela que se experimenta quando não se dorme. Ali, quem sonha se envolve com a nova realidade, agora feita verdadeira, enquanto não volta a encarar a vida da maneira com que ela se apresenta.

Apesar da entrega do homem ao produto de sua criação, há ainda o que o filósofo chama de “um transluzente sentimento de sua aparência” (*schimmernde Empfindung irhes Scheins*) que permite com que os dois planos, sonho e realidade, não sejam confundidos, o que tornaria a experiência um desvio patológico. É uma espécie de consciência da experiência que assegura que a vivência onírica seja um curativo natural que revigora as nossas forças. Há no sonho elementos do real reorganizados e resignificados, porém eles não

⁵² Inspirado na filosofia schopenhauriana, e sob suas bases, Nietzsche fundamenta sua teoria da arte colocando o Uno-Primordial (*das Ur-Eine*) como a chave para compreender o vínculo íntimo entre prazer e dor, entre a arte apolínea e a dionisíaca, entre o gênio apolíneo e o dionisíaco, como o fundo da existência que se revela. Para o jovem Nietzsche, o Uno-Primordial é “o eterno padecente e pleno de contradição” (*das ewig Leidende und Widerspruchsvolle*). (NIETZSCHE, NT, §4, 2007, p. 36).

⁵³ NIETZSCHE, NT, §4, 2007, p. 37.

⁵⁴ Termo e ideia retirada da espiritualidade hindu. Nas palavras do próprio Schopenhauer (2005, § 3, p.49): “Trata-se de MAIA, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente”.

⁵⁵ Cf. MACHADO, 2006, p. 209

⁵⁶ Cf. NIETZSCHE, A visão dionisíaca de mundo, § 1, 2010, p. 6.

assumem o lugar da realidade. O sonho conta com uma gama incontável de imagens para produzir o que se há de experimentar naquele jogo. Ali se misturam imagens agradáveis, amistosas com aquelas que são tristes, graves, sombrias. Todas elas são contempladas com o mesmo prazer, entretanto, mesmo na realidade onírica há uma prioridade para certos tipos de imagens, mais prazerosas. O sonhador, apesar de livre criador, preza por manifestações belas, que dão prazer e fazem com que ele queira continuar sonhando.

[...] tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, afim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser “solar”, em conformidade com a sua origem, mesmo quando mira colérico e mal-humorado para sobre ele a consagração da bela aparência⁵⁷.

Já no que se refere à vida do homem, o apolíneo se faz cada vez mais dominante quanto mais heroicos forem os atos da pessoa, quanto mais estabelecadores de ordem e paz, mais brilhantes serão, e por isso mais devedores do deus da luz. Quanto mais gloriosos os indivíduos em seus feitos heroicos, mais brilhantes eles são. Os adjetivos “glorioso e ético” se aplicam no momento em que o homem segue sua consciência, ou seja, dominando seus impulsos age estrategicamente. Mesmo na guerra, a ação estratégica é apolínea, pois visa à vitória, através da previsão e execução com o menor número de falhas possíveis. Ainda em meio a um mar enfurecido ou em uma fronteira bélica o homem apolíneo está seguro “calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]”⁵⁸. Para isso nada melhor do que conhecer o chão onde se pisa, ou o mar em que se navega e a si mesmo. Conhecendo o mundo e a si mesmo, o homem individual se realiza plenamente. Por isso, esclarecimento e conhecimento estão tão próximos. Com isso, Nietzsche resume em duas regras o homem apolíneo: o autoconhecimento e a medida.

Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como demônios propriamente hostis da esfera não apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros⁵⁹.

O primeiro princípio diz respeito à atitude do homem em relação a si mesmo com o desenvolvimento da consciência de si, o que inspiraria futuramente o nascimento da filosofia socrática. O segundo princípio, por sua vez, é o complemento do primeiro aplicado sobre as

⁵⁷ NIETZSCHE, NT, §1, 2007, p. 26.

⁵⁸ NIETZSCHE, NT, §1, 2007, p. 27.

⁵⁹ NIETZSCHE, NT, §4, 2007, p. 37-38.

ações pessoais, regidas por uma ética da limitação e da contenção dos impulsos e prazeres. A felicidade apolínea é posta, nestes termos, próxima à atividade racional e ao abandono das pulsões instintuais.

Junto a Apolo, e mirando na direção contrária deste, está Dioniso, inspirador da arte informe e da ausência de medida. Enquanto o primeiro se preocupa em delimitar e destacar o indivíduo, o segundo procura dissolver o homem no todo, retirando suas delimitações numa tentativa de torná-lo um com o todo existente. Apolo cria salientando as particularidades, destacando os indivíduos entre si, Dioniso cria a partir da lei da dissolução dessas mesmas individualidades, em que esquecer-se das particularidades é condição para que se mergulhe na universalidade. Dioniso rompe com o *principium individuationis* conduzindo o homem ao fundo do seu íntimo, o mais próximo possível da natureza que é.

Em contraposição à imagem do sonho apolíneo, então, Nietzsche coloca analogicamente o dionisismo como um estado de embriaguez. Embriagado, o artista sente-se parte da engrenagem da existência que se movimenta sem uma razão anterior organizadora. Assim, torna-se co-participativo ao movimento existencial vendo-o de dentro e não mais de fora, como pretendia a inclinação apolínea. Apesar de sentir-se não mais pertencente a si mesmo, sente-se parte do todo que é a natureza, que por sua vez também celebra a volta de uma perdida parte sua. Ao unir-se à natureza, os homens dionisíacos unem-se uns aos outros, o que provoca um sentimento de pertencimento e de continuidade e não de hierarquia entre os seres. Ali, toda diferenciação é desfeita pela festa da reconciliação. Não existe nada que imponha grau de importância ou valor provindos das particularidades dos seres. Esse homem não se assusta mais com sua aniquilação, pois se está no fluxo dionisíaco, até o fato de sua finitude é motivo de alegria. A vida, na potência da embriaguez, é assumida por inteiro e desfrutada como um todo, o que nos torna alegres por causa de nossa elevação ao estado de sentimento de pertença. O privilégio de viver é assimilado juntamente com as amarguras que esse evento carrega consigo. Enleado nesse movimento, o homem eleva-se e deixa-se absorver pelas forças unificadoras e conciliadoras do universo, por isso se perde, esquece as convenções sociais, rompe com a tentativa lógica de superação do mundo e recomeça a vida sob o aspecto da experiência. “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares”⁶⁰. Perdeu-se de si mesmo sem perder-

⁶⁰ NIETZSCHE, NT, §1, 2008, p. 28.

se do todo. Resignificou sua vida, seus problemas, suas dores, ultrapassou a pequenez de suas tragédias pessoais para integrar-se na tragicidade do mundo, que é uma fluida desordem. Deixou de ser escravo das situações e das coisas para perder-se nos cantos e nas alegrias que a embriaguez lhe proporcionou. Assim, ninguém se destaca ou se suprime, ali é o único lugar onde as patentes perdem seu valor. Ali “[...] o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens”⁶¹.

No processo de criação, o artista dionisíaco é aquele que imita o próprio funcionamento da natureza e não mais o restaura ou o cobre com uma cópia reajustada sua. Não há véu que cubra o horror da existência, que esteja presente na potência de sua aparência e no mistério de sua essência. Se o artista apolíneo joga com o sonho, imitando-o na realidade, o artista dionisíaco joga com a embriaguez.

Por um lado, como no mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade⁶².

Ambos impulsos proporcionam aparecimentos, jogos artísticos com a existência, o apolíneo incitando a uma versão da realidade suspensa no mundo onírico que criou; o dionisíaco através do desnudamento embriagado do homem perante a vida, direcionando-o à volta para a unidade com a natureza.

A junção inesperada desses dois impulsos pelo povo grego se dá através do nascimento da tragédia, que é para Nietzsche o auge da manifestação artística de um povo reconciliado com a existência.

1.2.2. Tragédia e metafísica de artista

Segundo Brandão⁶³ “a tragédia nasceu do culto a Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar”. Anualmente por ocasião da vindima, celebrava-se a festa do vinho novo onde as pessoas bebiam, cantavam, tocavam seus instrumentos, dançavam e entravam em transe orgiástico até caírem desmaiadas. Essas festas eram

⁶¹ NIETZSCHE, NT, §1, 2008, p. 28.

⁶² NIETZSCHE, NT, §1, 2008, p. 28.

⁶³ 1985, p.9.

chamadas de dionisíacas⁶⁴ e são elas que impulsionam a tragédia a nascer como expressão artística. Entretanto, a tragédia grega, ao contrário do que pode parecer, era bem diferente do que se entende por tragédia na arte teatral hoje. Ela significava um conjunto de acontecimentos e não somente o mote dramático que o compunha. Era muito mais a composição dos atos que a cercavam e os efeitos que provocava em quem dela participava do que a ilustração de um drama extremo do humano. Nietzsche⁶⁵ inicia seu texto *O drama musical grego* com essa exortação de que um homem heleno dificilmente reconheceria na tragédia da era moderna algo que correspondesse à de seu tempo. Na verdade, nem mesmo a ópera moderna, que poderia se aproximar do espetáculo ático, teria algo de grego. Inclusive Nietzsche não a vê com bons olhos, chegando a chamá-la de “caricatura do drama musical antigo [...] sem força inconsciente de uma pulsão natural”⁶⁶. A dificuldade de se aceitar a ópera como herdeira da tragédia grega estava também no fato de seu nascimento. A tragédia grega nasce do povo, de suas manifestações e pulsões, já a ópera clássica moderna nasceu para o povo, para causar-lhe efeito.

Outra dificuldade de reconhecermos o que foi a complexidade do drama musical grego⁶⁷ está no fato de que deles só nos chegaram os textos apresentados, ou seja, a parte escrita. Chegou-nos como literatura e não como espetáculo e muito menos como música. Os autores clássicos mesmo só nos são conhecidos como poetas trágicos ou libretistas e não como artistas multifacetários, como veremos.

Agora imaginemos que, se Nietzsche observou isso em sua época, quanto mais distantes estamos nós contemporâneos, filhos da sociedade midiática, do complexo acontecimento que eram as tragédias gregas. Revisitando os passos dados pelo pensador, proporemos agora um esboço de como elas eram organizadas, não para analisá-las como o fez Aristóteles em sua *Poética*⁶⁸, mas para reconhecer nelas os traços ainda vivos de Dioniso e Apolo.

⁶⁴ Segundo Malhadas (2003, p. 81), em Atenas, o centro principal dessas manifestações, eram celebradas cinco festas de culto a Dioniso por ano: As Lenéias (em janeiro-fevereiro), as Antestérias (em fevereiro e março), as Osofórias (na segunda quinzena de outubro), as Dionisíacas rurais (em dezembro-janeiro) e as Dionisíacas urbanas (em março-abril).

⁶⁵ 2005, p. 47.

⁶⁶ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 48.

⁶⁷ Utilizaremos a expressão “drama musical grego” para nos referirmos às apresentações teatrais ou tragédias que ocorriam durante as festas dionisíacas como parte do culto ao deus.

⁶⁸ Aristóteles (*Poética*, I) analisa a tragédia dentro de seu projeto de dizer a função de cada uma das produções poéticas e de orientar como elas se devem conduzir para obter o belo poético.

Comparado aos jogos olímpicos que reuniam povos gregos de territórios distantes num único evento, “[...] o festival dramático equiparava-se a uma festa de reunificação das artes gregas. O modelo dessa festa era dado já naquelas festas dos templos, em que a aparição plástica do deus era celebrada diante de uma multidão devota com dança e canto”⁶⁹. Estavam ali reunidas as artes em sua totalidade, no canto, na dança, na escultura, na plasticidade das máscaras, dos figurinos dos atores e nos acessórios de cena e na poesia dos textos. Os povos passavam dias inteiros assistindo com suas famílias àqueles espetáculos que não só eram considerados para os áticos eventos artísticos, mas também sociais. Lá eles se sentiam mais gregos pois poderiam celebrar suas crenças, através da arte, juntamente com outros iguais. Mas

Não era a fuga angustiada diante do tédio, a vontade de se ver livre de si e de sua miséria, a todo preço, por algumas horas, o que levava aqueles homens ao teatro. O grego refugiava-se da dispersiva vida pública, tão habitual para ele, da vida no mercado, na rua e no tribunal, na solenidade da ação do teatro que dispunha para a calma e que convidava ao recolhimento [...] ⁷⁰.

Era o encontro com um Dioniso perdido dentro de si que o grego procurava no teatro. Lá seus impulsos abafados pelas circunstâncias diárias eram liberados e reconhecidos também nos outros. Naqueles que estavam diretamente envolvidos com as apresentações culturais e rituais, esse processo era mais forte e mais exigente e por isso mesmo mais fascinante para quem delas participava. Em que pese sua extensão, vale inserir aqui uma passagem de Nietzsche versando sobre esses festivais, de modo a que possamos vê-los exatamente como ele via:

Acredito mesmo que se algum de nós fosse transportado repentinamente para um festival ateniense de representação teria primeiro a impressão de um espetáculo inteiramente estranho e bárbaro. E isso por muitas razões. Sob o mais claro sol do dia, sem todos os secretos efeitos do anoitecer e da luz das lâmpadas, na mais rutilante realidade ele veria um descomunal espaço aberto repleto de gente: todos os olhares dirigidos para uma grege de homens mascarados se movendo maravilhosamente no fundo para alguns poucos bonecos sobre-humanamente grandes, que andam, para cima e para baixo, no mais lento compasso possível sobre um longo e estreito espaço de palco. Pois de que outro modo podemos chamar, senão de bonecos, aqueles seres que, em pé sobre as altas andas dos coturnos, com monstruosas máscaras, fortemente pintadas e que ultrapassam em altura a cabeça, sobre o rosto, com o peito, corpo, braços e pernas estofados e cheios até o inatural, mal podem se mover oprimidos pelo peso de uma vestimenta que se arrasta em longa cauda e de um imponente adorno de sua cabeça. Com tudo isso esses personagens têm que falar e cantar em forte tom através das embocaduras amplamente abertas, para se fazerem entender por uma massa de espectadores de 20.000 homens. [...] os atores-cantores [...] numa tensão de 10 horas, tem de proferir em torno de 1.600 versos, entre os quais havia ao menos

⁶⁹ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 51.

⁷⁰ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 54.

seis peças de cantos maiores e menores. E isso diante de um público que punia inexoravelmente cada desmedida no tom, cada acento incorreto[...]”⁷¹.

Nessa complexidade e dificuldade toda, equilibrava-se numa composição apolínea o espírito de Dioniso, que queria se expressar, e por isso motivava tamanho esforço. O grego não tinha medo da dificuldade, pois somente a tarefa árdua era feita para o homem livre, condição em que queria se afirmar. Assim, “[...] a autoridade e a glória de uma obra de arte plástica dependiam muito da dificuldade da elaboração, da dureza da matéria empregada”⁷². Entre os elementos que compunham a tragédia, Nietzsche se ateve a alguns poucos: por um lado, o coro⁷³ e a música, que representam a subjetividade, e por outro a palavra e o diálogo, que representam a objetividade.

O coro e a música são os elementos mais fiéis ao que restou na tragédia do rito cultural dionisíaco. É neles que estão presentes verdadeiramente o “canto do bode”, a essência original do drama musical grego, pois inicialmente “[...]a tragédia não era mais do que um grande coro [...]”⁷⁴.

Perquirindo o que significava o coro para os gregos, para os tragediógrafos e para a própria tragédia em si, Nietzsche, a partir do parágrafo 7 de *O nascimento da tragédia*, começa a explorar as opções explicativas que se lhe afiguraram para ver, naquele evento dionisíaco-apolíneo, onde se encaixava esse núcleo musical coletivo que fez surgir o drama trágico. Assim, ele pôde reconhecer cinco diferentes visões, como veremos a seguir:

- a] Coro como representante do povo: essa era a visão aristotélica do tópico, como se a “[...] imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular, ao qual sempre assistiria razão por sobre os apaixonados excessos e desregramentos dos reis”⁷⁵;
- b] Coro como espectador ideal: visão de Friedrich Schlegel, em que se afirmava ser o coro a suma e o extrato da multidão dos espectadores. Como se eles fossem o que todos os presentes deveriam ser, ou se comportassem e reagissem do modo com que

⁷¹ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 52-53.

⁷² NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 58.

⁷³ O coro “era, na origem, o elemento mais importante da tragédia. Quando se tratava de preparar o concurso trágico, dois dos magistrados mais importantes da cidade zelavam, primeiro, pela designação dos coregos – ou seja, cidadãos ricos que, a expensas próprias, tinham a honra de recrutar e de manter os quinze membros do coro, ou coreutas” (ROMILLY, 1970, p. 27-28). O restante do espetáculo era organizado a partir daí. O número de coreutas no início contava com cinquenta pessoas, depois por doze e somente, depois com Sófocles, com doze.

⁷⁴ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 60.

⁷⁵ 2008, p. 49.

cada cidadão presente idealmente deveria se comportar e reagir. Para Schlegel “[...] o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não no modo estético, mas sim corpóreo, empírico”⁷⁶;

- c] Coro como muralha viva que isola a tragédia do mundo: visão de Friedrich Schiller, em que o coro aparece como uma barreira isolante entre o mundo real e o mundo artístico. Ali a tragédia, salvaguardada de interferências externas, garante seu chão ideal e sua liberdade poética. “A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte”⁷⁷;
- d] Coro como consolo metafísico: Visão do próprio Nietzsche que defende ser o coro “o consolo metafísico [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria [...]”⁷⁸;
- e] Coro como proto-imagem do homem: Visão complementar do autor para sua última asserção sobre o tema. Aqui Nietzsche extrapola o sentido metafísico do coro trágico e coloca-o como exteriorização dos sentimentos do próprio homem, da própria condição humana. Assim, ele também é “[...] a expressão de suas mais altas e mais fortes emoções”⁷⁹. Não é mais o espectador ideal, mas sim o espectador real.

Assim temos, conforme foi visto, um Nietzsche que contesta as três primeiras hipóteses sobre a função do coro trágico. Para ele existem então duas formas complementares de se enxergar aquele conjunto de homens cantantes e dançantes que se movimentavam no palco grego. Em primeiro lugar o coro é o consolo metafísico para o quem o assiste, a cura da náusea humana, a salvação da vida:

O homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. [...] Esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos⁸⁰.

E em segundo lugar, em complemento à ideia anterior, o coro é o auto-espelhamento do homem dionisíaco, diferente de um eu ideal, mas mais próximo de um eu transformado.

⁷⁶ 2008, p. 50.

⁷⁷ 2008, p.51.

⁷⁸ 2008, p.52.

⁷⁹ 2008, p.54.

⁸⁰ NIETZSCHE, NT, §7, 2008, p.52.

No sátiro o homem via sua vida transformada em algo sublime, divino. Enquanto via o coro, se via transformado

[...] enquanto entusiasta que a imagem do deus extasia, enquanto companheiro compadecente no qual se repete o padecimento do deus, enquanto anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo da onipotência sexual da natureza, que o grego está acostumado a considerar com reverente assombro⁸¹.

Ainda sobre o coro, Nietzsche, percebe haver algum tipo de acerto nas visões de Schiller e Schlegel na medida em que a “muralha viva” fosse o retrato mais real do homem e não mais ideal e em que o “espectador ideal” fosse considerado assim por ser o único vedor da tragédia e do mundo visionário da cena. Na verdade, o que ele faz é adequar essas outras duas visões à sua, reforçando-a. Porém, não resta lugar para a primeira postura, chamada de “blasfêmia” por nosso autor, porque não há lugar para, segundo ele, discursos políticos ou constitucionais. Assim, para delinear melhor a discussão, vejamos uma das definições emblemáticas de Nietzsche: “O coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos, tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais”⁸².

Coro é música, e neste fato está outro motivo de ele ser exaltado por Nietzsche na tragédia. Como Schopenhauer, Nietzsche via na música algo de especial, de divino, de metafísico. Veremos, pois, que o autor trágico difere de seu antecessor no que se refere à música, pois ele não hierarquiza as artes numa escala de mais ou menos aparecimento da Vontade. O que Nietzsche vê de importante nela é o fato de que sem sua execução o espetáculo trágico não aconteceria, nem mesmo nasceria. A música tinha a missão de divinizar as palavras que cantava, de assoprar para longe a rudeza de seus significados, de desfazer e desorientar o princípio de individuação, pois a melodia fazia das mais duras constatações trazidas nos textos trágicos suaves hinos à vida. Nós, homens modernos(?), “[...] achamos suportável o mais absurdo texto contanto que a música seja bela: algo que pareceria propriamente uma barbárie aos gregos”⁸³. Por isso, música grega era essencialmente dionisíaca e o meio mais eficaz de se desfazer a individualidade.

Era também a música que tinha a capacidade de embalar os corpos dos coreutas em suas coreografias, que os orientava no preenchimento do espaço cênico e no esvaziamento da subjetividade. A música elevava o homem a ponto de dissolvê-lo na realidade trágica do

⁸¹ NIETZSCHE, NT, §7, 2008, p.54.

⁸² 2007, §8, p. 54.

⁸³ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 67.

espetáculo. Unia a linguagem das palavras à linguagem dos sons, a linguagem corporal à linguagem cósmica. “Enquanto a música intensificava o efeito da poesia, a coreografia (*Orchestik*) esclarecia a música”.⁸⁴ O tragediógrafo era o responsável por essa união da palavra e do som, a fim de que a cada palavra ou frase fosse destinado um som que não só lhe correspondesse, mas também lhe excedia, lhe amaciava.

[...] a música é empregada completamente só como meio para um fim: sua tarefa era a de converter o padecer do deus e do herói na mais forte compaixão dos auditores. Ora, a palavra tem também a mesma tarefa, mas para ela é muito mais difícil e apenas indiretamente possível resolvê-la. A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento, e de maneira bastante frequente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte⁸⁵.

A palavra sozinha esvaziaria o sentido da tragédia para os gregos, assim como o texto trágico sem sua representação pelos atores e coreutas esvaziariam seu sentido. Por isso, temos a dificuldade de entender o que era na sua totalidade o drama musical grego, pois só nos restou seu texto, seco e sem a vivacidade do elemento dionisíaco. Restou-nos o apolíneo da tragédia.

A palavra e o diálogo é Apolo encarnado na tragédia. Quando as dionisíacas eram somente rituais e cultuais, não havia muita necessidade de elaboração semântica das palavras, ou seja, em meio à bebida, à dança e ao êxtase orgiástico a palavra era puramente dispensável, soltavam-se gemidos, grunhidos e elaborações verbais sem nenhum significado. A organização do drama trouxe essa necessidade da elaboração verbal e até dialogal. Mas mesmo assim, Dioniso ainda vivia na forma como elas eram executadas. É em razão disso que Nietzsche não vê uma oposição entre os princípios, mas sim uma aliança. Aqui está a diferença entre a epopeia, homérica por exemplo, e o drama trágico. Na epopeia, a palavra e a mensagem transmitida é mais importante do que a forma pela qual ela é transmitida, havia a necessidade do discurso, da transmissão moral de alguns ensinamentos. Já na tragédia, a moral estava descartada enquanto orientação de conduta: “[...] o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo”⁸⁶.

Essencial era a apresentação do conflito trágico e não o que ele significava ou poderia inspirar. Na verdade a ânsia por significado e significação só vai nascer com Sócrates e

⁸⁴ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 66.

⁸⁵ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 66.

⁸⁶ NIETZSCHE, NT, §8, 2007, p. 58.

Eurípedes, constando, de acordo com Nietzsche, entre os principais motivos da morte da tragédia. Aqui o que importava eram o contágio trágico-metafísico e não uma eventual correção de comportamento que poderiam provocar. “[...] Em seus graus de desenvolvimento mais primordiais, o δράμα [drama] não tinha absolutamente em vista o agir, mas o sofrer, o πάθος [pathos]”⁸⁷.

A fruição estética tinha o poder não somente de elevar o ser humano de sua terrível condição limitada a uma de pura contemplação, mas, antes e principalmente, de fazê-lo, enfrentar a vida a partir do que experimentava na arte. Paradoxalmente, sair do concreto para não abandoná-lo. A arte seria uma cura para o homem não porque o retirava do mundo da existência terrena – ou da representação como quis chamar Schopenhauer – por alguns instantes, mas porque o fazia enxergá-la sob outras lentes, com outras cores. A partir dela a vida seria transcendida, pois na embriaguez, muito mais do que no sonho, a dor, apesar de real, deixa de ser matéria de preocupação e passa a ser motivo de expressão, de comunicação, de resignificação. A arte salva a vida do homem de sua miserabilidade.

Quando Nietzsche⁸⁸ disse que a vida e a existência só se justificavam eternamente como fenômeno estético, queria dar à arte exatamente esse caráter metafísico, ou seja, torná-la fundamento – apesar de a arte trágica falar justamente de um abismo trágico humano – para a vida do homem. Por isso, a arte não se define por um compromisso educativo ou moral, como quiseram outros filósofos. O artista se redime na sua arte, se transforma em um meio por onde o “sujeito verdadeiramente existente”⁸⁹ festeja sua afirmação vital através da aparência.

A aparência, por isso, é certamente necessária para que esse “sujeito” se manifeste e nessa manifestação una o homem ao próprio movimento cósmico da tragédia. O próprio ser humano encarado como aparência vibra ao descobrir-se obra de arte nas mãos do que movimenta o mundo. Viver como um herói grego, que pinta sua história artisticamente para dar-lhe salvação, é a missão do homem trágico e foi por viverem assim que o povo e a cultura helênica se perpetuaram.

Dessa forma, o apolíneo e o dionisíaco foram, por meio das metáforas da palavra e da música, do sonho e da embriaguez, meios para significar os impulsos estéticos da tragédia, mas “a dualidade metafísica da aparência e da essência e também a relação científica do

⁸⁷ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 63.

⁸⁸ NT, §5, 2008, p. 44.

⁸⁹ Expressão nietzschiana para falar da realidade metafísica pela qual todo homem procura. Podemos inferir na expressão o nome de Dioniso.

efeito e da causa são substituídas por Nietzsche pela correlação entre fenômeno e sentido”⁹⁰. Por isso, apesar de carregar ainda esse caráter metafísico na sua defesa, é puramente de arte que Nietzsche quer falar. Arte cujo fenômeno é o aparecimento trágico do espetáculo e cujo sentido é a configuração do horizonte trazido pelos deuses Apolo e Dioniso para a obra. No espetáculo, quando não cantava no coro e apesar da figuração apolínea, manifestava-se Dioniso sob as diversas máscaras dos heróis.

1.2.3. As máscaras trágicas de Dioniso: Prometeu e Édipo como exemplos

A tragédia como espetáculo cênico desenvolveu-se à medida e que deixava de ser somente culto e foi ganhando status de concurso entre os tragediógrafos. Na ânsia de superação estética, os festivais chegaram ao seu ápice no momento em que conseguiram unir plenamente os dois princípios, apolíneo e dionisíaco, sem fazer prevalecer um sobre o outro. Cada um deles dava o que tinha de melhor para compor as tragédias que arrastavam multidões durante dias aos locais dos festivais.

Mas Nietzsche entende que os gregos não podiam perceber ao certo a dimensão do que viviam, não podiam esquadrihar o tamanho do efeito que aqueles festivais produziam neles, nem podiam explicar, por exemplo, o porquê de não sentirem o tempo passar e o cansaço diante de quatro apresentações diárias (uma trilogia trágica e uma peça satírica). Foi um Nietzsche inquieto que pôde identificar esse espírito dionisíaco e apolíneo grego, pois ele o via de fora e não mais de dentro como os próprios helenos. “Fui eu que descobri o trágico’, até mesmo os gregos o desconheceram”⁹¹. Eles somente viviam o trágico, pois não estavam preocupados, como já elucidamos aqui, em teorizar a vivência. Porém, conhecê-lo, como objeto de estudo ou análise, não foi tarefa nem interesse deles.

A multidão de espectadores vivenciava o trágico com total envolvimento, entregando-se à sua fruição sensorial e intelectualmente. Na pele do herói trágico, o público se via padecer e na pele do coro se via transfigurar. O espetáculo, então, contemplava sua vida através do mito que representava, e o próprio mito tinha essa função de falar da vida do homem como um todo. O herói estava no palco e na plateia ao mesmo tempo, e ambos, unidos por uma ligação dionisíaca, eram levados a experimentar “ [...] as ‘mais elevadas e mais fortes emoções’ passíveis ao humano; e a encarnar todos os potentes e inextrincáveis

⁹⁰ DELEUZE, 1976, p. 3.

⁹¹ NIETZSCHE apud DELEUZE, 1976, p. 9.

aspectos da natureza, júbilo e da dor, criação e destruição, vida e morte; mas sempre sob o efeito transfigurador da arte”⁹². Ali, diante de si, mascarada, estava toda sua vida, e por isso permaneciam entregues ao espetáculo. “Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e *como sátiro por sua vez contempla o deus*, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição”⁹³. Ele é um público preparado para qualquer coisa, pois estava disposto a enfrentar a si mesmo se precisasse na contemplação da tragédia.

Não se tratava aqui de nenhum público de assinantes de todas as noites, preguiçoso e fatigado, que vem ao teatro com os sentidos exauridos e desgastados para ser levado à emoção. Ao contrário desse público, que é a camisa-de-força do nosso teatro (*Theaterwesens*) de hoje, o espectador ateniense tinha ainda os seus sentidos frescos e matutinos, festivamente animados, quando ele se assentava nos degraus do teatro. O simples ainda não era para ele demasiadamente simples. A sua erudição estética consistia nas lembranças de felizes dias de teatro passados, sua confiança no gênio dramático de seu povo era sem limites. O que é mais importante, porém: ele sorvia a bebida da tragédia tão raramente que ela lhe sabia cada vez como se fosse a primeira⁹⁴.

Com o surgimento dos festivais de tragédia grega, surgiram também os grandes tragediógrafos que neles competiam. Entre os nomes que chegaram até nós ganharam evidência os de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes⁹⁵. Os dois primeiros, segundo Nietzsche, responsáveis pelo período áureo da tragédia e o último, responsável por sua derrocada e morte. A vitalidade ou fraqueza da tragédia está ligada diretamente à força do laço entre Apolo e Dioniso. Ou, seja, quanto mais o tragediógrafo permitisse que o casamento entre as duas forças permanecesse equilibrado e sem polos, mais a tragédia permanecia forte em suas bases. E quando essa conjugação de princípios falhasse por desigualdade, a tragédia começaria a se transformar em outra coisa.

Os textos esquilianos e sofoclianos pareceram a Nietzsche os mais imbuídos do espírito trágico, ou seja, aqueles mais aptos a fazer a junção dos princípios apolíneo e dionisíaco, por se basearem nos mitos gregos e, por isso, falarem do homem em geral. No palco desses dois autores estavam os heróis que lutavam em favor de si e contra seu destino, apesar de saberem que ele seria realizado de qualquer maneira. Esses heróis dirigiam-se ao

⁹² SUAREZ, 2010, p. 143.

⁹³ NIETZSCHE, NT, 2008, §8, p. 57.

⁹⁴ NIETZSCHE, DMG, 2005, p. 56-57.

⁹⁵ O primeiro nome a aparecer, por oferecer contribuição ímpar na tragédia, foi Frínico de Atenas, que por primeiro destacou um ator do corpo do coro. Porém outros nomes também figuravam entre esses artistas: Téspis, Pratinas de Fleio e Coérido, mas por questões de conservação de suas obras, do número de vitórias nos festivais e da importância de suas contribuições para a evolução da tragédia, ninguém se destacou mais do que Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

homem grego que caminhava no vale desconhecido da existência, sem com isso imporem sua maneira de caminhar por ele. O destino era irrevogável, porém, o herói fazia dele a maneira com que gostaria de viver. Assim alertava o coro no início do Agamenon:

As coisas são tal qual têm que ser
Terminam por decreto do Destino,
Que ninguém pode revogar, ninguém⁹⁶.

Seus protagonistas eram dionisíacos, impulsionados por aquele espírito vital que não se importava com as consequências negativas de seus atos, se isso também lhes proporcionasse a realização de seus objetivos. Cometiam contra os deuses a *hybris* trágica e proporcionavam nos espectadores uma contemplação do máximo que o homem conseguia dar de si diante de seu destino. Eram pulsão pura, tensão de decisões, tragédia de forças. Ali estava o homem como deveria ser, na sua potência total, sem medo de dilacerar-se por isso: de pé, diante de um deus impiedoso.

O que Atossa, Antígona, Orestes ou Prometeu [e por que não incluímos Édipo, Clitemnestra, Orestes, Electra e outros sofocianos?] sofrem não é um destino individual. Sua sorte representa uma situação excepcional, o conflito entre o poder dos deuses e a vontade humana, a impotência do homem contra os deuses, amplificada num acontecimento monstruoso⁹⁷.

Seus heróis venciam e resistiam à natureza, que lhes limitava, através do inatural, incrivelmente tirado deles mesmos. Como dissemos, eram essas características que tornavam essas personagens tão agigantadas diante do panteão olímpico. Por isso, também sofriam, sofriam por si e por aqueles que a eles se uniam na luta travada contra a individuação. Era um salto no abismo que esses heróis se permitiam dar. “Na heroica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre”⁹⁸. Como vimos, o sofrimento não vem gratuito, nem por acaso, mas por escolha. Era Dioniso, por trás daquelas máscaras querendo mais e mais vida.

Ésquilo, por sua vez, equilibrava as forças humanas do herói com o pêndulo violento de seu destino que o perseguia sem escolha alguma sua. A única coisa que podia fazer era assumir como seus os pecados⁹⁹ de outros antepassados. A falha vinha como herança, não familiar, mas da espécie humana, como traço gravado na existência. Esse, inclusive, era o traço dionisíaco nessas tragédias, pois o deus, ao nascer, carregava nas costas o erro de uma

⁹⁶ ÉSQUILO, 1988, p. 14.

⁹⁷ BERTHOLD, 2003, p. 107.

⁹⁸ NIETZSCHE, NT, §9, 2008, p. 65.

⁹⁹ No sentido grego *hamartía*: erro trágico.

infidelidade que não cometeu, a carga de ser filho de um desvio, de nascer no meio de uma guerra que não é sua. Assim, para o deus e para o herói, o sofrimento é inevitável, sempre invocará decisões difíceis e deixará, inevitavelmente, nos lábios, o amargor das palavras pelas quais se tentava ultrapassar a falha adquirida. Não há esperanças na tragédia esquiliana, mas também não há promessas. A pena tem caráter de ensinamento.

CORO – [...] Zeus, cuja vontade é para o homem
A norma de conduta e do saber,
Determinou o plano universal:
O homem tem que sofrer para ser sábio.
Vencendo toda a sorte de empecilhos,
Por um caminho enevoadado e triste,
O homem acaba se tornando sábio
Contra a própria vontade¹⁰⁰.

Porém, o sofrimento esquiliano aproxima o homem do cosmos, dos deuses. Em sua desmesura ele acaba se tornando melhor no que faz e no que é. A tragédia torna-se uma espécie de treinamento para ele, aumenta suas forças e faz com que ele perceba e treine a vitalidade de suas habilidades. Próximo dos deuses, então, percebe que pouco os diferencia, que na verdade pode ser um com eles, a preço de sangue, mas no bônus da unificação com o todo que o cerca. Mais uma vez Dioniso se mostra por detrás da máscara do herói esquiliano, quando ganha a alcunha de deus por se mostrar tão capaz de merecer a existência quanto eles. Em Ésquilo, o destino pesa igualmente sobre deuses e humanos, o que não cria, portanto, uma atmosfera de separação entre eles.

[...] o incomensurável sofrimento do ‘indivíduo’ audaz, de um lado, e, de outro, a indignância divina, sim, o pressentimento de um crepúsculo dos deuses, o poder que compele os dois mundos do sofrimento à reconciliação, à unificação metafísica – tudo isso lembra, com máxima força, o ponto central e a proposição principal da consideração esquiliana do mundo, aquela que vê a Moira tronando, como eterna justiça sobre deuses e homens¹⁰¹.

Sófocles, por sua vez, já enxergava o sofrimento mais no nível do humano para com o próprio humano. É claro que os deuses e seus mitos não deixaram de ser pano de fundo para tais histórias, mas o que o tragediógrafo quis em suas peças foi mostrar por dentro de suas personagens como o homem poderia sofrer. “Sófocles deu alma às personagens em suas tragédias. Ele os despiu da arcaica vestimenta tipificante e trespassou a concha de sua capacidade individual para o sofrimento”¹⁰². Mas esse sofrimento não visava nenhum ensinamento como em Ésquilo, ele existia indistintamente e não precisava de muitas

¹⁰⁰ ÉSQUILO, 1988, p. 18.

¹⁰¹ NIETZSCHE, NT, §9, 2008, p. 63.

¹⁰² BERTHOLD, 2003, p. 109.

explicações. Para ele, “o significado do sofrimento reside em sua aparente falta de significado”¹⁰³. Assim, seus heróis não se prendem a questionamentos sobre o porquê de seus sofrimentos, querem na verdade encará-los, já que são inevitáveis.

Seus diálogos também são mais bem construídos, e é neles que repousa a latente tensão de suas obras, o que permite ao espectador, mesmo sabendo por prévio conhecimento do mito, não desgrudar os olhos da cena. “[...] A linguagem dos heróis sofocianos nos surpreende tanto por sua apolínea precisão e clareza, que temos a impressão de mirar o fundo mais íntimo de seu ser, com certo espanto pelo fato de ser tão curto o caminho até esse fundo”¹⁰⁴. Para Nietzsche, olhar os heróis de Sófocles era, através do brilho curativo apolíneo da máscara, olhar o horror da própria natureza que abria as trevas de uma noite medonha.

Porém, quem se escondia também por detrás das máscaras dos heróis de Sófocles era novamente Dioniso. Atrás de cada personagem estava o deus mascarado tentando, sob diversas metamorfoses, assim como no mito, sobreviver enquanto foge de Hera e seus Titãs. Com isso, “[...] o único Dioniso verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual”¹⁰⁵. Está no canto do coro e no choro do herói, é sobre ele que toda história teatralizada desse período grego trata, pois é o único ser verdadeiramente real sob as aparências do drama trágico.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche utiliza como exemplo um personagem de Ésquilo e um de Sófocles, Prometeu e Édipo, respectivamente, para exemplificar como se movimenta neles Dioniso. No personagem esquiliano percebe um personagem dionisíaco ativo e no sofociano um personagem dionisíaco passivo. O primeiro corre ao encontro de seu destino cruel – ficar preso em altas montanhas e ter seu fígado comido por um abutre – e o segundo corre contra seu destino – matar o pai e casar-se com a mãe. Ambos encontram-se com ele, o que demonstra mais uma vez que a vida tem um fluxo próprio contra o qual não se pode sobrepor outro, o que se pode fazer é encontrar nesse mesmo fluxo as brechas para deixar uma marca própria. Prometeu fez sua escolha de não arrepender-se do roubo do fogo e Édipo furou os olhos e fugiu da cidade.

Dioniso não deixa de ser o herói trágico sob todas as figuras místicas, sob todas as máscaras, tanto a do *Prometeu* de Ésquilo, como a de *Édipo* de

¹⁰³ BERTHOLD, 2003, p. 110.

¹⁰⁴ NIETZSCHE, NT, §9, 2008, p. 60.

¹⁰⁵ NIETZSCHE, NT, §10, 2008, p. 66-67.

Sófocles. Ele é o único a ser verdadeiramente real sob as aparências diversas dos heróis épicos claramente individualizados na epopeia.¹⁰⁶

Prometeu é o deus-homem, aquele que defendeu em tudo o direito da humanidade ao conhecimento e à esperança e pagou, porque quis – repito – o preço de sua escolha e é também, no espírito da tragédia, aquele que age dionisiacamente em nome de um direito apolíneo. Ele é “[...] nessa consideração, uma máscara dionisiaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça”¹⁰⁷. Como Dioniso, sabe o que quer e não se arrepende de sua decisão:

PROMETEU – [...] A sorte que me coube em partilha, é preciso que eu suporte com resignação. Não sei eu, por ação, que é inútil lutar contra a força da fatalidade? Não me posso calar, nem protestar contra a sorte que me esmaga!¹⁰⁸

E mais à frente:

PROMETEU – Eu havia previsto tudo... Eu quis cometer o meu crime! Eu o quis, conscientemente, não o nego (ÉSQUILO, 2007, p. 33).

Prometeu é aquele ser divino que se aproxima da humanidade para garantir-lhe um aumento de força em relação à existência. O fogo seria o dínamo da potência humana e, mesmo consciente de que cometia uma transgressão, Prometeu se arrisca para permitir aos homens a chance de se afirmarem na realidade, não obstante sua fragilidade constitutiva.

Édipo, por sua vez, é o homem-deus, na medida em que passa por cima de tudo para fugir da Moira, se achando autossuficiente. É corajoso, esperto, inquieto, mas é traído por sua prepotente cegueira. É rei de um povo e escravo do destino. Ele expressa o que fez Sófocles com suas tragédias, transformou-as na mostra do desenvolvimento normal de uma vontade e de um caráter numa determinada situação. “Em Sófocles [...] o teatro é antropocêntrico e teosférico, quer dizer, o herói é dotado de vontade [...] livre para agir pouco importa quais sejam as consequências, e os deuses agem, mas sua atuação é à distância por meio de adivinhos e oráculos”¹⁰⁹. O que não significa que essa relação entre o homem e o deus seja menos conflituosa por isso. De fato o que acontece é que o deus é questionado indiretamente e responde ao herói também indiretamente. A *hybris* do herói sofocliano, como de costume, tem seus efeitos. Vejamos o coro do *Édipo rei*:

CORO – Mas, se alguém caminha na vida com soberba em seus actos e palavras, sem rezear Dice, sem respeitar a casa dos deuses; este alguém que se veja amarrado a um funesto destino, por efeitos da sua desgraçada arrogância, se injustamente

¹⁰⁶ LEFRANC, 2008, p. 86.

¹⁰⁷ NIETZSCHE, NT, §9, 2008, p. 66.

¹⁰⁸ ÉSQUILO, 2007, p. 29.

¹⁰⁹ BRANDÃO, 1988, p 42.

satisfaz a sua cobiça, se não evita os sacrilégios ou, no seu desvario, põe mão no intocável. Que homem, assim, poderá defender-se dos dardos dos deuses, defendendo a vida?¹¹⁰

Édipo luta contra si mesmo sem saber, mas expõe para os espectadores que a própria condição humana é esta caminhada incansável em direção ao abismo. A perfuração dos próprios olhos no fim da segunda parte da trilogia só é a figuração de algo que já acontecia na prática: ao lutar contra a força incontrolável do destino, Édipo não via a verdade dos fatos que estava durante todo o tempo em seu encaixo. O espectador, juntamente com o sábio Tirésias, é o único a ser cúmplice dessa verdade, sem poder fazer nada. O herói, cego por sua determinação, estava ainda preso nas amarras das Moiras. Assim, ele, a duras penas, e o público, impossibilitado de adverti-lo, aprendem que viver é estar sempre preso à existência por um frágil fio e escolher é fazer nas consequências de nossas decisões. Estava claro para ambos que a existência é carente de sentido e toda tentativa de fugir dessa realidade é somente mais uma contribuição para que ela permaneça vazia e violenta.

CORO – Ai gerações humanas, como descubro que a vossa vida e o nada são o mesmo!¹¹¹

MENSAGEIRO – Os sofrimentos que mais afligem são os que cada um escolhe para si próprio.¹¹²

São exatamente essas constatações trágicas e a maneira com que eram trabalhadas por Sófocles e Ésquilo que fizeram Nietzsche acreditar que Apolo e Dioniso ainda viviam unidos nas obras desses autores. Apolo garantia o figurativo, o plástico e a organização semântica das palavras, já Dioniso dançava e cantava sob as máscaras dos heróis. Das muitas tragédias que o povo heleno testemunhava e vivia, era a presença dionisíaca que garantia que eles se veriam ali, pois o deus se responsabilizava por ser a conexão que superava o abismo entre palco e plateia.

Esses autores são considerados verdadeiros poetas trágicos porque souberam “[...] vislumbrar ao encenar sua poesia no teatro, a potência do humano sem as máscaras excessivas da historicidade, que soube assumir o próprio Dioniso como única máscara aceitável e menos distanciada do humano[...]¹¹³. Não havia figuração para esconder a realidade trágica e sim para expô-la.

¹¹⁰ SÓFOCLES, s.d., p. 151.

¹¹¹ p. 165

¹¹² p. 166.

¹¹³ GAZOLLA, 2001, p. 23.

Entretanto, apesar desse auge, a tragédia passou por um desenvolvimento não tão satisfatório aos olhos de Nietzsche, pois a chegada de Eurípedes e de Sócrates ao cenário grego fez perecer o que os helenos tinham de mais belo na arte: o enigma dos traços dionisíacos na tragédia e a capacidade unificadora daquele evento, promovendo a integração do homem ao todo do universo.

É claro que a tragédia não entrou em declínio somente por culpa de seus idealizadores. O próprio terreno onde ela floresceu começava a enfrentar também uma crise. A *polis* grega passava também por crises de organização. “A própria vida da tragédia cessou no momento em que cessava a grandeza de Atenas”¹¹⁴. Mas tanto de fora, quanto de dentro, as intervenções feitas na tragédia se deveram em grande parte à racionalização do trágico, o que acontece “quando a música é expulsa do teatro, e esta se torna uma mera ilustração de conceitos”¹¹⁵. Não é ela mais a vida que movimenta o espetáculo, mas um aparato que ilustra as ações dos atores. O coro começa a perder espaço e a introdução de outros atores tira o foco de Dioniso por trás das máscaras e aponta para os dramas particulares.

A melindrosa relação do apolíneo com o dionisíaco já anunciava, de alguma forma, a própria tragédia da tragédia, pois se por algum descuido a balança pendesse para um dos lados a morte do gênero aconteceria. Porém, Nietzsche só aponta Sócrates e Eurípedes como responsáveis pelo desaparecimento da tragédia porque eles levantaram a bandeira da necessidade de explicação de tudo (desde a explicação do enredo das histórias trágicas à explicação do porquê o sofrimento é componente da vida humana). Nietzsche acusa Eurípedes de absorver a teoria socrática e aplicá-la a seus textos e apresentações¹¹⁶ e Sócrates

¹¹⁴ ROMILLY, 1970, p.11.

¹¹⁵ MACHADO, 2001, p. 12.

¹¹⁶ Nietzsche responde dizendo que Eurípedes passou a analisar as tragédias a que assistia com olhar de espectador e não de tragediógrafo e, por isso, pôde perceber coisas que dificilmente perceberia defronte ao público e não no meio dele. Eurípedes, por sua formação e capacidades, sentia-se muito acima da massa em geral dos gregos, mas não acima dos espectadores das tragédias. Por isso, sentado do lado dos espectadores trágicos pode reconhecer dois tipos de espectadores, o primeiro, ele mesmo como pensador e o segundo aquele que não compreendia a tragédia. O primeiro espectador, o pensador Eurípedes, olhava a tragédia de seus predecessores com certa resistência por perceber nelas “[...] alguma coisa de incomensurável [...], uma certa precisão enganadora e ao mesmo tempo uma profundidade enigmática, sim, uma infinitude do fundo” (§11, 2008, p. 74). Sobre o outro espectador, aquele que não entendia a tragédia, percebeu também que não sabia estimar o gênero. Assim, na junção de suas inquietações pessoais como artista e pensador com a daquela parcela do público que não compreendia a tragédia, Eurípedes iniciou uma luta tremenda contra Ésquilo e Sófocles, não por meio de críticas escritas e faladas, mas opondo a sua representação da tragédia à representação tradicional. Para a realização de tal intento algumas estratégias foram utilizadas. A primeira delas foi o fato de levar, aquele público que o assistia para dentro do palco, colocando ali muito de suas vidas e de suas histórias pessoais, sob a pretensão de representar a realidade como ela era.

O segundo elemento introduzido por Eurípedes foi a estética socrática, aquilo que há pouco chamamos de “elemento otimista”, ou seja, a dialética. Eurípedes havia percebido que o apolíneo sozinho não conseguiria expulsar Dioniso, aquele tom obscuro das tragédias, da cena, e por isso pediu ajuda para Sócrates. O fato daquele

de desmerecer a arte em relação à atividade teórica. A tragédia sucumbe em nome de algo que quer parecer-lhe superior, mais importante. Ela não morre, pois, de morte natural, mas é destruída pelas mãos daqueles que acreditavam que o homem precisava mais da razão do que do instinto, mais da palavra do que da música. Não soube reconhecer nela sua essência quem permitiu tal assassinio. “A tragédia grega sucumbiu de uma maneira diferente de todos os outros gêneros artísticos, seus irmãos mais velhos: ela findou-se tragicamente, enquanto todas essas expiraram com a morte mais bela” (NIETZSCHE, ST, 2005, p. 71).

Nietzsche transfere a responsabilidade de fazer renascer a tragédia na modernidade para a pessoa de Wagner. O filósofo vislumbrava no músico – pelo menos nesse primeiro momento – o artista trágico por excelência, a partir do qual a força, que outrora se fizera luminosa na Grécia Ática, voltava renascida em seus dramas musicais. Segundo a ótica nietzschiana, havia em Wagner uma valorização da música inspirada nos gregos capaz de promover em sua plenitude o desenvolvimento da civilização alemã. Wagner, por sua vez, também se aproxima de Nietzsche pela identificação com a maneira com que ele via o mundo. Foi o pensamento de Schopenhauer, inicialmente, o responsável pela aproximação dos dois.

Wagner, que havia modificado suas intenções com a arte¹¹⁷, vê na música trágica não somente a libertadora da modernidade, mas uma redentora da humanidade que jazia em dores e sofrimentos. Dessa forma, a arte ganha também para Wagner um caráter metafísico que chega até a fazê-lo rever sua leitura da produção artística grega. Ela serviria como meio

segundo público não compreender as tragédias o levou a querer torná-la cada vez mais inteligível, o que nas palavras de Nietzsche (ST, 2005, p. 80) o tornou “[...] o poeta do racionalismo socrático”. Do socratismo estético absorvera a tríptica máxima: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz” (Cf. NIETZSCHE, NT, 2008, §14, p.87) e a transformara na máxima paralela: “Tudo deve ser inteligível para ser belo” (Cf. NIETZSCHE, NT, §12, 2008, p.78). Por duas maneiras, então, tornou-se o representante de Sócrates na tragédia: a primeira por atendê-lo na condição daquele segundo grupo de espectadores e a segunda por herdar dele a filosofia.

Em nome dessas duas principais inovações na tragédia, Eurípedes precisou mexer na estrutura e na organização da tragédia. As mais importantes foram: o aumento das personagens¹¹⁶ descoladas do coro e de seus diálogos, a diminuição da participação e da importância do coro e de suas músicas e danças, e a introdução dos elementos cênicos do prólogo explicativo e do recurso *dodeus ex machina*.

¹¹⁷O projeto de Wagner inicialmente era incitar uma “revolução” completa na concepção da arte ocidental (via revolução social) para promover um renascimento da arte e cultura alemãs através do espírito da música tal como se teria dado com a época trágica dos gregos (ANTUNES, 2008, p. 56). Esse novo jeito de pensar a arte foi denominado por ele de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) ou *obra de arte do futuro*, o que caracterizaria uma aproximação entre arte e revolução, tornando-a próxima, se não a melhor maneira, de se afirmar a existência e transformá-la. Essa arte seria livre e não mais estaria sujeita a uma ciência peculiarmente moderna que aparecia como princípio norteador da vida humana. Essa inspiração veio também da maneira com que Wagner percebia que os antigos gregos lidavam com a produção artística. Entretanto o Wagner com quem Nietzsche teve maior contato foi o que se deixou influenciar pelo pessimismo schopenhauriano e acabou por mudar sua linha de pensamento artístico.

de ascese, exercício de resignação e renúncia, possibilidade de acesso a um mundo superior suprassensível. Através da arte, o homem poderia conhecer a verdadeira realidade. Assim concebida, a arte traria um olhar puro sobre as coisas, além dos princípios teóricos, que já nasceram influenciados por uma visão otimista de mundo, deslocada da existência de fato. A música seria uma espécie de voz da natureza e da realidade interior da vida. Nisso o pensamento de Wagner se aproxima do de Schopenhauer, pois ele postula a arte, principalmente a música, como a única via capaz de proporcionar ao homem a superação da dor, no alcance da plenitude existencial, como também o faziam os gregos. Em 1870, em seu ensaio sobre Beethoven, Wagner registrou, de modo mais definitivo, esse posicionamento teórico. A arte, que até então tinha se revelado para ele como força política e revolucionária, passa a ser compreendida como uma forma idealista de redenção em relação ao mundo.

Mas não somente o pensamento de Wagner atraía o jovem Nietzsche. Sua produção musical também deixava o filósofo extasiado, pois a ele parecia que o maestro conseguia alcançar em suas obras uma verdadeira libertação existencial e, ao mesmo tempo, uma ofensiva, mesmo que indireta, contra uma cultura alemã que estava se vendendo para os princípios técnico-científicos da modernidade. “[...] o primeiro contato com Wagner foi também o primeiro instante de minha vida em que respirei: eu o senti, eu o venerei como o *exterior*, como o oposto, o protesto encarnado contra todas as ‘virtudes alemãs’”¹¹⁸. O filósofo reconheceu no músico a capacidade de, através de suas obras, opor a arte ao pensamento, a prática artística aos princípios teóricos, a música à filosofia. O novo artista trágico teria força suficiente para superar a miopia cristã que havia se alastrado e fazer a cultura de sua época voltar aos gregos. E, voltando os gregos, voltaria também Dioniso. “A cultura grega, como uma fênix renascida das cinzas, poderia alçar seu voo e celebrar a festa dionisíaca”¹¹⁹.

Entretanto, como veremos a seguir, o entusiasmo inicial passou e Nietzsche pôde ver o amigo com outros olhos.

1.3. A mutação de Dioniso e de Nietzsche após *O nascimento da tragédia*

1.3.1. Wagner revelado: a metamorfose de um pensamento e de um filósofo

¹¹⁸ NIETZSCHE, EH, Por que sou tão inteligente, §5, 2009, p. 41.

¹¹⁹ MACEDO, 2006, p. 148.

A amizade entre Nietzsche e Wagner foi construída, como já dissemos, inicialmente por causa da proximidade do pensamento dos dois em relação à cultura alemã e em relação à arte e à música, em particular. Entre as características que uniam o filósofo ao músico estavam a oposição que faziam entre Antiguidade e Cristianismo, a valorização dos gregos, a análise crítica da vida moderna, a contraposição da vida frívola e superficial da Ópera na Europa a uma proposta de um drama que pudesse se inspirar nas tragédias helenas e a maneira peculiar pela qual liam a história.

Além de dedicar sua primeira obra filosófica ao amigo, indicando ser ele a esperança da música dionisíaca, Nietzsche escreveu um ensaio, no ano de 1875¹²⁰, embalado pelo entusiasmo que sentia em relação à sua produção e ao seu posicionamento político, para falar por que Wagner deveria ser considerado e apoiado. O ensaio intitulado *Wagner em Bayreuth*, a quarta Consideração Extemporânea do filósofo, também apresentava o projeto que o músico empreendia na cidade alemã, com a construção de um teatro para a apresentação de suas obras, e procurava tematizar a delimitação de fronteiras entre arte e vida, argumentando que se deve pensar o artista e a obra do ponto de vista da existência. No texto, Nietzsche panfleta em favor do amigo apresentando a grandiosidade do projeto como aquele que traria de volta a mentalidade trágica (*tragisch gesinnt*), última esperança para o futuro da humanidade (Cf. § 4) e aproveita para reforçar junto a ele os objetivos de tal empreendimento, uma vez que percebia os perigos que o amigo enfrentaria para o cumprimento de tais metas.

Bayreuth se torna a esperança dos dois e de uma base de apoiadores para que finalmente o projeto de recondução artística e cultural alemã pudesse ser posto em prática. O teatro proporcionaria uma preparação das armas e dos combatentes antes da batalha, através da afirmação incondicional da cultura, da arte e da singularidade criadora. O projeto é também um festejo existencial e a glorificação do grupo seletivo de gênios, fraternalmente reunidos em torno de um objetivo comum: a afirmação de uma arte possível de ser comungada também pela classe artística.

O novo teatro construído e o festival que ali aconteceria anualmente para celebrar a obra de Wagner e o deus Dioniso não seriam somente uma espécie de oásis balsâmico no meio do deserto que a modernidade europeia atravessava, mas também um campo de preparo

¹²⁰ Nietzsche escreve no ano de 1875, pouco antes de passar semanas prostrado por causa de uma crise de saúde. O escrito foi publicado no ano seguinte por injunção do amigo Peter Gast.

para a batalha que mudaria o rumo do que se entendia e que se celebrava por arte. O espetáculo que ali se produziria evocaria novamente o espírito das grandes dionisíacas gregas, afastando o cheiro da Ópera que vigorava nas grandes cidades.

Bayreuth é para nós a vigília armada antes da batalha. A pior injustiça seria admitir que nossas preocupações fossem exclusivamente de ordem estética e que a arte tivesse de nos servir de remédio ou de narcótico para afastar de nós nossas demais misérias. Na obra de arte trágica de Bayreuth, discernimos a luta do homem como indivíduo contra tudo o que se apresenta a ele como aparentemente uma necessidade invencível: a força, a lei, a tradição, os tratados e toda espécie de ordem estabelecida.¹²¹

Entretanto, Nietzsche não postulava para a arte o papel de transformadora direta da realidade, pois para ele nessa fase ela não serviria de arma de combate, mas sim de preparo ou alívio para os combatentes. Era sua função mudar a maneira de o combatente ver a realidade, de forma mais simplificada e limpa, levando-o direto, sem escalas, para o essencial, para o dionisíaco. Porém, novamente não está descartada a presença do apolíneo, pois é pela aparência e pela forma que a essência se mostra. A música wagneriana, como a dos gregos, ainda é figurativa. Aqui, vale o mesmo exemplo do mundo onírico:

É como um sonho: enquanto estivermos sob o encanto da arte, a apreciação das coisas mudou. Os bens que nos pareceram tão dignos de esforço, enquanto o sortilégio durava, enquanto aprovávamos o herói trágico por escolher a morte antes de renunciar a ela, é raro que na vida real demos a isso o mesmo preço e que estejamos prontos a consagrar a isso a mesma energia. Com efeito a arte é a atividade do homem em repouso.¹²²

Aqui Nietzsche reforça sua visão metafísica de arte e sua capacidade de evocar a aparência (*Erscheinung*) de um mundo mais simples, de uma solução mais rápida para os enigmas da vida. A música wagneriana traz essa simplicidade pois não se acha submetida às estritas convenções da lógica. Ela vai direto aos sentimentos e ao que o homem tem de mais natural e universal. Essa interpretação artística coloca-se contra a arte moderna que acalma o receptor e vela a realidade com a massagem musical operística, que faz-nos fugir da crueza da existência e pousar sobre uma fabulação equívoca, que fabrica uma potência humana, mas que está ancorada no medo e na arrogância. Em última análise, esse modelo de arte converte as obras em produto de consumo para membros de uma burguesia que competem entre si para ver quem ostenta mais uma falsa aparência. Essa aparência é aquela que serve para maquiagem a realidade e não para revelá-la. Ela serve para encobrir, distrair, distorcer e, ao invés de incitar o auditor, apenas o acalma. Assim, a Ópera moderna era uma caricatura do drama grego associada à ideia logicista e filistéia em prol de um homem bom e feliz que

¹²¹ NIETZSCHE, WB, § 4, 2007, p. 96-97.

¹²² NIETZSCHE, WB, § 4, 2007, p. 98.

podia elevar-se sem sacrifício acima de suas misérias. Esse público vivenciava a obra de arte à distância, com olhar exterior e isolado, como um dia tentou fazer com a tragédia grega Eurípedes. Estas são as palavras que Nietzsche põe na boca de Wagner, como se ele falasse ao público moderno que fugia do abismo existencial da natureza da qual fazemos parte e que tanto nos angustia e revela: “A natureza, em suas profundezas, é muito mais rica, mais poderosa, mais feliz, mais terrível do que pensam; não a conhecem, pela maneira como vocês vivem. Aprendam a voltar a ser natureza e deixem-se transformar com ela e nela por meio de sua magia de amor e de chama”¹²³.

Esse espectador não experimenta o espetáculo de dentro, como faziam os gregos da época áurea do drama musical, mas está diante dele como um apreciador e crítico. Há, na ópera moderna, uma necessidade de separação entre arte e vida. O espetáculo passa a ser entendido como um evento, um acontecimento isolado, que lança uma luz pontual sobre a vida de quem o assiste. Torna-se o papel da ópera apresentar o mundo sob uma versão representada e direcionada através do viés do conceito subordinado à música.

A criação wagneriana mostrar-se-ia, então, com um caráter eminentemente pedagógico, pois exigiria a educação de um público com novos olhos para a arte, um público capaz de apreciar a obra do artista sem precisar interferir nessa experiência estética com elementos que violariam a dignidade de tal fruição e receberiam a música diretamente no campo do afeto, sem precisar readequar-se conceitual e logicamente a ela.

Desse modo, era imprescindível que a comunidade estética fosse transformada em suas bases existenciais e uma das formas mais diretas para que esse objetivo pudesse ser alcançado era esse grupo conhecer e se relacionar com o gênio artístico e a força divina que ele trazia consigo. Ele seria responsável por trazer de volta as raízes dionisíacas perdidas do teatro que levavam as pessoas a celebrar alegremente a tragédia da existência e ao mesmo tempo sentirem em si o aumento da força, da capacidade de lutar e da coragem, que só apareceriam pois os auditores do espetáculo trágico se poriam diante da fragilidade, da incognoscibilidade e da inconsistência da vida.

Com a felicidade que lhe causa esse espetáculo, o observador celebrará até essa própria formação dolorosa e constatará com prazer que tudo pode voltar-se para a salvação e para o proveito dessa natureza e desse talento predestinados, por mais rígida que possa ser a escola pela (sic) tiveram de passar. Constatará que cada novo perigo exalta sua coragem, que cada vitória aumenta sua prudência, que alimentado de veneno e de infelicidade deles extrai saúde e vigor. (...) Longe de corroer a vida, à medida que se desenvolve, o talento tempera o próprio corpo e o

¹²³ NIETZSCHE, WB, § 6, 2007, p. 107.

torna mais robusto; governa o homem como uma paixão alada e o ajuda a voar quando seus pés se cansam na areia ou se ferem nas pedras.¹²⁴

Jogado no abismo da existência, perguntando-se o que ela significa para nós e qual a nossa razão de estar nela, o espectador wagneriano se defrontaria com a realidade sem véus. E se a humanidade deveria desaparecer um dia, a única coisa que justificaria sua passagem pela existência seria a sua fusão com as forças da natureza que a cercam. Isso só seria possível quando se alcançasse a “mentalidade trágica” (*tragisch gesinnt*), única esperança para o futuro da humanidade.

Toda essa expectativa foi a bagagem que Nietzsche carregou consigo quando se fez presente na inauguração do teatro e na realização do primeiro festival de Bayreuth, que aconteceu em agosto de 1876. Por lá, o filósofo permaneceu poucos dias, não participando até o final. O contato com o projeto posto em prática não agradou Nietzsche.

O que o filósofo percebeu foi que, no mesmo instante em que inaugurava a casa de espetáculos em Bayreuth, Wagner também começava a se revelar um romântico, vendendo-se aos sistemas da sociedade burguesa, cristianizando sua música e atraindo a si muitas pessoas pela simples capacidade de transmitir um otimismo quase socrático com suas apresentações, tornando-as servas do idealismo e por isso, discípulas de Hegel. Wagner

[...] tornou-se o *herdeiro de Hegel*... A música como ideia – [...] Não foi pela música que Wagner atraiu os jovens, mas pela “ideia”: – é o que há de enigmático em sua arte, o brincar de esconder-se atrás das centenas de símbolos, a policromia do ideal, o que seduz e conduz esses jovens a Wagner; é o seu gênio para formar nuvens, seu vaguear, voltear e arremessar pelos ares, seu em-toda-a-parte e em-nenhum-lugar, exatamente aquilo com que, a seu tempo, Hegel os conquistou e aliciou! Em meio à multiplicidade, abundância e arbitrariedade de Wagner eles estão como justificados para si mesmos – “redimidos”.¹²⁵

Wagner mostrou-se como músico do ideal, do que não é palpável, do sonho, da mentira bem contada. Seu drama passou a representar ações e não acontecimentos, contrário ao como se representavam na tragédia grega¹²⁶. Wagner criava personagens sujeitos a uma

¹²⁴ NIETZSCHE, WB, § 4, 2007, p. 98.

¹²⁵ NIETZSCHE, CW, §10, p. 30-31.

¹²⁶ “Como bem mostra Nietzsche em O caso Wagner, a palavra ‘drama’ possui uma origem dórica, e não indica um ‘fazer’ (*Thun*), mas um ‘acontecer’ (*Geschehen*), uma definição que foi respeitada nos dramas antigos. Inicialmente, o drama estava separado da ação, situado ‘antes do começo ou atrás de uma cena’, reservado unicamente para as cenas de ‘grande *pathos*’. Não obstante, esse significado não foi conservado pela tradição, que confunde a palavra drama com ‘ação’ (*Handlung*). Wagner certamente soube retirar proveito desse equívoco.” (NASSER, 2009, p 43-44).

sucessão de cenas fortes para surtir efeito nos espectadores. Com isso, sua arte musical perdeu espontaneidade e ficou amarrada a uma série de artimanhas românticas e cristãs¹²⁷.

Wagner era mais um socrático, falava, sob máscaras, de coisas do alto, cindia o homem. Por esse e outros motivos, a esperança nietzschiana em relação a ele durou o tempo suficiente para que percebesse que ele havia cedido para os ideais cristãos¹²⁸. O pessimismo wagneriano (que lembrava, inclusive, Schopenhauer), pois, começa a ser visto por Nietzsche como ascetismo, coisa abominável ao filósofo trágico. O filósofo começou a ver o músico, como mais um decadente, ou seja, filho de seu tempo como qualquer outro moderno.

*O artista da *décadence* – eis a palavra. [...] Wagner é realmente um ser humano? Não seria antes uma doença? Ele torna doente aquilo que toca – ele tornou a música doente – Um típico *décadent*, que se sente necessário com seu gosto corrompido, que o reivindica como um gosto superior, que sabe pôr em relevo sua corrupção, como lei, como progresso, como realização.*¹²⁹

A *décadence* wagneriana se mostrava principalmente no que havia acontecido com seus espetáculos: perda da unidade funcional, advento do fragmentário, explosão dos detalhes, imaginário da reconciliação moral, sensibilidade excessiva (*histeria*) e teatralização estilizada. Wagner se tornou um ator¹³⁰ que se mostrava e se vendia a seu público, tornando-se seu escravo.

Decepcionado com o amigo, mas não distante dele, Nietzsche começa a entrar em colapso, vivendo sua própria tragédia particular. O contato com o Festival de Bayreuth não

¹²⁷ Como é o caso por exemplo do *Leitmotiv* e do cromatismo na música. O primeiro se refere a uma passagem melódica que é sempre repetida na duração da ópera, por isso ela é identificada com um sentimento ou com uma ação. Assim, identificada rapidamente resignifica e transforma a imagem a que é associada e salva a obra total. O *Leitmotiv* é a condução dos sentimentos da plateia. A música provocaria o afeto desejado pelo autor no auditor e tiraria dele a capacidade de criar. Já o cromatismo é uma técnica musical em que a música perde seu centro tonal e outro centro vai se modulando de maneira infinita, fazendo da obra final uma sucessão de repetições de partes iguais.

Podemos indicar também outros dois elementos que fizeram Nietzsche entender Wagner como um Romântico cristão: o primeiro a submissão da música à palavra, pendendo assim, novamente, o espetáculo para o apolíneo em detrimento do dionisíaco e o segundo o aparecimento notório de temas como a castidade e a resignação em suas obras. Vide, por exemplo, Parsifal (texto de 1857-1877/música de 1877-1882) ou mesmo Tristão e Isolda (texto 1854-1857/música de 1857-1859).

¹²⁸ A música wagneriana para Nietzsche se converteu ao cristianismo à medida que foi se tornando cada vez mais ilustrativa e romântica.

¹²⁹ NIETZSCHE, CW, §5, p. 18.

¹³⁰ “[...] o termo “ator” (*Schauspieler*) aqui poder-se-ia entender tanto no sentido de ele ter-se tornado mero criador de óperas para um público sentimentalista (entediado com a vida) e ao mesmo tempo no sentido de ele ter-se tornado um grande ator do Estado, um ator no palco do grande teatro que seria a Alemanha bismarckiana dona do mundo. Wagner estaria garantindo seu lugar de ator imortal no novo Estado imperialista alemão” (ANTUNES, 2008, p. 68).

satisfez as expectativas do filósofo e por isso decidiu se afastar um pouco¹³¹. Em 1876, em meio a doenças, decepções amorosas e reuniões filosóficas, que excluía a figura de Wagner, Nietzsche iniciou os escritos de que dariam origem ao livro *Humano, demasiado humano*, que marcou o início de uma nova etapa em seu pensamento, ou seja, de uma reavaliação de sua filosofia e de alguns temas de que ela já havia tratado. Contra o cristianismo, contra o otimismo socrático, contra tudo que pensava até então e contra o romantismo mesmo, Nietzsche dá nova roupagem a seu pensamento a partir desta obra. Ela marcou uma evolução do pensamento nietzschiano, na medida em que, a partir dela, seus escritos se tornaram autônomos em relação a Wagner e Schopenhauer. Nasce de uma crise pessoal e interna, e por isso mesmo, nasce livre, pois passou pelas dores de parto de um Nietzsche angustiado e sofredor, trágico, diríamos.

Humano, demasiado humano é o monumento de uma crise. Ele se proclama um livro para espíritos *livres*: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não pertencia* à minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz “onde *vocês* veem coisas ideais, *eu* vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas!” ... Eu conheço *mais* o homem... Em nenhum outro sentido a expressão “espírito livre” quer ser entendida: um espírito *tornado livre*, que de si mesmo de novo tomou posse. O tom, o timbre da voz mudou inteiramente: o livro será considerado inteligente, frio, por vezes duro e sarcástico¹³².

A arte é encarada de forma diferente a partir dessa obra, aqui o artista vai tomando o foco em relação à sua criação. O espírito livre é o homem em seu estado mais alto de criação e por isso ele se torna protagonista da vida, libertando-se da servidão do mundo metafísico. Libertando-se da metafísica, Nietzsche vai também abandonando sua teoria dionisíaca e apolínea da arte. Ele acabou reconhecendo que esses princípios também faziam a arte se retirar da realidade e apontar para algo além do factual e por isso no campo do ideal. Afastado da metafísica schopenhaueriana e da influência wagneriana, ele finalmente pode abordar a arte de modo independente e autônomo, se voltando para a realidade tal como ela é, e fazendo da arte a mais elevada expressão do caráter estético da existência. Arte e existência estavam agora sobrepostas, como uma só coisa.

É ainda o mesmo deus Dioniso que o guiou através de sua primeira fase, que então está presente nesta segunda, mas o deus agora está mais livre, revigorado e, portanto avesso à metafísica. É o mesmo Dioniso, porém outro dionisismo. Nietzsche rompe “[...] com sua

¹³¹ Em outubro do mesmo ano se retirou com três amigos, incluindo Paul Reé, em Sorrento na Itália por seis meses para uma espécie de retiro em que pudesse rever seu pensamento e reavaliar a postura de Wagner diante da aposta que havia feito no amigo músico e na concretização do projeto de Bayreuth.

¹³² NIETZSCHE, EH, *Humano, demasiado humano*, §1, 2009, p. 69.

concepção anterior do dionisismo como sendo uma ‘estética do sublime’ e assume uma perspectiva de Dioniso como o deus de uma estética da beleza e da afirmação da vida sensível”¹³³, da abundância de vida, mesmo não isenta de sofrimentos. O que, porém, permanece nas duas visões é a aparência. Primeiramente Dioniso usa dela para se manifestar e agora, ele é a própria aparência, pois não existe nada além dela. A figura de Apolo, portanto, desaparece mas somente porque foi integrada a de Dioniso, como veremos.

1.3.2 A vitória de Dioniso sobre Apolo e sua oposição a Sócrates

No centro da problemática estética em Nietzsche, e portanto também o que se transforma no ponto nevrálgico para entender o pensamento nietzscheano sobre o impulso dionisíaco, está a relação entre realidade, verdade (*Wahrheit*) e aparência (*Erscheinung*) criada pela arte. Por isso, faz-se necessário entender, em primeiro lugar, o que é essa realidade, como ela se apresenta e qual influência direta nos causa; e, em segundo lugar, perceber quais as potências da criação aparente das artes e como elas se põem diante da realidade, para que percebamos o quanto a metafísica, enquanto busca e encontro de uma verdade fundamental e eterna, faz-se dispensável nesse momento para o filósofo.

Inicialmente, em *O Nascimento da tragédia*, a problemática é posta de forma mais direta: a realidade consistiria num mundo caótico e regido por leis cegas da natureza. Como a coisa-em-si, ela seria correspondente à verdade mais profunda da existência. Essa força avassaladora, que era apresentada como o mundo verdadeiro, correlacionada ao impulso dionisíaco, convivia sob o véu da aparência que amenizava o impacto destruidor causado pelo real existente e que, através da força apolínea, transmitia-se a nós. O duplo perigo dessa conjunção de forças estava no desequilíbrio que essa relação divina poderia gerar. Era preciso uma certa estabilidade na discórdia aberta entre Dioniso e Apolo para que a realidade fosse mostrada (aparecesse) de verdade (e verdadeira!). Caso pendesse para o lado dionisíaco, a balança revelaria a faceta bárbara do deus e da vida, assim, o homem não suportaria tamanho contato com o incognoscível, sendo ferido e engolido pela tragédia, aniquilando-se. Já se pendesse para o lado apolíneo, a experiência artística levaria a raça

¹³³ ANTUNES, 2008, p. 68.

humana para um afastamento da verdade fundamental, distraíndo-os somente com as formas imagéticas e com a beleza superficial, levando-o à ilusão.

É justamente aí que a tragédia ática mostrou sua potência, pois administrou por muito tempo a capacidade de manter as forças em equilíbrio para proporcionar ao homem a possibilidade de defrontar-se com a realidade – trágica e avassaladora, em sua essência –, sob a máscara da aparência, não sendo destruído pela primeira e nem ludibriado pela segunda. A vida – mesmo violenta, oscilante e inconsistente – é salva no homem grego através da arte. A arte possibilita que ele caminhe sobre o fino fio da navalha da existência, sem ferir-se diretamente. Dioniso, de pés ligeiros e dançantes, celebrava os horrores existenciais com cantos e festas. O grito trágico também soava como gozo extático. “A característica da nova estratégia é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisíaco transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível”¹³⁴. A parceria das forças na tragédia revela também a unidade dos conceitos de realidade e aparência, que diferem, mas que aí se tocam.

O que se percebe, porém, a partir da decepção em Bayreuth, é que Nietzsche passa a ler a arte com lentes diferentes, e vai ficando mais claro que, desde o início, outorgava a Dioniso a primordial presença em relação a seu par trágico, para que a realidade verdadeira fosse revelada. Percebeu-se, então, que a arte só criou sentido porque era, fundamentalmente, dionisíaca. Apolo nesse momento passa a ser encarado como canal e como filtro da verdade do mundo que, se fosse posta sem máscaras diante do humano, o fulminaria. Para dar conta dessa realidade, a arte se fazia necessária como um dínamo de vida em meio à destruição e à morte, impulsionando o artista e os seus espectadores a quererem sempre mais a existência, apesar de sua constituição abissal. A tragédia expõe o conflituoso equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, mas revela a sobreposição da sabedoria deste em relação àquele, pois é a individuação que representa um mal e a causa do sofrimento. É o estado dionisíaco que importa como único capaz de apresentar, interpretar e celebrar a tragicidade da existência sem precisar superá-la.

Essa postura se amplia e se reafirma, portanto, a partir de *Humano, demasiado humano*, pois a dualidade schopenhaueriana com que Nietzsche postulava sua estética se dissolve, junto com a crença de que o mundo estava realmente dividido entre realidade e

¹³⁴ MACHADO, 2002, p. 23.

aparência. Então, não havendo mais a pressuposição metafísica de mundo, a tragédia se torna ainda mais potente, pois passa a assumir a realidade de forma integral, obrigando o homem a encará-la, sem ter um refúgio em que se possa abrigar ou um bálsamo com que se possa curar. A realidade não é mais o que se esconde sob o véu, mas tudo o que está posto na existência – ou a própria existência mesma – e que passa por nossos processos de falseamento. O único mundo, pois, é o da aparência, que agora é a única realidade, e é Dioniso mesmo que a afirma, celebra e expõe. Dionisíaca é a realidade, e a realidade é toda a aparência. Dioniso absorve Apolo, mas não desaparece com ele, como veremos mais à frente. Ocorre que não há mais cisão entre realidade essencial e aparente, pois agora só há a realidade aparente. A aparência, antes apolínea, é entendida então como mais uma das capacidades do deus da festa, metamorfoseado, de se expressar. Dioniso vence Apolo, ao assumi-lo. “Aqui, não existe mais uma oposição entre um mundo *verdadeiro* e um *mundo aparente*; não existe senão um único mundo, falso, cruel, contraditório, enganador, vazio de sentido. [...] É um mundo assim que é o *mundo verdadeiro*”¹³⁵. Podemos dizer, portanto, que no mesmo patamar estão realidade, aparência e verdade. E como só há um mundo, não se justifica mais uma oposição entre Apolo e Dioniso e assim, no caso da arte e do artista, a aparência se torna preferível à realidade pois esta nada mais é do que uma realidade repetida¹³⁶, reforçada e até mesmo manipulada. Aqui se estabelece então o estatuto da arte não mais como aquilo que se opõe à realidade e ao “ser”, mas como aquilo que reforça a realidade e portanto trata do existente. O artista diz sim a tudo que é realidade e é, acima de qualquer coisa, um dionisíaco.

Destarte, o problema da verdade em relação à arte agora é posto de outra maneira. Se antes havia um interesse pelo conhecimento de uma verdade pressuposta e anterior ao homem, a qual devia ser descoberta e abraçada através de uma metafísica do artista, agora tudo o que há é a superfície em sua dimensão ao mesmo tempo material e cósmica, não deixando margem para a existência de um fundo a ser revelado. A existência está diante de nós como algo já dado e é isto que se caracteriza como verdade. Com isso, o artista é visto agora como aquele que é dotado de uma “moralidade mais fraca” (*schwächere Moralität*)¹³⁷ e, ainda como os gregos, de um “pessimismo da *fortitude*” (*Pessimismus der Stärke*)¹³⁸. É aquele que não se preocupa inicialmente em aprender da arte ou ensinar com a arte, mas sim

¹³⁵ NIETZSCHE *apud* LEBRUN, p. 362.

¹³⁶ cf. NIETZSCHE, CI, A “razão” a filosofia, 2006, § 6, p., p. 29.

¹³⁷ NIETZSCHE, HH, § 146, 2011, p. 107.

¹³⁸ NIETZSCHE, NT, Tentativa de autocrítica, §1, 2008, p. 12.

em viver a arte, em sentir e canalizar seus impulsos vitais através dela. Não há também a necessidade de se usar da obra como um canal para a justificação existencial ou como meio de acessar verdades. O que o artista agora pretende é fazer parte daquele grupo de pessoas que interpretam a vida brilhante e significativamente, usando vários artifícios para isto. A moralidade fraca é que o permite não ceder a uma certa correção da realidade e o pessimismo forte é que o faz assumir artisticamente a vida na sua completa dissolução. Assim, ele “considera o prosseguimento de seu modo de criar mais importante que a devoção científica à verdade em qualquer forma, por mais simplesmente que ela se manifeste”¹³⁹. Se antes a arte era a maneira com que poderíamos dar conta de ver e lidar com a horrível verdade, amenizando seu impacto, agora ela é criadora de novas realidades também potentes, verdadeiras e liberadoras.

O novo artista conserva o pessimismo da força também porque ele passa a ser propriamente a maneira de viver afirmando a existência nos seus dilaceramentos e não mais como um movimento essencial do homem artista. Essa maneira não seria “[...] *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados”, mas “uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência”¹⁴⁰. Assim é o homem que vive na mais alta pujança, aquele que encontra vontade de vida no meio da mais alta dor que ela pode lhe apresentar. Como em Dioniso, a arte existe para metamorfosearmos-nos e criarmos-nos em direção à destruição ou enquanto nos destruimos. Portanto, não só de alegrias se nutre este artista, pois também “[...] o desprazer é um alimento natural da vontade de potência”¹⁴¹ e a vida passa a ser encarada como um lugar da variação e da permanência, da dor e do riso. Artista, então, é aquele que remodela a massa disforme da existência e lhe dá novas configurações. Essa nova visão tanto se impõe que Nietzsche substitui a fórmula: “(...) só como *fenômeno estético* podem o mundo e a existência *justificar-se* eternamente (...)”¹⁴², que era claramente metafísica, pela sentença “(...) apenas através da arte a própria miséria pode se tornar deleite”¹⁴³. A arte agora é usada, num primeiro impulso, para celebrar a falta de sentido da existência e não mais para descobrir ou revelar-lhe o sentido. O verdadeiro toma lugar da verdade e se torna o principal

¹³⁹ NIETZSCHE, HH, § 146, 2011, p. 108.

¹⁴⁰ NIETZSCHE, NT, TA, 2008, p. 12.

¹⁴¹ DIAS, 2011, p. 38.

¹⁴² NIETZSCHE, NT, § 5, 2008, p. 44.

¹⁴³ NIETZSCHE, HH, § 154, 2011, p. 110.

objetivo da produção artística. A busca da verdade é encarada aqui como nociva à vida e à própria arte.

De fato, Nietzsche já havia levantado esse problema desde os escritos preparatórios para o *Nascimento da tragédia* e em outros dois textos da mesma época (*Sobre o pathos da verdade* e *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*). Neles a propensão para a busca da verdade foi apresentada como uma inclinação doentia de seres que não admitiam a incognoscibilidade da existência e sua obscura forma de se apresentar e agir. Quando percebe-se abandonado no universo, o homem decadente inicia uma busca de sentido para a vida a fim de ter nas mãos o controle da existência disforme à sua volta. Encarar a verdade como algo a ser descoberto e decodificado sempre foi o interesse do homem científico como resposta consciente e libertadora à sua intrínseca necessidade de glória, de superação da condição animalesca, através do que denominou consciência.

Seria esse o destino do homem, se ele fosse um animal que busca conhecer; a verdade o levaria ao desespero e ao aniquilamento, a verdade de estar eternamente condenado à inverdade. Ao homem, entretanto, convém a crença na verdade alcançável, na ilusão que se aproxima de modo confiável. Será que ele não vive propriamente por meio de um engano constante? Será que a natureza não lhe faz segredo de quase tudo, mesmo do que está mais próximo, por exemplo de seu próprio corpo, do qual só possui uma “consciência” fantasmagórica? Ele está aprisionado nessa consciência, e a natureza jogou fora a chave.¹⁴⁴

O medo da condenação à inverdade torna-se criação de verdades alcançáveis. O homem regido por essa consciência não poderia admitir, por exemplo, seu fracasso diante da falta de sentido que lhe apresentava o drama grego clássico. A necessidade de fundamentos, ou o impulso à verdade (*Wahrheitstrieb*) nasce, primeiramente, conjugada à necessidade de traçar uma linha paralela e correspondente entre realidade e linguagem, o que abre, num segundo momento, a nociva imposição de uma universalização dos códigos, o que também traz consigo o nascimento da moralidade. Esse amontoado de invenções gera então a divisão entre verdade e mentira, o que acaba por determinar a primeira como saudável e digna de ser buscada e a segunda como perigosa e enganosa. A verdade torna-se uma criação e, dessa vez, não mais uma criação propulsora de vida, de alegria, de expressão, mas uma criação de controle, de determinação e mãe da moralidade.

Essa noção de verdade que foi expandida por Sócrates, que agora é posto claramente como o opositor direto de Dioniso, matou o espírito trágico grego. Entre os principais problemas que seu pensamento causou entre os gregos, como exemplo, está o da elevação

¹⁴⁴ NIETZSCHE, *Sobre o pathos da verdade*, Cinco prefácios para cinco livros não escritos, p. 10?

da consciência ao patamar de reguladora da vida. Sua fórmula “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”¹⁴⁵ ou “tudo deve ser inteligível para ser belo”¹⁴⁶ afasta o caráter incognoscível da existência e, por consequência, afasta Dioniso. A esse efeito a lógica e a estética socrática passam a ser imbuídas de um otimismo ficcional, fundado na razão que se sobrepunha e dispensava a imanência. Com isso, a alegria trágica dionisíaca é substituída pela “felicidade de se crer possuidor da verdade”¹⁴⁷, que acaba por gerar uma dureza, uma arrogância e uma tirania por parte de quem crê em tal sentença. Sócrates é o primeiro filósofo tirano e a ele Nietzsche, conforme o citado aforismo de *Humano demasiado humano*, chama de “uma pedra jogada nas engrenagens” gregas que as faz explodir. A tirania socrática é nociva pois cria leis, métodos e universalismos que matam a pluralidade, que é própria da existência, apresentada nos corpos e nas forças das individualidades.

Para se preservar toda a arte contra a tirania socrática há de se preservar o dionisismo. Contra a tentativa de controle da consciência sobre outras pulsões corpóreas, a embriaguez.

1.3.3. Arte como embriaguez dionisíaca

Junto com a permanência de Dioniso no pensamento nietzschiano – pois de fato Apolo praticamente desaparece a partir de *Humano, demasiado humano* – permanece também a metáfora da embriaguez como uma maneira de representar o estado artístico que esse impulso provoca. Ela é a responsável pela estimulação dos afetos a fim de propulsionar o homem à expressão e à criação. Por isso “para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma pré-condição fisiológica: a embriaguez”¹⁴⁸.

A embriaguez quer significar, quando usada como metáfora estética, o envolvimento do homem todo no processo artístico, uma condição de toda arte. Ela envolve forças musculares, nossas funções animais e nossos efeitos de produção. A embriaguez corresponde a um “mais de força”, um sentimento elevado de poder que pode ser comparado, por exemplo, ao estado corpóreo da leveza e da agilidade, que provoca a dança. A força como prazer na demonstração da força, como parcela de bravura, aventura, destemor, como uma

¹⁴⁵ NIETZSCHE, NT, 2005, p. 77.

¹⁴⁶ NIETZSCHE, NT, 2007, § 12, p. 78.

¹⁴⁷ NIETZSCHE, HH, 2011, §261, p. 163.

¹⁴⁸ NIETZSCHE, CI, Incursões de um extemporâneo, 2006, § 8, p., p. 67.

certa indiferença. Assim, os artistas são dotados de uma disposição forte (mesmo corporalmente), são animais da força, sensuais.¹⁴⁹

É a embriaguez responsável por colocar o homem no estado estético, mas ela pode se manifestar, segundo Nietzsche, de variadas formas, como por exemplo, na excitação sexual, nos grandes apetites, nos afetos fortes, na festa, na rivalidade, no feito temerário, na vitória, na crueldade, na destruição, ou em influxos narcóticos e principalmente na vontade sobrecarregada e dilatada. Ela é aliada não só da arte em si, mas do artista que a produz e daquele que aprecia a obra. Nela o essencial está no “sentimento de plenitude e de intensificação de forças” que faz a vontade transbordar e une os seres numa só onda de devires.¹⁵⁰

Neste estado, o ser humano transforma as coisas até espelharem seu poder – até serem reflexos de sua perfeição. Esse *ter* de transformar no que é perfeito é – arte. Mesmo tudo o que ele não é se torna para ele, no entanto, prazer em si”¹⁵¹.

A embriaguez conserva e expande as forças, tornando o ser humano mais que aquele que está preso em seu limite corpóreo, mas como parte do todo a seu redor, fruindo com o que está fora de si.

Assim, a noção de embriaguez a partir de agora é expandida a fim de abrigar dentro de si a força apolínea, que agora é entendida como uma manifestação mesma de Dioniso. Ou seja, o dionisismo agora é entendido de forma tão ampla que não só está destinado à embriaguez extática, mas também ao sonho, que é visto então como uma espécie de embriaguez. O sonho seria uma maneira de consumação da capacidade artística individual, ou seja, a amostra de que todo homem é capaz, enquanto não estiver preso ao eu consciente, de criar uma realidade nova e reforçada para si, através da aparência. Porém nem o sonho, nem a embriaguez dispensam a consciência, uma vez que está desfeito todo dualismo. Ela é parte do processo. De fato, Nietzsche já apontava para essa aproximação em um de seus escritos preparatórios para *O Nascimento da Tragédia*. Ali, mesmo que em fase experimental, já é possível se observar que há alguma clareza e observância consciente na expressão da ebriedade, o que faz-nos acreditar que a embriaguez não afasta a consciência na criação artística.

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente alegoricamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o

¹⁴⁹ Cf. NIETZSCHE, Fragmentos póstumos, 2012, 14(120) e 14(117) pp. 265.270.

¹⁵⁰ Cf. NIETZSCHE, CI, Incursões de um extemporâneo, 2006, § 8, p., p. 67.

¹⁵¹ NIETZSCHE, CI, Incursões de um extemporâneo, §9, 2006, p. 68.

servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação.¹⁵²

Como dito, a loucura dionisíaca não se sobrepõe à lucidez, mas a conjuga como uma de suas forças. Trata-se de uma aparência que se sabe aparência, ilusão que se vê como ilusão, e jamais se confunde com a realidade empírica, pois é capaz de produzir sua própria realidade. Por trás da atividade artística temos sempre uma espécie de subjetividade transbordada, veemente, um “eu sou” que transborda os limites da consciência e faz de sua alegria a sua manifestação. Mas a criação artística não tem por “autor” o eu consciente de si e reconhecível por todos, mas a potência da vida em sua necessidade constante de extrapolação de si mesma. “O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e da plenitude”¹⁵³.

Desta forma, podemos dizer que todo homem é capaz de arte, pois há força onde há vida. Contudo, isso não implica que todo homem deva ser artista no estrito significado da palavra. O conceito de arte agora em Nietzsche está dilatado, porque está ancorado, como vimos, no conceito de embriaguez. Ela atinge todos os corpos porque envolve sensibilidade, sensação, afecção, vai direto às nossas paixões. Como é o caso do amor, por exemplo:

Será que se quer uma prova espantosa de até que ponto vai a força transfiguradora da embriaguez? O “amor” é essa prova, (...) A embriaguez lida com a realidade de tal modo que, na consciência do amante, a causa parece eliminada e algo diverso parece se encontrar em seu lugar – um tremor e uma reluzência de todos os espelhos mágicos da Circe... Aqui, homem e animal não fazem diferença; ainda menos o fazem o espírito, a bondade, a sinceridade... É-se sutilmente enganado, quando se é sutil; é-se toscamente enganado, quando se é tosco (...) Encontramos aqui a arte como função orgânica: nós a encontramos como o maior estimulante da vida – arte, com isso, sublimemente conforme os fins mesmo ainda no fato de mentir... Mas nos equivocariamos se permanecêssemos junto ao seu poder de mentir: ela faz mais do meramente imaginar, ela transpõe mesmo os valores¹⁵⁴.

Arte e vida se misturam e se fundem. A vida se torna uma obra de arte em si mesma, enleada à embriaguez. No aforismo 299 de *A gaia ciência*, Nietzsche diz que temos muito a aprender dos artistas, para que nos tornemos também artistas, ou seja, para que tornemos as coisas belas, atraentes e desejáveis, uma vez que a vida em si mesma carece de significado. Aprendemos a manipular a realidade para vê-la de outra forma, para conseguirmos e querermos vê-la ainda. Porém, podemos superar os artistas, “pois neles esta sutil capacidade

¹⁵² NIETZSCHE, VD, 2005, p. 9-10.

¹⁵³ NIETZSCHE, CI, *Incursões de um extemporâneo*, 2006, § 8, p. 68.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, *Fragments Póstumos*, 2012, 14(120), p. 270.

termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; *nós*, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas”¹⁵⁵.

Lebrun, interpretando essa estética nietzschiana, em seu texto “Quem era Dioniso?”¹⁵⁶, considera a embriaguez sob dois aspectos: aquele que causa efeitos fisiológicos e aquele que causa efeitos criadores. O primeiro representado por Dioniso, que representa e incita o conjunto da sensibilidade humana e o segundo representado por Apolo, que impulsiona à criação e à excitação do olho.

Que significam os conceitos opostos que introduzi na estética, *apolíneo* e *dionisiaco*, os dois entendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão [...] Já no estado dionisiaco, todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação.¹⁵⁷

A embriaguez, ao mesmo tempo que excita, estimula e promove a sensibilidade, treina e submete o homem ao poder de seu trabalho e a um controle ou autodomínio de suas forças criadoras, de seus afetos. Assim, gerará o que Nietzsche chama de grande estilo¹⁵⁸.

Dias¹⁵⁹ em seu livro *Nietzsche, vida como obra de arte*, reconhece duas expressões estéticas nietzschianas. Do lado apolíneo coloca o que chama de “poder ver a si mesmo à distância” e do lado dionisiaco o que chama de “como alguém torna-se o que se é”. Assim, a saída apolínea para uma vida autenticamente artística é uma espécie de espetacularização do mundo, do homem e de suas relações. Essa condição exige que tenhamos um olhar diferenciado sobre a realidade e sobre os fatos que nela sucedem. Nietzsche sugere dar um passo atrás, como se fosse um espectador de teatro diante do que assiste, para que possamos ter uma plena visão da obra de arte que se tornou a vida do embriagado artista. Com certa distância não nos prenderíamos aos detalhes, que de perto parecer-nos-iam cheios de falhas e incompletos, faltando beleza. De longe podemos observar bem a totalidade e os movimentos constantes e ilógicos que fazem. Citamos aquele terceiro olho indicado por Nietzsche em *Aurora* como exemplo de distância artística:

O quê? Ainda tens necessidade do teatro? És ainda tão jovem? Aprende a sabedoria e procura a tragédia e a comédia onde elas são melhor representadas! Onde tudo se passa de maneira mais interessante e interessada! Sem dúvida que não é fácil aí permanecer espectador, - mas aprende de qualquer maneira! E em quase todas as situações difíceis e penosas para ti, conservarás uma pequena porta

¹⁵⁵ NIETZSCHE, GC, 2012, § 299, p. 180.

¹⁵⁶ *Kriterion*, v.26, n° 74-75, 1985, p. 363-364. Trad. Maria Heloísa Noronha Barros.

¹⁵⁷ NIETZSCHE, CI, *Incursões de um extemporâneo*, 2006, § 10, p. 69.

¹⁵⁸ O assunto será melhor abordado no capítulo 2.

¹⁵⁹ apud, YOUNG, 2011, p. 62ss

para a alegria e um refúgio, mesmo quando as tuas paixões se derretem sobre ti. Abre o teu olho teatral, o grande terceiro olho, que considera o mundo através dos dois outros!¹⁶⁰

Ganhando esse olhar teatral passamos a assistir a vida, onde tudo se passa de maneira mais “interessante e interessada”. É nesse ponto, por exemplo, que a vida pode ser vista como cômica ou trágica, dependendo de como usamos esse terceiro olho.

Outra maneira de entender essa distância artística está em um pensamento desenvolvido por Nietzsche em *A Gaia Ciência* nos aforismos 78 e 299. O primeiro se refere principalmente a um novo olhar sobre si mesmo, como uma espécie de pôr-se no palco para si mesmo, enquanto o segundo se refere ao novo olhar em relação às coisas, dando-lhe novas cores para resignificá-las. Vejamos como esse pensamento é manifesto nos dois aforismos:

Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói à distância e como que simplificado e transfigurado – a arte de se “pôr em cena” para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão só primeiro plano e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais de mesma.¹⁶¹

Olhando-nos como heróis, como complexos personagens da saga da vida podemos ter mais empatia com nós mesmos. No teatro funciona assim, pequenos erros dos heróis são relevados quando percebemos o impulso de vida que os move para um fato maior. Eles crescem à nossa frente, se agigantam por causa de suas atitudes plasticamente belas. Mas, muitas vezes suas ações, se fossem jogadas no cotidiano e/ou analisadas separadamente, sem o contexto artístico em que se inserem, naturalmente fariam daqueles que as carregam insanos diante do mundo dos lógicos. Mas no teatro até as loucuras são permitidas, a ilogicidade passa por criatividade. Por isso, a exigência de se ver a vida a certa distância.

No já citado aforismo 299 de *A Gaia ciência*, o filósofo também toca nesse ponto. Ele fala sobre esse novo olhar quando responde a si mesmo a respeito de como poderíamos enxergar bela a vida, quando ela se nos parece feia. Ouçamos a resposta:

De que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – e eu acho que em si elas nunca o são! [...] Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso a olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda – ou ver as coisas de soslaio e como que um recorte - ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às

¹⁶⁰ NIETZSCHE, AA, § 507,[s.d.], p. 226

¹⁶¹ NIETZSCHE, GC, § 78, 2012, p. 99-100.

outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios que eles.¹⁶²

Cobrir as coisas com essas camadas de cor e de novas texturas é a possibilidade de recriá-las, de dar-lhes novos sentidos. Fazendo assim, não deixamos de vê-las como são, mas dar-lhe-emos um acréscimo de vida e de potência. Poderão ser sempre novas, mesmo que se nos apresentem exatamente da mesma maneira.

Do lado dionisíaco encontra-se o projeto nietzschiano de “tornar-se aquilo que se é”. Essa expressão é tão significativa para o filósofo que chegou a ser usada como subtítulo de seu *Ecce Homo*, cuja meta era dizer quem ele era¹⁶³ como oportunidade única de dar a seus leitores sua própria versão de si. Para continuarmos abordando esse assunto, precisamos voltar a uma obra da primeira fase de Nietzsche, mas que mesmo assim se mostra reveladora no que toca a construção do homem por si mesmo. Estamos falando da extemporânea *Schopenhauer como educador*. Já no início do escrito, logo no parágrafo primeiro, Nietzsche, para demonstrar o papel do educador na vida do educando, isto é, o de libertá-lo do “atordimento no qual nos colocamos constantemente”, toca num assunto de suma importância para identificar o porquê de os homens preferirem alimentar-se do que já está pronto ao invés de construírem a si com as próprias mãos.

Na metáfora do viajante que andou pelo mundo observando os homens, Nietzsche diz que o que mais foi encontrado por ele em suas andanças foi a preguiça. Os homens tornaram-se propensos à preguiça. Mesmo sabendo que não se vive senão uma única vez na condição de único, o homem parece se esconder como se fosse regido por um remorso na consciência. Mas para ele ainda existe um tipo de gente que vai na direção oposta dessa atitude: os artistas.

Somente os artistas detestam este andar negligente, com passos contados, com modos emprestados e opiniões postizas, e revelam o segredo, a má consciência de cada um, o princípio segundo o qual todo homem é um milagre irrepitível; somente eles se atrevem a nos mostrar o homem tal como ele propriamente é e tal como ele é único e original em cada movimento de seus músculos, e mais ainda, que ele é belo e digno de consideração segundo a estrita coerência da sua unicidade, que ele é novo e incrível como todas as obras da natureza e de maneira nenhuma tedioso.¹⁶⁴

¹⁶² NIETZSCHE, GC, § 299, 2012, p. 179.

¹⁶³ vide Prólogo, § 1.

¹⁶⁴ NIETZSCHE, CE, *Schopenhauer como educador*, § 1, 2004, p. 138.

Mas também os homens preguiçosos podem se transformar em artistas quando resolverem tornar-se o que são e não mais agir de acordo com a preocupação alheia, nem com as tábuas morais de instituições e nem pelos moldes de outras cartilhas que não fossem escritas pelo seu próprio sangue. A arte proporciona ao homem o destaque da massa, a possibilidade de deixar de ser rebanho e passar a ser protagonista de sua própria vida. De se descolar da preguiça que assola a maior parte dos homens. “O homem que não quer pertencer à massa só precisa deixar de ser indulgente para consigo mesmo; que ele siga a sua consciência que lhe grita ‘Sê tu mesmo! Tu não és isto que agora fazes, pensas e desejas’”¹⁶⁵. Toda criação artística de si, portanto, passará definitivamente pelo corpo.

¹⁶⁵ NIETZSCHE, CE, Schopenhauer como educador, § 1, 2004, p. 138.

2. FISILOGIA E COMICIDADE

*“Se fiz bem, vamos manter silêncio;
Se fiz mal – vamos rir então
E fazer sempre pior;
Fazendo o pior, rindo mais alto
Até descermos à cova”¹⁶⁶*

2.1. Arte “deste lado de cá”: superação da metafísica

2.1.1 Fisiologia e pensamento

Descartando a existência de um mundo metafísico e de tudo o que ele pode significar, mas não fechando os olhos para as consequências que essa crença provocou na formatação da cultura, no conhecimento humano e principalmente de nossa construção psicológica, Nietzsche aponta a própria existência imanente como o lugar da experimentação da vida, da criação de sentido e da expressão das forças individuais. Armado contra o edifício da filosofia metafísica, cuja expressão principal se encontra no idealismo e no cristianismo, o filósofo propõe uma fisiologia da arte, adjetivada por ele como “consolo deste lado de cá”, que agora viria como proposta estética em lugar da metafísica de artista.

Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a ‘consolaria’ metafísica – e a metafísica em primeiro lugar!¹⁶⁷

Aqui, o filósofo propõe uma linearidade na visão sobre o que é a existência, um enfrentamento da vida com a própria vida, alimentando-a com suas próprias potências, trazendo para o plano imanente e conduzindo às nossas mãos a composição da obra de nossa própria existência. Propõe-se a abandonar o “lado de lá”, que acabou por exigir formas receituárias e metodológicas para o alcance da verdade e do sentido da vida, o que gerou moderadores e reguladores das individualidades a partir de pretensas universalidades abstratas. Esse acontecimento, inclusive, é digno de boas risadas, como sugere o próprio filósofo. As grandes tarefas impostas pela metafísica perdem a importância diante do pensamento que se certifica que o caminho de encontro com o sentido da vida sem sentido está no que temos dela, por certo: aquilo de mais imediato que ela nos oferece. E

¹⁶⁶ NIETZSCHE, HH, Entre amigos, um epílogo, §1, 2011, p. 275.

¹⁶⁷ NIETZSCHE, NT, Tentativa de autocrítica, § 7, p. 20

[...] essas pequenas coisas – alimentação, lugar, clima, distração, toda a casuística do egoísmo – são inconcebivelmente mais importantes do que tudo o que até agora tomou-se como importante. Nisto exatamente é preciso recomençar a *reaprender*. O que a humanidade até agora considerou seriamente não são sequer realidades, apenas construções; expresso com maior vigor, *mentiras* oriundas dos instintos ruins de naturezas doentes, nocivas no sentido mais profundo [...].¹⁶⁸

A natureza doente, decadente, para ser mais preciso, criou consolo fora da vida para que ela fosse suportada, mas Nietzsche indica uma reversão dessa visão propondo que a vida seja encarada nos seus mais profundos abismos e que dela nos alimentemos sem medo. Esses pequenos consolos são mais importantes por serem exatamente aquilo do que podemos tomar posse, aquilo que se apresenta de forma concreta na vida. O além, o depois é o distante, o improvável e, por isso, não nos pertence. Sobre isso não se pode caminhar em certeza, ou mesmo se construir algo. Ou mesmo que essa ficção seja reconhecida como tal, a tentativa de ela nos desfazer em falsos universalismos retira de nós a possibilidade de experimentação de nossas pequenas capacidades e fragilidades.

Humano, demasiado humano é uma obra singular na empreitada filosófica de Nietzsche justamente porque é ali que ele expressa de forma mais clara seu rompimento com a metafísica e com o idealismo. O próprio título da obra já demonstra a nova maneira pela qual o autor vinha enxergando os problemas (e as próprias resoluções desses problemas) filosóficos clássicos. O foco agora está no ser humano e não mais em algo que o transcenda. Há uma volta à natureza, uma nova mirada em direção à nossa humanidade como criadora de nossas próprias doenças e remédios. Nietzsche corta de sua carne o idealismo para avançar numa filosofia que empreendesse um avanço mais direto à vida:

Humano, demasiado humano é o monumento de uma crise. Ele se proclama um livro para espíritos *livres*: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não pertencia* à minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz ‘onde vocês vêem coisas ideais, *eu* vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas!’... Eu conheço *mais* o homem...¹⁶⁹.

O ideal é visto como criação da nossa urgência da fuga do agora, como ficção humana e não como fundamento existencial pré-existente. Em *Verdade e mentira no sentido extramoral* essa ideia já havia aparecido, quando Nietzsche dizia da criação e do esquecimento das coisas que tomamos por verdadeiras, como por exemplo a linguagem e a própria lógica linguística. A partir de *Humano* sua crítica fica mais incisiva e mais ampla. A proposição de espírito livre que ali é colocada inaugura uma tentativa do autor de manifestar

¹⁶⁸ NIETZSCHE, EH, Por que sou tão inteligente, §10, p. 47.

¹⁶⁹ NIETZSCHE, HH in EH, 1, p. 69.

o desejo de uma vida desgarrada de certos pressupostos e amarras metafísicas, afastando a concepção de vida da ideia de uma moral revelada, intuída, de uma necessidade interna de conduta da ação, construindo assim um discurso “imoralmente, amoralmente, ‘além do bem e do mal’”¹⁷⁰. O espírito livre aparece muito mais como uma companhia que seguiria o autor na tentativa de se manter alegre em tempos difíceis, do que como um ideal a ser alcançado. É mais uma ficção, assim como toda a moral também o é, porém agora não mais uma invenção imposta com o estatuto de verdade, vinda de cima, mas uma invenção que serviria como amostra da existência de uma possibilidade de vida descolada daquela que se propunha como superior. Agora, o espírito livre se entretém com o filósofo sobre temas de sua própria vida, de sua corporeidade, principalmente. Ele se ocupa com coisas que realmente lhe dizem respeito. A doença, as sensações, a solidão, o exílio, a acedia, a inatividade que acompanharam Nietzsche durante o processo de afastamento de Wagner e Schopenhauer e no processo dos escritos de *Humano* são matéria para a construção de uma vida alegre, afirmativa, no meio de muitos males. Não é à toa que essa ideia nasce, como vimos, no meio de uma crise pessoal.

O espírito livre o auxilia no processo de ocupar-se com coisas que não mais preocupam¹⁷¹, coisas presentes, que envolvem nossas energias e nossas sensações. Com isso, o espírito livre é aquele que nos ajuda a olhar novamente para a vida. Esse olhar, apesar de inicialmente lento e relutante, é mais caloroso, potente, vivaz. A vida está em nós, naquilo que somos, que temos, naquilo que se nos avizinha, naquilo que nos é próximo. Então, como o corpo é a realidade mais próxima a nós, Nietzsche o tomará não somente como um tema recorrente a partir de agora em sua filosofia, mas também como o eixo ao redor do qual os temas de sua filosofia serão pensados.

A filosofia nietzschiana pode ser interpretada a partir de então como uma espécie de fisiologia. Percebeu-se que todos os sistemas normativos, as diretrizes éticas e morais, as interpretações existenciais do que se entende universalmente por raça humana estão enraizadas nas condições fisiológicas dos seus criadores e não podem ser vistas mais como um atributo abstrato através dos já conhecidos conceitos de alma, eu e sujeito. “Toda ação, toda ideia, toda manifestação humana é considerada um sistema de um estado corporal (...) O médico fisiológico analisa quais os estados corporais que os originaram e constitui

¹⁷⁰ NIETZSCHE, 2011, HH, *Pr.1*, p. 8

¹⁷¹ NIETZSCHE, 2011, HH, *Pr.4*, p. 11

fraqueza, doença, diminuição da potência e da expansão vitais¹⁷²”

Essa nova perspectiva não se direciona somente, como vimos, a aspectos materiais da vida humana, no que diz respeito à nossa corporeidade, mas também às significações e interpretações construídas pelo homem a partir do contato com a realidade que o circunda. Isso envolve símbolos, valorações, códigos de conduta, disposições para criações de leis, denominações de sentimentos, estruturas sociais e outros. O organismo humano adquire o estatuto de eixo diretriz das valorações, como fio condutor de qualquer avaliação sobre a realidade. Ele é o filtro pelo qual experimentamos e avaliamos a vida. Temas a ele relacionados, como o descanso, a saúde, a alimentação e a respiração serão peças chaves para o entendimento da genealogia dos valores e das leis. Em *A Gaia Ciência*, Nietzsche provoca ao perguntar por que não havia se colocado em pauta, até então, a ligação entre alimentação e moral, por exemplo. “Existe uma filosofia da alimentação?”¹⁷³.

É no corpo que se inicia e se propaga o pensamento, é por ele que se começa a interpretação que damos aos eventos e à nossa própria existência. Ele é o local da experimentação e da propagação das forças, tanto as afirmativas quanto as reguladoras. “Todos os preconceitos vêm das vísceras”¹⁷⁴, por isso para se filosofar – e também para entender qualquer teoria filosófica – deve-se levar em consideração as condições fisiológicas que originaram tal pensamento¹⁷⁵. E não se trata somente de pensar a disposição corpórea somente pela perspectiva da alimentação, como falávamos. Outros fatores como clima, geografia, distração, companhia (ou solidão), saúde (ou doença) também são considerados. Em tudo isso deve-se perceber a disposição fisiológica para direcionar ou não suas forças para a criação, pois dificilmente um corpo mal nutrido ou que não respire um bom ar e se encontre em um lugar que facilite sua percepção da realidade poderá entender a vida sob a ótica da alegria e da afirmação. No cristianismo, tomando por exemplo os mosteiros e as exigências penitenciais da Idade Média, em que o corpo deveria sofrer privações como jejum e abstinência sexual, sob um controle extremo das forças instintivas, não poderia surgir outro tipo de pensamento senão aquele decadente, doente e castrador das potências e vontades individuais. Enfraquecimento de forças fisiológicas vitais gera um pensamento fraco, dependente, negador da vida e carente de salvação. A moral cristã é uma tentativa de classificar como não-valor os valores todos, de desviar o foco das nossas potências de

¹⁷² BARRENECHEA, M. Nietzsche Cientista. In: Nietzsche e as ciências, p. 39-40.

¹⁷³ GC, p. 59, § 7.

¹⁷⁴ NIETZSCHE, EH, Porque sou tão inteligente, § 1, p. 36.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, EH, Porque sou tão inteligente, § 8, p. 44.

dominação para nossas potências de servidão. As próprias ideias de alma, pecado e santidade nasceram de uma negação da vida.

A noção de “Deus” inventada como noção-antítese à vida – tudo nocivo, venenoso, caluniador, toda a inimizade de morte à vida, tudo enfaixado em uma horrorosa unidade! Inventada a noção de “além”, “mundo verdadeiro”, para desvalorizar o *único* mundo que existe – para não deixar a nossa realidade terrena nenhum fim, nenhuma razão, nenhuma tarefa! A noção de “alma”, “espírito”, por fim de “alma imortal”, inventada para desprezar o corpo, torna-lo doente – “santo” – para tratar com terrível frivolidade todas as coisas que na vida merecem seriedade, as questões de alimentação, habitação, dieta espiritual, assistência a doentes, limpeza, clima!”¹⁷⁶.

A fisiologia como ciência da vida leva em consideração a afirmação da singularidade dos processos orgânicos que agregam diversas modalidades de expressão e sensação. Como já se enunciou, é pelo corpo que se experimenta e se interpreta a vida, pelo corpo que ela passa e se manifesta. Ele também é vida.

Nietzsche atribui seu momento idealista à ignorância em relação à fisiologia. Para ele, foi o pouco entendimento de seu corpo e de suas predisposições fisiológicas que gerou a necessidade metafísica tão proeminente no início de sua obra. Assim também aconteceu com a maioria dos filósofos que o precederam e de forma mais aguda nos idealistas clássicos Sócrates e Platão, como veremos mais à frente. Se se dessem conta das capacidades de assimilação do nosso organismo, da multiplicidade de nossas pulsões corporais, poderiam desenvolver uma teoria mais afirmativa, mais próxima de nossa humanidade. A dimensão fisiológica, ao contrário da metafísica, abriga tudo o que o ser humano é, inclusive aquilo que se chamou, até então de alma, espírito, razão, consciência. A visão dualista clássica é desfeita quando se entende que o que se havia interpretado como formal ou essencial no homem era apenas uma metáfora para mais um impulso orgânico humano, só que desta vez mascarado e supervalorizado. “Não há nem ‘espírito’, nem razão, nem pensamento, nem consciência, nem alma, nem vontade, nem verdade: tudo ficções que são inúteis”¹⁷⁷. Eles são frutos de nossa fraqueza, que ao se deparar com as inconstâncias das forças que movimentam nossos corpos, buscaram fora dele algo fixo que o sustentasse.

A razão ou consciência, como síntese dos atributos metafísicos humanos, sempre foi vista como uma superação da natureza, como algo que se deslocou dela por mérito, que nos daria a dignidade de seres melhorados entre os outros animais e ao mesmo tempo nos ligaria – de volta! –, através de um sentimento de pertença, a um possível mundo transcendente.

¹⁷⁶ NIETZSCHE, EH, Porque sou um destino, § 8, p. 108-109.

¹⁷⁷ NIETZSCHE, FP 14 (122) do começo de 1888, 2013, p. 273.

“(…) achamos que *intelligere* é algo conciliatório, justo, bom, essencialmente contrário aos impulsos; enquanto é apenas *uma certa relação dos impulsos entre si*”¹⁷⁸. A consciência é apenas mais uma de nossas relações de forças e essa é a novidade que esse novo momento da filosofia nietzschiana propõe. Destarte, a fisiologia serve de instrumento para o entendimento e análise do que seria essa tal consciência (*Bewusstsein*) e qual sua relação com o corpo.

Num primeiro momento é preciso afastá-la da ideia de realidade última humana e do funesto e pretensioso ensinamento atomista do cristianismo¹⁷⁹, de seu reconhecimento como alma. Não dá para admitir a ingenuidade desse tipo de teoria que reduz a uma realidade fundamental, tal como fez Demócrito com o átomo, todo um complexo de forças. Não é possível também, para o filósofo, admitir que um único conceito resuma a abrangência de tudo o que ele quer significar¹⁸⁰, pois “a unidade da palavra não garante a unidade da coisa¹⁸¹”.

De início já podemos dizer que Nietzsche não afasta a existência de alma no ser humano, porém ele não a vê como uma e única, nem como uma realidade superior e deslocada do corpo. Ele descarta o dualismo psicofísico como base para a defesa da consciência como realidade abstrata superior à materialidade do corpo. Na verdade, ele entende a mente e o corpo como um complexo de forças orgânicas em que algumas manifestações podem ser identificadas como almas. Dessa forma seriam várias almas e não somente uma, impulsos e vontades em constante relação de mando e obediência, de expressão. “Desse modo o querente junta as sensações de prazer dos instrumentos executivos bem-sucedidos, as ‘subvontades’ ou ‘subalmas’ – pois nosso corpo é apenas uma estrutura social de muitas almas – à sua sensação de prazer como aquele que ordena¹⁸²”.

A alma (ou “as almas”) é um todo inquieto no mar bravio de forças orgânicas que é o ser humano, ali uma se sobrepõe à outra num jogo eterno de imposições e manifestações. Aquilo que chamamos de consciente é somente a parte mais recente, que desponta na superfície de nós, depois de uma incansável dança de troca de impulsos. Várias partes do nosso processo racional--ou cerebral, para também apontar nossa materialidade--, não são captadas pela consciência, vários apelos corporais passam despercebidos, a mente consciente

¹⁷⁸NIETZSCHE, GC, §334, p. 196.

¹⁷⁹NIETZSCHE, BM, §12, p. 18.

¹⁸⁰ Tal caminho, por exemplo, foi seguido por Platão em sua teoria das ideias e posteriormente seguido por filósofos cristãos, atingindo a modernidade através de Descartes, Schopenhauer e Kant.

¹⁸¹NIETZSCHE, HH, §14, 2011, p. 24.

¹⁸²NIETZSCHE, BM, §19, p. 24.

é uma janela limitada demais para conseguir reunir toda a sua pluralidade num único conceito inequívoco, como o de “alma”, “mente” ou “razão”. Alma agora é somente um nome vago, que está aberto a tantas outras adjetivações também limitadas, porém possíveis. “Está aberto o caminho para novas versões e refinamentos da hipótese da alma: e conceitos como ‘alma mortal’, ‘alma como pluralidade do sujeito’, ‘alma como estrutura social de impulsos e afetos’ querem ter, de agora em diante, direito de cidadania na ciência¹⁸³”.

Esse tipo de interpretação coaduna com a visão fisiológica científica que começava a vigorar no século XIX como base do conhecimento da medicina, principalmente¹⁸⁴. Portanto, entende-se que “(...) a consciência será reinterpretada como uma atividade dependente do todo corporal” e que “(...) não há um substrato subjetivo, racional ou consciente, pela simples razão de que não há coisas nem substâncias de qualquer tipo no devir total”¹⁸⁵. Estamos imersos na mutabilidade incessante do real e nosso corpo, por também ser natural e natureza, se porta sob o mesmo devir observado no mundo externo. Com isso cai por terra até mesmo a noção clássica e fechada de indivíduo ou sujeito, pois não há mais unidade, estabilidade ou fundamento, mesmo quando se trata do ser humano.

Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica. (...) Mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isto é, de sua *ilógica relação fundamental com todas as coisas*¹⁸⁶.

Nietzsche assume uma visão mais psicológica ao criticar a maneira com que as ciências e as tradições morais olharam para o demasiado humano, maneira que focava mais nas pessoas e pouco no ser humano¹⁸⁷. Sua postura rompe com as máscaras da superficialidade da ciência moderna que a tudo quer encaixar em seus moldes e listar em seus catálogos. O papel da psicologia não é reconhecer as falhas do homem e propor-lhe

¹⁸³NIETZSCHE, BM, §12, p. 19.

¹⁸⁴ Os avanços da moderna medicina científica tiveram início no século XIX com os estudos e progressos da área de biologia. O conhecimento geral do homem, com órgãos, conexões e funções internas deixou de ser novidade e o foco passou a ser as menores partes do nosso funcionamento orgânico. Tamanho foi o interesse que já nos primeiros anos do século, a estrutura do corpo humano, naquilo que tinha de mais detalhado, era quase completamente conhecida. Além disso, um rápido progresso estava sendo feito na compreensão dos fisiológicos, graças, em grande parte, aos minuciosos experimentos feitos por Claude Bernard. Assim, biólogos e médicos fiéis à abordagem reducionista, voltaram suas atenções para entidades menores. Essa tendência desenvolveu-se em duas vertentes. A primeira foi encabeçada por Rudolf Virchow, ao perceber e registrar que todas as doenças envolviam mudanças estruturais ao nível celular, estabelecendo assim a biologia celular como a base da ciência médica. E a segunda direção da pesquisa teve como pioneiro Louis Pasteur, iniciador do estudo intensivo de microorganismos, que passou a ocupar desde então os pesquisadores biomédicos.

¹⁸⁵BARRENECHEA, 2009, p. 93. 94.

¹⁸⁶NIETZSCHE, HH, §31, 2011, p. 37.

¹⁸⁷NIETZSCHE, HH, §35, 2011, p. 41.

emendas ou restaurações, para conduzi-lo de volta à sua unidade. Pelo contrário, a proposta nietzschiana corresponde ao caminho oposto de mergulho nas possibilidades de almas que se inquietam por não conseguirem ser somente uma. O objetivo de Nietzsche, como psicólogo, é um só, expor a doença e decadência do ser humano, explicar por que nos tornamos este animal domesticado, que se machuca quando se debate nas grades morais em que se impôs ficar preso. A psicologia, para Nietzsche, é o estudo deste ser que foi convencido a cansar-se de si mesmo e procurou livrar-se desesperadamente da falta de sentido, mas que ao mesmo tempo, e por isso mesmo, tornou-se tão rico e interessante no processo. Nietzsche dispensa e combate o mundo no qual todos os ideais, depois de inventados, estão gastos, e onde todas as questões psicológicas foram moralizadas, embebidas de cristianismo. Inclusive, desde a popularização da moralidade platônica com os ensinamentos cristãos, o homem tornou-se sujeito do não, principalmente a si mesmo:

Naquele tempo a psicologia servia não só para tornar suspeito tudo o que é humano, mas também para difamá-lo, açoitá-lo, crucificá-lo; as pessoas queriam se achar tão más e perversas quanto possível, procuravam o temor pela salvação da alma, o desespero em relação à própria força. Toda coisa natural a que o homem associa a ideia de mau, de pecaminoso (...) incomoda, obscurece a razão, dá um olhar medroso, faz o homem brigar consigo mesmo e o torna inseguro e desconfiado até os seus sonhos adquirem um ressaibo de consciência atormentada¹⁸⁸.

Em nome da pretensa unidade, o homem é esfacelado, dividido tornando-se inimigo de si mesmo. É sobre o território do ressentimento e da negação de si mesmo, de seus afetos e pulsões em primeiro lugar, que ele agora pisa. Nietzsche enquanto psicólogo traz de volta o que foi ocultado, suprimido pela vontade de estabilidade. Ele aponta novamente para o corpo e traz novamente à tona o que fora descartado, mas que nunca se fizera ausente. Porém,

(...) a crítica nietzschiana não visa valorizar o corpo e os instintos em detrimento da razão, mas ao contrário, mostrar que preconceitos moralistas e metafísicos além de impedir o surgimento de uma ciência do corpo dificultou a compreensão da vida psicológica em sua relação constitutiva com a fisiologia¹⁸⁹.

Dessa forma, Nietzsche não vê a fisiologia em sua filosofia como uma ciência formalizada e universalizável, enquanto formulação de conclusões a partir de métodos pré-estabelecidos, porém como uma compreensão da vida tendo como pressuposto a dinâmica de nossa corporeidade, como um mecanismo de experimentação e análise de seus processos orgânicos, tendo o corpo humano como base e primado da singularidade. A visão é deslocada do universal para o particular, como uma espécie de análise singularizada daquilo que cada

¹⁸⁸NIETZSCHE, HH, §141, 2011, p. 103.

¹⁸⁹ROMACCIOTTI, 2012, p. 82.

corpo apresenta como forças vitais. A ciência fisiológica em Nietzsche, apesar de inspirada por leituras acadêmicas e contato com pesquisadores da área médica¹⁹⁰ é colocada próxima da arte. O fazer artístico e o fazer científico são colocados lado a lado por causa da proximidade dos valores que os movem. As duas manifestações tornam-se compatíveis quando tratam de seus interesses afirmativamente, dionisiacamente, orientando-nos para a vida terrestre, localizada num único plano, dispensando a metafísica. As duas passam a ser entendidas como gêneros culturais contínuos, podendo contribuir, cada uma à sua maneira para as tarefas da cultura¹⁹¹. Como, então, de forma mais clara fazer uma ligação entre fisiologia e cultura, uma vez que a arte e a ciência intermedeiam este contato? É o que veremos a seguir.

2.1.2. Fisiologia entre a cultura e a biologia

Determinar de forma segura as aplicações possíveis para o termo cultura (*Cultur*¹⁹²) no pensamento nietzschiano, a partir de seus escritos publicados e não publicados, torna-se uma tarefa árdua, pois a palavra aparece em diversos momentos com algumas variações de aplicação, grafia e sentido. Além disso, parece existir uma tendência de o filósofo querer adjetivar o termo na maioria das vezes em que ele é usado para que fique clara sua aplicação em determinados contextos¹⁹³. De maneira mais ampla podemos fazer algumas diferenciações para que apresentemos o sentido que utilizaremos no nosso trabalho. Primeiro é preciso pontuar a diferença que o filósofo faz entre uma determinada cultura que se preocupa com a produção intelectual, da forma que os alemães burgueses contemporâneos ao filósofo buscavam e o trabalho com a produção das potencialidades humanas como uma

¹⁹⁰ Desde a época do projeto de doutoramento em filosofia (1868), Nietzsche se interessa por leituras de autores de áreas médicas e biológicas como Bichat, Virchow, Treviranus, Moleschott, Lotze, Joh. Müller, Schleiden, Carus; e, mais tarde, Darwin, Roux, Lamarck, Rolph, etc. A partir de 1881, seu interesse se volta para obras próprias de medicina, de química, de fisiologia e de higiene.

¹⁹¹ NIETZSCHE, HH, §222, 2011, p. 141.

¹⁹² “A palavra *Cultur*, na obra nietzschiana, aparece com muito mais frequência do que *Kultur*. Isso talvez possa indicar que o projeto cultural nietzschiano esteja totalmente desvinculado do projeto cultural do novo Reich alemão e suas reformas (que seriam representadas pela *Kultur* e não pela *Cultur*). Os vários textos em que Nietzsche critica a cultura, a educação e as universidades da Alemanha unificada corroboram isso. (...) Como podem os alemães querer uma nova e pretensa superior cultura (*Kultur*), se agora não têm nenhuma (*Cultur*)? Em outras palavras, se não foram capazes nem de adquirir a cultura francesa (*Cultur*, termo oriundo francês), muito menos serão capazes de criar uma própria (*Kultur*, termo alemão). (FREZZATTI JÚNIOR, 2006, 71).

¹⁹³ FREZZATTI JÚNIOR (2006, p. 70-74) elenca pelo menos cinco adjetivações para a palavra *Cultur* que de certa forma modifica seu sentido e aplicação: Cultura aristocrática ou nobre (*vornehmen Cultur*); Cultura europeia (*europäischen Cultur*); Cultura dos sofistas (*Sophisten-Cultur*) ou Cultura dos realistas (*Realisten-Cultur*); Cultura moura (*maurische Cultur*); Cultura cristã (*Christliche Cultur*).

espécie de cultura orgânica de si.

O que Nietzsche chama de cultura alemã (*Deutsche Kultur*¹⁹⁴) se refere à maneira com que Alemanha lidava com a ideia de construção de uma sociedade baseada na tradição e no valor do que fora outrora construído por seus antepassados, fazendo com que o povo vivesse a partir de experiências e heranças alheias, já determinadas. Fechavam-se sobre si mesmos, com uma visão deturpada sobre a condição deles, tornando-se acumuladores de conhecimentos inócuos somente para continuar uma linhagem de uma burguesia do conhecimento. A noção desse tipo de cultura tradicional alemã ultrapassa a formação intelectual, apesar de inclui-la, começando por uma tentativa de uniformização no trato, sempre seguro e polido entre as pessoas e ainda se estendendo ao respeito à própria história, adicionado a um entendimento sobre a reciprocidade dos deveres, do labor, vividos com obstinação, obediência serena e inquestionável à moral, além de uma busca pela moderação nos atos. Assim, esse tipo de cultura mirava, na visão de Nietzsche, o que era mais nocivo: a ambição pelo poder e pela dominação¹⁹⁵. A pretensão desse tipo de cultura era se aliar ao Estado formando uma espécie de “Estado cultural” (*Kultur-Staat*), apesar da evidente incompatibilidade entre essas esferas. Assim, por ser a cultura opositora do Estado, Nietzsche diagnosticava um eminente declínio político na Alemanha, enquanto a França prosperava culturalmente. A *Kultur*, promovida pelo Estado e para o Estado, ao invés de promover as potencialidades dos corpos, treinava-os para que servissem à homogeneidade de uma sociedade que se pretendia melhorada. Por exemplo, “O que as ‘escolas superiores’ da Alemanha realmente alcançam é um brutal adestramento, a fim de, com a menos perda possível de tempo, tornar útil, *utilizável* para o Estado um grande número de homens jovens¹⁹⁶”.

Já a *Cultur* é colocada por Nietzsche em termos fisiológicos. O desenvolvimento, nesse caso, parte da individualidade e da organicidade dos corpos, não do Estado, que impunha um pacote de propostas formativas modelando o entendimento moral do mundo e a participação política. Porém, para o filósofo, “as melhores descobertas acerca da cultura o homem faz em si mesmo¹⁹⁷ (...)” e não na tradição, no estado e, muito menos, na moral.

Contrária à proposta alemã está uma interpretação que aproxima o conceito de cultura à noção de cultivo. Com isso, os processos culturais aparecem análogos aos orgânicos, tais

¹⁹⁴ Percebamos aqui o uso da palavra *Kultur* que se liga ao sentido puramente alemão, como já sinalizamos.

¹⁹⁵ NIETZSCHE, CI, O que falta aos alemães, §1, p. 55.

¹⁹⁶ NIETZSCHE, CI, O que falta aos alemães, §1, p. 59.

¹⁹⁷ NIETZSCHE, HH, 276, 2011, p. 173.

como: criação, desenvolvimento, crescimento, destruição, esgotamento de potência. Consequentemente aparece “o próprio indivíduo como luta das partes (por alimento, espaço etc.): seu desenvolvimento articulado com uma *vitória*, um *predomínio* de partes particulares, com um *estiolamento*, ‘devir orgânico’ (*Organwerden*) de outras partes¹⁹⁸”. O corpo vivo está em mudança e não pode se adequar às formatações externas sem sofrer com isso uma violência. Vendo assim a cultura como cultivo de si, parte do homem-corpo, de uma interpretação fisiológica, e não para que o homem componha o corpo da nação, o que configuraria uma abordagem mais idealista. Está em constante construção e não pronta para ser ensinada.

A *Kultur* (alemã) afasta o homem de seus instintos naturais e o enfraquece, há um enquadramento, uma formação (*Bildung*) a partir de impulsos artificiais adquiridos à base da doutrinação. Assim, o homem se perde na tentativa de encaixar-se em metas alheias pré-estabelecidas e não permite que as suas próprias se desenvolvam. O filósofo critica: “Nossa sociedade de hoje *representa* apenas a cultura (*Bildung*); *falta* o culturalmente formado. Falta o grande *homem sintético*: no qual as forças diversas se encontram tensionadas sem reservas em um jogo, formando uma meta. O que temos é o homem *multifacetado*(...)”¹⁹⁹.

Visto isso, uma segunda diferenciação se faz necessária. Apesar de parecerem próximas, as noções nietzschianas de formação (*Bildung*) e cultura (*Cultur*) têm ainda algumas diferenças significativas que não permitem que entendamos os termos de maneira unívoca. Frezzatti Júnior²⁰⁰, citando Wolting, indica duas principais diferenciações: enquanto a *Cultur* se refere ao desenvolvimento de um povo específico, *Bildung* está ligada à formação intelectual de um indivíduo particular e; se *Cultur* ultrapassa o campo do saber teórico, *Bildung* seria o reflexo na atividade humana e, portanto, configurada intelectual e individualmente, daquilo que se pretende resultado de uma coletividade.

A *Bildung* alemã, que usaremos de agora em diante somente como “formação”, é criticada por Nietzsche porque sobrevive a partir de meios formais, geridos pelo Estado, através da educação (*Erziehung*) formal. O que esse tipo de coisa pode fazer é encobrir, mascarar as potencialidades do indivíduo e não as elevar. O educando se transforma em um novo fiel e o Estado em um novo Deus. Dessa transmutação surge a pretensão de se criar uma massa que funcione a favor do poder estabelecido e que resulta na homogeneidade dos

¹⁹⁸NIETZSCHE, Fragmentos Póstumos, 1886, 7 (25).

¹⁹⁹ NIETZSCHE, FP, outono de 1887, 9 [119], 2013, p. 334.

²⁰⁰ 2006, p. 77ss.

corpos. Cria-se uma educação para todos, mas que serve a poucos. Então, a noção de formação popular é falsa e medíocre, pois ela é prerrogativa de um número muito reduzido de pessoas e atende a necessidade de poucos, já com metas bem definidas.

Essa “cultura” (*Bildung*), que já desde o início ensina a perder as realidades de vista, para correr atrás de objetivos inteiramente problemáticos, “ideais”, a “formação clássica”, por exemplo – como se não fosse um empresa de antemão condenada, juntar “clássico” e “alemão” em um conceito²⁰¹.

Essa formação é parte do desenvolvimento e construção da cultura alemã enquanto colabora processualmente para a composição homogênea de seu povo, que como vimos acima não é a totalidade das pessoas. Ela trabalha apenas servindo à ideia de melhoramento tão quista pelo pensamento moderno. O desembocar desse tipo de entendimento de mundo está no fortalecimento da civilização (*Civilisation*), no processo de superação da natureza através da consciência, na apropriação e transformação de seus bens vitais e na construção de uma possível harmonia coletiva entre os homens. O ideal vigente aqui é o progresso da espécie sobre as vicissitudes do universo ao redor. Sobre ele o pensamento moderno se eleva acreditando modifica-lo, através do conhecimento, a seu favor. Trata-se, segundo Nietzsche, de mais uma ficção. Para o filósofo a ideia de civilização é também oposta à cultura – pelo menos a cultura no sentido de cultivo.

O ápice da cultura e o da civilização encontram-se *separados um do outro*, não se deve se deixar induzir em erro quanto aos antagonismos desses dois conceitos. Moralmente expresso, os grandes momentos da *cultura* são os tempos de *corrupção*; as épocas da *domesticação* desejada e imposta (“civilização”) do homem são os tempos da intolerância em relação às naturezas espirituais e mais ousadas e aos seus adversários mais profundos²⁰².

Para o objetivo do projeto civilizatório ser alcançado precisa-se enfraquecer os impulsos e instintos próprios da espécie humana, a ponto de torná-la passível de adestramento. Há uma recolocação do homem no posto de pronta obediência aos ideais do conjunto, fazendo-o abrir mão de suas potencialidades individuais ou incitando-o a colocá-las em segundo plano em nome de um processo de melhoramento (*Verbesserung*). Há a formação de uma má consciência em relação à vida, ao próprio corpo e à possibilidade de se encontrar um estágio de estabilidade existencial cuja participação individual fosse essencial. Tem-se uma falsa ideia de si e do papel do corpo em relação à existência.

A animalidade humana não interessa enquanto ele representar um perigo para o assentamento de uma vida baseada na organização e no progresso. Não há espaço para

²⁰¹ NIETZSCHE, EH, Por que sou tão inteligente, §1, 2009, p. 34.

²⁰² NIETZSCHE, FP, outono de 1887, 9 [142], 2013, p. 344.

imprevistos, falhas, curvas, estagnações e muito menos retornos nessa empreitada. A visão metafísica de mundo, reforçada e levada à cabo pelo cristianismo, não é de todo diferente da que a modernidade está reverenciando. Se antes a ideia de Deus servia de parâmetro para a percepção de nossas imperfeições e de estímulo para o trabalho de autoaperfeiçoamento, a partir da negação de si, agora o futuro torna-se o parâmetro para o rearranjo social e para a poda das arestas que escapam do ideal de mundo. A mesma pretensão religiosa de melhoramento do ser humano reaparece aqui revestida de outros trajes. Por exemplo, continua valendo a moral que cria consciências de escravos que se ressentem e tentam eliminar, mesmo que psicologicamente, seus senhores. O homem é diminuído e domesticado,

De forma que se poderia considerar como os verdadeiros instrumentos da civilização todos aqueles instintos de reação e de ressentimento com os quais as raças aristocráticas e seus ideais foram liquidados e vencidos. Agora, efetivamente, não se tem mais nada a temer na convivência, com este animal domesticado, este animal irremediavelmente medíocre, que se considera como a meta e o sentido da história²⁰³.

O melhoramento cobra o preço do amansamento (*Zähmung*) do homem, a ponto de suas potencialidades orgânicas serem controladas, manipuladas e adestradas. Tenta-se estabelecer na humanidade uma estabilidade, uma linearidade a partir de uma visão de mundo baseada em conceitos eternos e absolutos. As capacidades individuais seriam, portanto, utilizadas como peças que comporiam uma grande engrenagem de produção. Os homens seriam manobrados, de forma gregária, para a manutenção desse projeto maior.

A civilização, ao invés de fortalecer, enfraquece, ao invés de estimular, detém, ao invés de liberar, controla. Tudo o que foge da média esperada transforma-se numa ameaça para o funcionamento da máquina, precisando ser controlado e reconduzido ao rebanho. Mas a vida pulsante em cada um continua resistindo e tentando se impor, por isso “a ‘civilização’ combativa (*domesticação*) necessita de todo tipo de ferro e tortura, para se manter contra a fertilidade e a natureza de material de rapina²⁰⁴”. A equivalência do homem diante de Deus torna-se nociva, quando se manifestam potencialidades humanas, antes atribuídas somente à divindade, elas são desvalorizadas e postas como indignas da espécie. Há pressa em se condenar quem demonstra força e de imediato colocá-lo de volta entre os mais fracos que necessitam de proteção²⁰⁵. Ao invés de fortalecer o homem, a civilização o enfraquece,

²⁰³ MOURA, 2005, 218-219

²⁰⁴ NIETZSCHE, FP 11 (153) de novembro de 1887/março de 1888, 2013, p. 59.

²⁰⁵ Cf. NIETZSCHE, FP 11 (153) de novembro de 1887/março de 1888, 2013, p. 59.

deixando-o alienado de suas potencialidades. Então, em nome da emancipação civilizatória, se fragmenta e debilita a espécie humana.

Nietzsche critica a civilização e a opõe à cultura na medida em que ela mistura ideias que são negadoras da vida. Entre tudo isso que foi dito, ele ainda enxerga o problema mais grave: “O fato de a civilização atrair para si o *declínio fisiológico de uma raça*”. Esse projeto mistura em um único plano de ação a compaixão cristã, a crença científica no progresso, a organização e a obediência moral, a crença política na igualdade dos homens, além de outras ideias falsificadas²⁰⁶, que adoecem o homem.

Depois do que vimos, torna-se mais clara a ligação entre cultura e fisiologia no pensamento do filósofo. Em linhas gerais, Nietzsche divide a cultura em duas espécies, aquela que é doente e faz com que o ser humano mantenha seus impulsos desagregados, decadentes e contra a vida e a cultura que é saudável, que permite que o ser humano se cultive como um organismo de impulsos hierarquizados, organizados e direcionados segundo um conjunto de forças dominante em favor da vida.

A cultura que interessa a Nietzsche, em muitos momentos chamada de cultura elevada (*höheren Cultur*), é a que está intimamente ligada ao campo do biológico. Não dá, pois, como se podia pensar, para colocar a cultura e a biologia como campos opostos na constituição da espécie humana. As duas estão conectadas porque é do campo biológico que nascem as construções culturais. São as limitações, as potencialidades e os rearranjos orgânicos – humanos e não humanos – que determinarão as necessidades culturais de nossa espécie e suas resultantes. Qualquer produção humana é manifestação de um determinado conjunto de impulsos fisiológicos. “Dessa forma, a elevação de certos homens e de certas culturas constitui-se mediante um processo dinâmico (a luta por mais potência) e não por meio de um ideal a ser atingido pela evolução humana”²⁰⁷. O movimento dos corpos acontece por interação de forças internas e não por atração de ideais externos. O foco está mais uma vez no fisiológico e não no metafísico e lógico. Aliás, “é decisivo, para a sina de um povo e da humanidade, que se comece a cultura no lugar *certo – não* na ‘alma’ (como pensava a funesta superstição dos sacerdotes e semi-sacerdotes): o lugar certo é o corpo, os gestos, a dieta, a fisiologia, o *resto* é consequência disso...”²⁰⁸.

Parece que Nietzsche foi um dos primeiros filósofos a investigar, diagnosticar e

²⁰⁶ Cf. NIETZSCHE, FP 16 (82) da primavera e verão de 1888, 2013, p. 461-462.

²⁰⁷ FREZZATTI JÚNIOR, 2006, p. 31.

²⁰⁸ NIETZSCHE, CI, Incursões de um extemporâneo, §47, 2013, p. 96.

abordar a relação cultural e biológica nesse recorte. A fisiologia em Nietzsche abrange os dois campos, desde os processos orgânicos mais simples, como a alimentação e a adaptação climática, até âmbitos inorgânicos mais complexos das produções humanas, tais como a própria filosofia, a arte e a ciência. A visão fisiológica apresentada pelo autor, ao contrário das apontadas anteriormente, não é resultado de um recorte ou seleção de impulsos para a manipulação da espécie em favor de um objetivo exterior a ela. Nietzsche propõe uma atuação concreta por parte do homem, tornando-se ele mesmo o autor de si, enquanto parte da cultura, o que tornaria ambos elevados.

Seja você como for, seja sua própria fonte de experiência. [...] Está em suas mãos fazer com que tudo o que viveu – tentativas, falsos começos, equívocos, ilusões, paixões, seu amor e sua esperança – reduza-se inteiramente a seu objetivo. Este objetivo é tornar-se você mesmo numa cadeia necessária de anéis da cultura, e dessa necessidade inferir a necessidade na marcha da cultura em geral²⁰⁹.

O movimento acontece da organicidade do indivíduo em direção à organicidade da cultura. Ela aparece, cresce e se desenvolve a partir do corpo humano em direção ao corpo social, da cultura de si para a cultura em geral. Esse movimento geraria uma cultura sem divisões, sem seções separadas, mas um todo existencial orgânico que se movimenta, se alimenta de si e se manifesta. Não haveria espaço para uma decisão externa sobre a formação cultural dos homens. As estruturas externas, como Estado, religião e ciência, que por muito tempo instauraram ideais e os solidificaram como metas bem determinadas a serem cumpridas devem ser postas de lado, questionadas, abandonadas para a construção de uma cultura que parta das potências particulares. A cultura que se viveu até então é aprisionada por paradigmas que tornaram nossa humanidade doente.

A cultura se originou como um sino, no interior de uma camisa de material grosseiro e vulgar: falsidade, violência, expansão ilimitada de todos os Eus singulares, de todos os diferentes povos, formavam essa camisa. Será o momento de retirá-la? Solidificou-se o que era líquido, os impulsos bons e úteis, os hábitos do coração nobre tornaram-se tão seguros e universais que já não é preciso apoiar-se na metafísica e nos erros das religiões, já não se requer dureza e violência, como o mais poderoso laço entre homem e homem, povo e povo? – Para responder essa questão não temos mais um Deus que nos ajuda: é nossa inteligência que deve decidir. Em suma, o próprio homem deve tomar nas mãos o governo terreno da humanidade, sua “onisciência” tem que velar com olho atento o destino da cultura²¹⁰.

Sobre essa cultura não mais se poderá prever resultados específicos, além do incontestável surgimento de novos homens, diferentes entre si, inclusive na disposição de suas forças e capacidades. Tais disposições diferenciarão as individualidades, a partir de cada

²⁰⁹ NIETZSCHE, HH, 292, 2011, pp. 179-180

²¹⁰ NIETZSCHE, HH, §245, 2011, p. 155.

desenvolvimento do cultivo pessoal. Não se pode esperar mais igualdade quando os corpos e seus meios se diferem entre si. Nietzsche sugere apenas o surgimento, nesse novo movimento cultural, o aparecimento de grandes homens (*größte Männer*), que apesar de serem categorizados sob esta denominação não dão margem a possíveis previsões de especificidades. Eles serão aqueles que, por aparecimento natural, despontarão como uma exceção numa massa de homens. Serão a demonstração do que muitas gerações puderam acumular, treinar e desenvolver de suas forças²¹¹. Serão os novos motores da cultura que inspirará experimentação, risco, tentativa, fluidez, nuança, flexibilidade e força.

Os grandes homens, como as grandes épocas, são matérias explosivos em que se acha acumulada uma tremenda energia; seu pressuposto é sempre, histórica e fisiologicamente, que por um longo período se tenha juntado, poupado, reunido, preservado com vistas a eles – que por um longo período não tenha havido explosão²¹².

Muitos deles já apareceram na história, em situações extremas, entretanto a interpretação moral que se fazia a partir de suas ações acabava por eliminá-los. Mesmo assim, suas potencialidades movimentaram a cultura vigente, que apesar de tudo, sempre se manteve na tentativa da manutenção do *status quo*. Cada época gera e impulsiona seu próprio gênio.

Uma abertura a essa nova visão permitirá um maior aparecimento de grandes homens que poderão movimentar a cultura, a partir de seus arranjos fisiológicos. A cultura que prioriza a expressão fisiológica produzirá seus gênios, mas não determinará o que eles farão. Sob a mesma perspectiva, não serão incentivados nos outros homens o ressentimento e a vingança psicológica em relação a estes primeiros, pois cada um estará envolvido com o cultivo e criação de si mesmo. Para todos servirá o manuseamento, conhecimento e

²¹¹ Precisamos afastar aqui, por próxima que pareça, a teoria nietzschiana da de Charles Darwin, no que toca a questão da evolução das espécies pela seleção natural. Para Darwin, os seres naturalmente nascem com vontade de manutenção da vida e somente o mais forte, o mais preparado, o que se adaptasse melhor ao meio sobreviveria. Assim ele conta a história do desenvolvimento humano. Nietzsche se opõe:

“Na luta pela existência, conta-se com a morte dos seres fracos e com a sobrevivência dos mais robustos e dotados melhor; conseqüentemente, imagina-se um *constante crescimento da perfeição para a essência*. Nós nos asseguramos inversamente de que, na luta pela vida, o acaso serve tão bem aos fracos, quanto aos fortes, que a astúcia provê a força com frequência com mérito, que a *fertilidade* dos gêneros se encontra em uma relação estranha com as *possibilidades da destruição*” (NIETZSCHE, Fragmentos póstumos 14 (139) da primavera de 1888, 2013, p. 285).

O gênio não é a evolução da espécie humana em termos darwinianos, pois não é um vencedor em relação à natureza, como que colonizador dela. O grande homem é aquele que se mantém na vida, a partir de suas potencialidades e apesar da imposição dos eventos naturais. Pois “a vida não é adaptação de condições internas a condições externas, mas vontade de poder, que subjuga a si e incorpora cad vez mais o ‘exterior’”. (NIETZSCHE, Fragmentos póstumos 7 (9) do final de 1886 – primavera de 1887, 2013, p. 245).

²¹² NIETZSCHE, CI, Incursões de um extemporâneo, § 44, 2013, p. 93.

organização dos impulsos próprios. “*Suma*: o domínio sobre as paixões, *não* o seu enfraquecimento ou eliminação. Quanto maior a força senhorial da vontade, tanto mais liberdade deve ser dada às paixões²¹³”. Não haverá, portanto, moral que se imponha de forma universal, mas a orientação que emanará da vontade fortalecida e da organização hierárquica das paixões. O grande homem surgirá daí e não será a educação (*Erziehung*) tradicional, que tende a alinhar as individualidades, que contribuirá para este processo, pois ela é essencialmente um meio de arruinar a exceção, um enfraquecimento, uma sedução, um adoecimento a favor da regra²¹⁴. Surgiria uma nova educação, direcionada a produzir os gênios, que seriam capazes de gerar a cultura elevada, que superaria a cultura cristalizada tradicional, que sempre foi avessa à mudança. Essa será a cultura da exceção (*Cultur der Ausnahme*), da grande riqueza de forças, da tentativa, do perigo e da variação, uma nova cultura dionisíaca.

2.1.3 Corpo e potências

Uma cultura elevada parte de uma maior percepção e experimentação do corpo enquanto lugar de apropriação, produção e expressão de si, não como uma identidade pronta a ser revelada, ou antes descoberta, como Eu metafísico (*Ich*) que se separa substancialmente do corpo, a ponto de poder fundamentá-lo, analisá-lo e dominá-lo, mas como um conjunto de forças orgânicas prontas a lutar por mais poder, o próprio, o si mesmo (*Selbst*), que como totalidade de forças age em conjunto, como expressão dessa luta²¹⁵.

A história da filosofia é o resultado de uma composição de erros e más interpretações

²¹³ NIETZSCHE, Fragmentos Póstumos 9(139) do outono de 1887, 2013, p. 342.

²¹⁴ Cf. NIETZSCHE, Fragmentos Póstumos 9(139) do outono de 1887, 2013, p. 342.

²¹⁵ O “Eu” (*Ego/Ich*) é a causa do pensamento: essa é a célebre certeza postulada por Descartes na história da filosofia. Nietzsche interpreta a proposição “Eu penso” como uma falha compreensão do homem. Se para Descartes pensar é o efeito de uma substância que precede a existência de qualquer raciocínio, para Nietzsche não passa de um grande mal-entendido. Ele acredita que se trata de uma grande fábula dizer que, através da extração do “Eu”, pelo pensamento, se torna possível a apreensão do saber puro das coisas. Esse tipo de procedimento é dogmático, pois anseia reduzir todo conhecimento à unidade simples da consciência. Essa unidade é incapaz de isoladamente compreender a complexidade que é o Eu e ainda do ainda mais complexo mundo. O conceito ficcional do Eu não é interessante também porque é limitado, engessado. O que se entende pelo indivíduo é muito mais do que uma substância imutável, envolve forças, impulsos e instintos que de modo algum devem ser ignorados. Se Nietzsche se insurge contra os desprezadores do corpo não é por acaso. Esses desprezadores delegaram somente à consciência a responsabilidade de gerir a existência, limitando, assim, a interferência do corpo. Nietzsche subverte a lógica platônica do corpo-cárcere e transpõe o que antes era compreendido como a prisão da alma em a grande razão. O corpo é a grande razão, que nos possibilita um acesso muito mais diversificado, rico e seguro para a criação do Si-mesmo ou Próprio (*Selbst*).

sobre o homem, sobre o seu corpo e sobre o que se chamou até agora de humanidade. A tentativa de separação, já discutida anteriormente, entre a racionalidade como substância agente e o corpo como materialidade objetiva, numa quase separação entre Sujeito determinante e Objeto determinado, enfraqueceu e adoeceu a espécie. A criação desta subjetividade encobriu a pujança da organicidade.

O inconsciente disfarce de necessidades fisiológicas sob o manto da objetividade, da ideia, da pura espiritualidade, vai tão longe que assusta – e frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma *má-compreensão* do corpo. (NIETZSCHE, GC, Prólogo, § 2, 2012, p. 11).

A tentativa de por o Eu como causa anterior e não como mais uma das potencialidades fisiológicas deliberou que deve haver uma capacidade de autodeterminação, autocontrole e direcionamento para um ideal, a partir de uma causa interna²¹⁶. Desse tipo de visão surgiu também a educação do homem baseada num modelo. Essa má interpretação visava corrigir a humanidade falha e longe do seu melhor. Quase uma cartilha doutrinal que não se preocupava com as potencialidades individuais, antes as reprimia, para que cada um pudesse se encaixar num modelo universal.

O homem foi educado por seus erros: primeiro, ele sempre se viu apenas de modo incompleto; segundo, atribuiu-se características inventadas; terceiro, colocou-se numa falsa hierarquia em relação aos animais e à natureza; quarto, inventou sempre novas tábuas de bens, vendo-as como eternas e absolutas por um certo tempo, de modo que ora este ora aquele impulso e estado humano se achou em primeiro lugar, e foi enobrecida em consequência de tal avaliação. Excluindo o efeito desses quatro erros, exclui-se também humanidade, humanismo e “dignidade humana²¹⁷”

Primeiro se estabeleceu o homem sob essa gama de características, para depois se oferecer a ele a educação, a sua recolocação, readequação no padrão ideal. Em consequência disto, respectivamente a suas características inventadas, nascem: a sensação de falta de sentido e empreendimento de sua busca (o que desemboca, por exemplo, no nascimento da metafísica), a idealização do homem e de seu valor, com a alta avaliação de si diante da existência e natureza (encabeçada pelo racionalismo) e a criação da necessidade de moral e dever (capitaneada pelo cristianismo). Então, a noção de humanidade está embebida de falsificações travestidas de verdades. O que conhecemos de nossa espécie, como propriamente humano, está ancorado nesses preconceitos. Decorre disso, por exemplo, nosso impulso em definir alguém como “humano” ou “desumano” por aquilo que dele se enquadra

²¹⁶ Cf. NIETZSCHE, CI, Os quatro grandes erros, §3, 2013, p. 41.

²¹⁷ NIETZSCHE, GC, 115.

nesses padrões. Nietzsche finaliza o aforismo acima dizendo justamente que toda noção de humanidade, humanismo e dignidade humana está atrelada aos efeitos desses equívocos.

Num caminho diferente do criticado, o filósofo quer uma reinterpretação da questão do homem a partir de um entendimento radical sobre sua corporeidade, que ultrapassa a materialidade, que o retira da limitada condição de objeto ou coisa e o coloca também como agente. A proposta nietzschiana é de que “o corpo não deve ser entendido como um substrato, mas como um permanente movimento. Isto é, na sua interpretação, não há *um corpo*, mas uma multiplicidade de corpos em contínua mudança²¹⁸”. Ele é parte e expressão da dinâmica existencial do vir-a-ser e, como tal, seu comportamento é de constantes mudanças, conforme um grande número de impulsos internos que lutam entre si e se reorganizam e que recebe imposições da comunidade orgânica a seu redor enquanto nela também tenta se estabelecer.

Muitos autores apontam que, após algumas leituras científicas na área da biologia, principalmente os pensamentos de Ernst Haeckel²¹⁹ e Wilhelm Roux²²⁰, Nietzsche teria elaborado melhor sua visão sobre a constituição corpórea do ser humano. Inspirado por suas leituras, ele faz a transposição de alguns termos das ciências para a filosofia na tentativa de se afastar de forma mais clara da metafísica e propor uma visão mais materialista da vida. Mais diretamente podemos dizer que por influência de Haeckel, Nietzsche enxerga em toda a matéria, orgânica e inorgânica, uma movimentação físico-química que permite a sensação, a movimentação e a imposição dos corpos no mundo. Há uma movimentação na vida orgânica que só é possível porque ela participa da movimentação que também constitui a vida inorgânica. Cada corpo vivo se desenvolve, como pequena unidade de forças dentro de um universo material que também se desenvolve.

(...) as características distintas dos organismos somente podem ser resultado da natureza particular da combinação dos elementos, especialmente do carbono, principal elemento dos compostos orgânicos. Há unidade entre a natureza orgânica e inorgânica; ambas estão sujeitas às mesmas leis evolutivas (...) ²²¹.

²¹⁸ BARRENECHEA, 2009, p. 49-50.

²¹⁹ Haeckel, apoiando-se sobre as conquistas da biologia do século XIX, especialmente a teoria de Darwin, propõe uma teoria biológica do conhecimento que apoia-se sobre a fisiologia, a histologia e a filogenia e se contrapõe à metafísica, que se utiliza de métodos psicológicos introspectivos.

²²⁰ Baseado na mecânica do desenvolvimento do neo-lamarckista Wilhelm Roux, fundador da mecânica do desenvolvimento (*Entwicklungsmechanik*), Nietzsche desenvolve uma explicação da vida que dispensa tanto o mecanicismo quanto concepções teleológicas: a saber, a luta de impulsos ou forças por mais potência (vontade de potência). Tais exemplos mostram a interdependência, na biologia do século XIX, entre ciência e filosofia e a importância do estudo do pensamento dos autores que participaram desse processo histórico.

²²¹ FREZZATI JÚNIOR, 2003, p. 444.

E, como vimos há pouco, a lei que está por trás da movimentação do universo, que Hackel vê como evolutiva, Nietzsche entende por vir-a-ser, que não tem *logos* nem *thelós*. A movimentação da matéria gera sensações nos corpos, que não necessariamente precisam estar acompanhada de consciência e muito menos de lógica. Aliás, Nietzsche também concorda com Hackel quando o mesmo defende que o erro das teorias dualistas era acreditar que toda sensação vinha acompanhada de consciência, a ponto de uma coisa quase se identificar com a outra. Para ambos, a consciência é algo natural e a sensibilidade é uma característica própria da matéria, que independe da consciência.

Já que os processos físico-químicos explicam todos os acontecimentos do universo, incluindo o orgânico e o inorgânico, essa teoria alcança ainda o âmbito da cultura, pois como vimos, ela é um dos movimentos da fisiologia. Existe, pois, uma “(...) *química* das representações e sentimentos morais, religiosos e estéticos, assim como de todas as emoções que experimentamos nas grandes e pequenas relações da cultura e da sociedade (...)”²²².

Da teoria de Roux, Nietzsche retira a ideia de que os corpos são compostos de lutas intracelulares, protoplasmáticas, em que acontece um processo de assimilação da célula mais fraca pela célula mais forte. Assim, o corpo humano, como o de qualquer outro animal ou ser, é composto por uma incessante luta interna entre partes que querem dominar²²³, uma multiplicidade de forças com a capacidade de autorregulação, rearranjo e dominação. Essas inúmeras forças em conflito são biológicas porque são formadas pelas relações entre as composições materiais de nossa organicidade. “O corpo humano ou, para sermos precisos, o que se considera enquanto tal, é constituído por numerosos seres vivos microscópicos que lutam entre si, uns vencendo e outros definhando — e assim se mantém temporariamente”²²⁴. Há sempre uma hierarquia dessas forças que estabelece, de instante a instante, aquilo que manda e aquilo que obedece. É da existência dessa hierarquia que emana a nossa movimentação orientada, pois a expressão corporal, enquanto modificação espacial, só é possível enquanto uma força subjugar a outra. Porém, as que resistem também trabalham em prol da expressão, pois é na resistência que adicionam força à força.

Dessas percepções, Nietzsche propõe um entendimento da vida a partir do que ele chama de “Vontade de Potência” (*Wille zur Macht*), ou “Vontade de Poder” como aparece em outras traduções. O conceito é colocado de forma mais direta, pela primeira vez, em

²²² NIETZSCHE, HH, §1, 2011, p. 15.

²²³ Cf. RICHTER (1911) e Stiegler (2001), *apud* BARRENECHEA, 2009, p. 50.

²²⁴ MARTON, 1990, p. 31.

*Assim falou Zarathustra*²²⁵, mas já aparecia nos Escritos Póstumos desde 1882. De toda maneira, o conceito consegue reunir a gama de interpretações que Nietzsche tem em relação à vida; e, mais uma vez, não só em relação à vida orgânica, mas a toda a existência. “Mas *que é vida?* Aqui se precisa, portanto, de uma nova concepção mais determinada do conceito ‘vida’: minha fórmula para tanto diz: a vida é vontade de poder”.²²⁶

O conceito de vontade de potência (*Wille zur Macht*), como apresentado acima, apesar de parecer, não é encarado como resposta substancial e acabada à pergunta “o que é a vida?”. Esse tipo de abordagem caracterizaria a resposta como fundamento ontológico da existência e deporia contra a argumentação nietzschiana. Porém, o que se quer com a pergunta e a resposta é tentar reunir em uma única interpretação uma capacidade conceitual multifacetada, tal como exige o problema.

Mas o que é essa vontade? Ela é identificada como força, impulso criador, energia e princípio dinâmico de unidade de todas as funções orgânicas fundamentais de um corpo, uma força que tem em si mesma o ponto de aplicação, ou seja, de vida. É origem e destino ao mesmo tempo, fluência e confluência, é fome e alimento. Nela, viver é potencialmente viver, é produzir mais vida. Viver, dessa forma, é mais do que existir de qualquer maneira porque a vontade é a pura afirmação de si, afirmação da vida desde o seu estágio simplesmente biológico até a criação corporal e cultural; e, sobretudo, uma tensão de criação e de instauração de arte. Ela é a junção de um caótico e intenso conjunto de forças que se sobrepõem umas às outras com a mesma velocidade e intensidade com que desfazem a si mesmas e se transformam. Essa complexidade

é o que revela a própria expressão *Wille zur Macht*: o termo *Wille* entendido enquanto disposição, tendência, impulso e *Macht* associado ao verbo *machen*, fazer, produzir, formar, efetuar, criar. A vontade de potência é o impulso de toda força a efetivar-se e, com isso, criar novas configurações em sua relação com as demais²²⁷.

O corpo se torna o campo de batalha da vontade de potência na medida em que sedia sem pausas e sem fim previsível uma luta de resistências, em que todos os elementos de seu organismo estão envolvidos. É justamente desse conflito de forças que o corpo sobrevive, pois “a vontade de poder só pode se manifestar junto a *resistências*; ela procura aquilo que lhe apresenta resistência²²⁸”. É assim que se sente mais forte, pronta para a apropriação e

²²⁵ Por exemplo nas seções “Das mil metas e uma só meta” (Primeira parte) e em “Da redenção” e “Da superação de si mesmo” (Segunda parte).

²²⁶ NIETZSCHE FP 2(190) do outono de 1885-outono de 1886, 2013, p.134.

²²⁷ MARTON, 1990, p. 55.

²²⁸ NIETZSCHE FP 9(151) do outono de 1887, 2013, p. 350

incorporação do meio. A criatura viva quer, antes de qualquer coisa, dar vazão à sua força, buscar mais potência, porém – repetimos – esses não são objetivos a atingir ou metas a alcançar, uma vez que na filosofia nietzschiana o uso da noção de finalidade é muito restrito. Trata-se apenas de seu caráter intrínseco, para que todo ser vivo busque conservação, e não de uma reintrodução da teleologia no campo da biologia²²⁹.

Graças ao sistema hierárquico de mestre e vassalos com que entendemos a fisiologia humana, onde as posições nunca são pré-determinadas e definitivas, o corpo é posto, ao mesmo tempo, como unidade e multiplicidade. É um, enquanto age sob determinada capitania de um dos impulsos; e múltiplo, enquanto permanece como uma movimentação de diversos querer. Há tanto o querer de domínio quanto o querer de sentir-se dominado, não há classificação moral entre eles. O corpo que se esgota em dominação pode, por vezes, sentir alegria em seu oposto. Há sensação de força também ao se sentir subjugado, de se deixar aos cuidados dos acontecimentos do vir-a-ser, ao ser um joguete nas mãos das forças primordiais e ao entregar-se festivamente a uma cega gravidade. Vemos uma descarga corpórea se expelir no processo, gerando sensação momentânea de que estamos sendo potencialmente devorados. Depois desse momento, “(...) nos sentimos mais livres, mais repousados, mais frios, mais severos, e então aspiramos sem descanso, a alcançar o contrário: *ao poder*²³⁰”.

Até aqui pudemos perceber como o corpo se revela enquanto vontade de potência, portanto este entendimento também se aplica de forma muito direta, principalmente em *Além do bem e do mal*, aos conceitos de vida (*Leben*)²³¹ e de mundo (*Welt*)²³². Cabe agora tentar relacionar estes três termos, percebendo como eles se tocam, se complementam ou se identificam. Partindo do princípio de que para Nietzsche a realidade tem um caráter móvel, dinâmico, de incessante mudança –o que modifica uma compreensão fixa e definitiva da existência – notamos que há uma estreita relação entre a realidade e a vida. É preciso, pois, afastar a ideia de que vida seja somente um conjunto das funções orgânicas que resistem à morte ou uma manifestação de movimento na matéria. Vida, em Nietzsche, é aquilo que ultrapassa a nossa capacidade de cognição, perspectiva ou interpretação e que é difícil de se conceber. É toda a realidade existente, que se impõe em devir sobre nós, mas que só se torna

²²⁹ Cf. NIETZSCHE, BM, § 13, 2012, p. 19.

²³⁰ NIETZSCHE, AA, §271, 2008, p. 175.

²³¹ Cf. NIETZSCHE, BM, §36 2012, p. 40.

²³² Cf. NIETZSCHE, BM, §259 2012, p. 155.

possível para nós “(...) sob a condução de tais forças perspectivas criadoras e restritivas²³³”. É uma forma particular da vontade de potência. “A vida mesma é *essencialmente* apropriação, ofensa, sujeição do que é estranho e mais fraco, opressão, dureza, imposição de formas próprias, incorporação e, no mínimo, e mais comedido, exploração”²³⁴. Com isso, o corpo vivo “não moribundo” será expressão desta vida, também dominando, explorando, crescendo, expandindo. E visto que o homem é uma multiplicidade de vontades de potência, cada uma com uma multiplicidade de formas de meios de expressão, não é demasiado concluir que a vida também seja uma variedade de significados e perspectivas que dependem de um jogo de impulsos. Daí se conclui, por exemplo, que a moral, entre outras expressões culturais humanas, se origina do fenômeno “vida”²³⁵.

E o mundo? O que é o mundo? Inicialmente é preciso sinalizar que Nietzsche alerta para a imprecisão em que incorreremos se colocarmos o mundo em forma de objeto, captado e classificado quase que de forma matemática sob uma determinada “medida no pensamento humano, em humanos conceitos de valor”²³⁶. O que se pode fazer é entender o mundo, sob a mesma perspectiva da vontade de potência, como um aglomerado de “forças”, instintos, numa luta caótica sem finalidade objetiva, assim, percebendo-o próximo da interpretação mecanicista, porém sem a noção de causa e efeito e muito menos de finalidade que poderia sugerir esse caminho. Esse mundo mecânico aqui apresentado, composto de impulsos de dominação e expansão, é “essencialmente *desprovido de sentido*”²³⁷.

Não fica difícil de admitir, a essa altura, que os termos corpo, mundo, vida, terra, existência fazem parte e refletem o movimento existencial dionisíaco do eterno devir. O corpo é em nós e para nós a possibilidade de viver esse dinamismo. Porém, a expressão corpo “e” mundo (e até mesmo “e” vida) é de certa forma ingrata na medida em que coloca lado a lado duas realidades que não se pretendem opostas, mas também que não são idênticas. Não há equivalência entre corpo e mundo a ponto de sugerir a colocação dos termos sob um mesmo conceito; por outro lado não há uma contraposição que faça com que eles sejam separados e ligados por esta conjunção “e”. Não podemos dizer que o homem está de tal forma separado do mundo que seja capaz de avaliá-lo à certa distância, como um juiz²³⁸,

²³³ NIETZSCHE, FP 7(9) do final de 1886 – primavera de 1887, 2013, p.245.

²³⁴ NIETZSCHE, BM, §259 2012, p. 154-155.

²³⁵ NIETZSCHE, BM, §19 2012, p. 24.

²³⁶ NIETZSCHE, BM, §373, 2012, p. 250.

²³⁷ NIETZSCHE, BM, §373, 2012, p. 250.

²³⁸ Cf. NIETZSCHE, GC, §346, 2012, p.212-213.

como também não há possibilidade de dizer que o homem é o mundo, uma vez que o corpo não conserva em si sua totalidade.

Ao discutir essa questão na obra *Nietzsche e o corpo*, Barrenechea²³⁹ propõe que “o corpo já é, desde sua origem, mundo”, porém nas linhas seguintes coloca a impossibilidade de propor uma equivalência ou uma proporcionalidade entre homem e mundo, da mesma forma que entre qualquer outro animal e mundo. Porém, o paradoxo se desfaz quando colocamos o homem nem como senhor sobre o mundo nem como o próprio mundo, mas como continuidade (e não como consequência) do mundo. Assim o homem, ao invés de se sentir orgulhoso por estar afastado da natureza é jogado novamente no seu meio.

Nietzsche vê nessa volta à natureza uma reconciliação com a vida que havia sido preterida para que o homem se sentisse superior a ela. Porém, quem começa a ver a natureza não mais como uma inimiga ou como algo a ser superado recai na dualidade adoecida da modernidade. A natureza, assim como o corpo, é o lugar da celebração das forças, em que a sensação de se pertencer à existência e de se afirmar a vida é intensificada. É praticamente uma volta à serenojovialidade (*Heiterkeit*) grega que festeja a fragilidade humana diante da natural tragédia da existência. O problema é que a ciência moderna e a filosofia e a moral clássicas deturparam nossa percepção sobre nossa posição em relação ao natural, como uma espécie de seres melhorados. Muito apressadamente se coloca nossa capacidade racional ou espiritual como algo que nos faz superiores aos outros animais, por exemplo. É um orgulho que inclusive nega nossa ascendência comum à deles²⁴⁰. Porém, continuamos naturais, continuamos animais, só que essa falsificação de nós mesmos nos tornou animais adoecidos, delirantes, infelizes. “Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica²⁴¹”.

Dessa postura também emana a identificação da natureza ilógica com a maldade e da racionalidade lógica com a bondade. Tudo que é natural é visto como secundário ou desprezível e aquilo que é fruto de uma possível consciência posto como virtuoso. Nietzsche pergunta: “Quando teremos desdivinizado completamente a natureza? Quando poderemos começar a naturalizar os seres humanos com uma pura natureza, de maneira descoberta e redimida?²⁴²”.

²³⁹ 2009, p. 57.

²⁴⁰ Cf. NIETZSCHE, AA, 31, 2008, p. 34.

²⁴¹ NIETZSCHE, HH, § 31, 2011, p. 37

²⁴² NIETZSCHE, GC, 109.

Ao negarmos a natureza, negamos as nossas potencialidades, vontades, impulsos de vida. Classificar a natureza como má é também julgar o que temos de natural como mau e, com isso, nos tornar seres com necessidade de correção e redenção. No ocidente, quem assumiu o papel de corrigir nossos impulsos, aqueles que se julgavam violentos e destrutivos, foi o cristianismo. Todo tipo de homem que seguisse seus instintos, que se voltasse à natureza, era posto na lista de pessoas a serem melhoradas. O cristianismo “(...) travou uma *guerra de morte* contra esse tipo superior de homem, excomungou todos os instintos fundamentais desse tipo, tomou todos esses instintos para fazer deles um concentrado de mal, o mau (...)”²⁴³ O instinto de afirmação da vida era convertido em um instinto de ódio (*Instinkt-Hass*). Com eles, decaíram os impulsos criadores, alegres, combativos, sexuais. Se perde no homem o instinto de vida (*Instinkt des Lebens*) e a sua capacidade de perceber que tudo aquilo que eleva nele o sentimento de poder é bom e não mau²⁴⁴. Fomos formados com a tendência ao controle, ao comedimento, à autocorreção. O centro da gravidade da vida foi colocado num além, fora dela, caluniou-se a natureza e tudo aquilo que dela provinha.

Contra os caluniadores da natureza. – São para mim desagradáveis as pessoas nas quais todo pendor natural se transforma em doença, em algo deformante e ignominioso – *elas* nos introduziram a crer que os pendores e impulsos do ser humano são maus, *elas* são as causas de nossa grande injustiça para com nossa natureza, para com toda natureza! Há pessoas bastantes que *podem* se entregar a seus impulsos com graça e despreocupação: mas não o fazem, por medo dessa imaginária ‘má essência’ da natureza!²⁴⁵

O que há de se perceber, como foi dito, é que todos os nossos instintos não são maus em si. São eles os geradores e criadores de vida, são eles a nossa expressão na existência, o transbordamento da vida que há em nós, da nossa potência na existência. Foram os ideais a nós impostos pela visão metafísica de mundo que impediram que nós déssemos vazão a eles, que os considerássemos como bons, como produtores e não como dissipadores, como a nosso favor, e não contra nós.

Todo ‘instinto’ é o instinto de ‘alguma coisa boa’, de um ponto de vista ou de outro: há um juízo de valor nisso e foi apenas por essa razão que ele passou para a vida do corpo./ Todo instinto foi como uma *condição de existência* válida por certo tempo. Transmite-se por muito tempo, mesmo depois de ter deixado de ser²⁴⁶.

²⁴³ NIETZSCHE, AC, §5, 2008, p. 22.

²⁴⁴ Cf. NIETZSCHE, AC, §2, 2008, p. 19.

²⁴⁵ NIETZSCHE, BM, 294.

²⁴⁶ NIETZSCHE, FP X, 26 [72].

Tentar submeter nossas forças instintivas ao domínio permanente de uma só – visto que a consciência é apenas uma de muitas de nossas pulsões de vida – gera um falseamento de que somos capazes de uma espécie de autocontrole baseado num modelo externo, também falseado, pela ciência, pela religião ou pela filosofia. “Receio que os animais vejam o homem como um semelhante que perigosamente perdeu a *sadia razão animal* – como o animal delirante, o animal ridente, o animal plangente, o animal infeliz”²⁴⁷. A volta à saúde animal se daria para uma vivência de nossas capacidades sem a necessidade de corrigi-las.

A relação homem-mundo (não mais homem e mundo) passa exatamente por nossas pulsões, pela vontade de dominação e de expansão que alimenta nossos corpos. Esse jogo potencial homem-mundo acontece através de uma troca de forças que prevalecem e resistem. De nossa parte, há sempre uma seleção de instintos para cada situação, que se rearranjam conforme a predominância de um de nossos quereres. Assim, “são nossas necessidades *que interpretam o mundo*: nossos instintos, os prós e os contras deles. Cada instinto é uma certa necessidade de dominação, cada um possui sua perspectiva, que ele gostaria de impor como norma a todos os outros instintos”²⁴⁸. Não há isolamento entre eles, pelo contrário, se relacionam, sempre aparecem agrupados. Toda e qualquer atividade humana é regida por eles, mesmo as mais doentes, decadentes. A diferença está na organização hierárquica estabelecida e se são orientados por valores que afirmam a vida ou valores que a negam.

2.1.4. Corpo e riso

As forças que entram em relação nos processos orgânicos tornam os corpos capazes de múltiplas sensações e manifestações. O que cada corpo busca, a partir da hierarquia de forças estabelecida, é a obtenção de poder. Nietzsche não acredita que seja pela busca de prazer e pela fuga de desprazer que as forças se orientem. “Prazer e desprazer são meras consequências, meros fenômenos paralelos – o que o homem quer, o que cada parte mínima de um organismo vivo quer, é um mais de poder”²⁴⁹. Todos os outros afetos surgirão da vontade de potência, mas não como metas dela. Isso nos leva a concluir que o aparecimento de qualquer sensação será ulterior ao processo de expansão do querer e que a vontade de

²⁴⁷ NIETZSCHE, GC, §224, 2012, p. 159.

²⁴⁸ NIETZSCHE, FP XII, 7 [60]).

²⁴⁹ NIETZSCHE, FP 14(174) do começo de 1888.

poder é a forma primitiva do afeto²⁵⁰. O corpo antes de ser afeto é vontade de potência.

Em contato com o mundo, à procura de querer-tornar-se-mais, naturalmente aparecem obstáculos e resistências que, ao contrário de paralisarem o corpo, servirão para estimulá-lo e desafiá-lo no aumento de sua potência. O resultado desse encontro que

compreende tanto prazer quanto desprazer, tanto criação quanto destruição, tanto a vontade de construir quanto a vontade de aniquilar, pois goza-se daquilo que faz obstáculo ou daquilo que resiste, impede e permanece indeterminavelmente como algo a ser vencido e sem que lhe seja atribuído um fim ou um objeto determinado²⁵¹.

Dentre o que pode surgir dessas relações de resistência está a sensação de necessidade da busca de sentido para a existência. O conhecimento seria a maneira adocida de se dar vazão a essa sensação, uma vez que ele é falseamento e interpretação – assim como outros afetos – porém, que pretende imobilidade, segurança, estabilidade, certezas num mundo em que, como sabemos, não há nada além de movimento, inconstância, devir. A consciência é uma das respostas possíveis que surgem do nosso contato com a existência, mas, como qualquer outra, uma resposta perspectivística.

Cada um de nossos impulsos fundamentais pretende dar sua visão unilateral sobre a coisa ou evento, enquanto está na posição de dominação e enquanto agrupa as forças que a ele resistem. A partir de cada um deles “há uma avaliação perspectivística diversa de todo acontecimento e de toda vivência. No que concerne a cada um dos outros impulsos, cada um desses impulsos sente-se inibido, ou fomentado, embevecido, cada um tem sua própria lei de desenvolvimento”²⁵².

O problema do impulso fundamental da consciência, a partir daquilo que se chama conhecimento, é que ele julga que para se firmar precisa exigir um afastamento de uma série de outros afetos que considera menores, prejudiciais. Até então o pensamento clássico acreditou que para a consciência se impor precisava dizer diversos não: “Não rir, não lamentar nem detestar, mas compreender”²⁵³. Porém, Nietzsche diz que o conhecimento só é possível depois que cada um desses impulsos apresentar suas visões unilaterais das coisas ou eventos e daí então serem combatidas para, no momento do seguinte, serem tranquilizadas ou justificadas. Ou seja, a consciência enquanto impulso só é possível porque agrupa as forças de resistência de outros afetos, incluindo o riso. Grande parte desse processo acontece

²⁵⁰ NIETZSCHE, FP 14(121) do começo de 1888.

²⁵¹ ALMEIDA, 2005, p. 108.

²⁵² NIETZSCHE, FP 1(58) do Outono de 1885 – Início de 1886, 2013, p. 15.

²⁵³ NIETZSCHE, GC, §333, 2012, p. 195.

inconscientemente e só nos apercebemos das últimas cenas dessa conciliação. Por isso, nos enganamos quando achamos que o conhecimento é uma espécie de superação dos impulsos menores e não manifestação da interação de forças entre eles.

O homem, enquanto corpo, na disposição orgânica de luta por mais potência é uma gama de diversos afetos, que ora ou outra podem e – querem – se manifestar. Contudo, ele se convenceu de que a racionalidade enquanto um desses afetos deve permanecer no topo, separada dos outros, por mérito. Parece sim que o homem é o único animal de potência racional, mas também, como já afirmara Aristóteles, o único animal que ri²⁵⁴. Então, por que, historicamente, não foi dada ao riso a mesma importância que a outros traços característicos humanos, principalmente aos que acompanharam a racionalidade?

O riso também é uma manifestação vital de aumento de potência. Porém, esse tipo de atitude na modernidade não demonstrava tarefa dos grandes homens, daquele projeto de civilização que se empreendia. Nietzsche chega a criticar Hobbes²⁵⁵, chamando-o ironicamente de “aquele filósofo” e de “autêntico inglês” por causa de sua tentativa de criticar o riso como uma atitude que devia ser evitada e superada entre as “cabeças pensantes”²⁵⁶. Como crítica aos ridentes, esse pensamento foi um dos que mais vigorou entre os modernos. Comentando a posição de repulsa ao riso na interpretação de Hobbes, Skinner diz:

Talvez a principal origem dessa hostilidade possa estar ligada a uma exigência de altos padrões de decoro e autocontrole. Um importante aspecto desse assim chamado processo ‘civilizador’ toma a forma de um apelo por respeito mútuo e comedimento, mais particularmente de um apelo ao controle das várias funções do corpo que tinham sido previamente classificadas como involuntárias. O riso começou a ser visto como um tipo de grosseria nos dois sentidos do termo: tanto como um exemplo de incivilidade e indelicadeza quanto como uma reação

²⁵⁴ Cf. ARISTÓTELES. 2010, p. 135

²⁵⁵ Brevemente podemos dizer que Hobbes analisou o riso como um signo de uma paixão humana, ou seja, como uma manifestação de superioridade aos demais ou a si mesmo num estágio passado. Para ele o riso sempre está direcionado a castigar uma fraqueza, garantindo a quem ri uma sustentação de poder. Mas para Hobbes, esta atitude é condenada pois fere o princípio básico de sua política, que é buscar a paz e obedecê-la. O riso, dessa forma, caracterizaria vanglória e pusilanimidade, o que deveria ser banido da sociedade. Por outro lado, para ele, há outras ocupações mais necessárias aos homens que se entregar ao riso: “Os grandes homens, que têm suas mentes voltadas para grandes projetos, não dispõem de tempo suficiente para rir, e sentem prazer na contemplação de seu poder e suas virtudes, de modo que não precisam das deficiências e vícios dos outros homens para se sentirem merecedores de sua própria aprovação, por meio de comparações, como fazem todos os homens ao rir” (HOBBES apud SKINNER, 1999, p. 523). Já Descartes analisa o lugar do riso entre as emoções em sua última obra, “As Paixões da Alma”, de 1648. Ali ele põe o riso como resultado ou de uma surpresa por admiração ou de um mal funcionamento do pulmão, que armazena subitamente muito ar e precisa se livrar dele de forma inarticulada e impetuosa. Para Espinosa, em sua *Ética* (2014, p.40), o riso se refere de forma mais direta ao corpo, assim como os afetos do tremor, da palidez, do soluço, sem qualquer relação direta com a mente e para participar do desenvolvimento do ser, deve ser de natureza divina não caindo em excesso e sendo bom em si mesmo. O riso, dessa forma não se confunde com o afeto de alegria, mas pode estar ligado a ela, quando não aparece por escárnio, mas quase como uma brincadeira do corpo (cf. p. 186).

²⁵⁶ Cf. NIETZSCHE, BM, §294, 2012, p. 177.

descontrolada e, portanto, bárbara que precisava, numa sociedade educada, ser dominada e, de preferência, eliminada (SKINNER, 2004, p. 72).

Dessa forma, riso e racionalidade foram colocados em extremos opostos por uma visão moderna²⁵⁷ que, visando a domesticação do homem, procurava afastá-lo de atividades que julgava menores. Nietzsche, porém, procurará reintroduzir o riso nas atividades afirmadoras da existência, porque ele, ao contrário da racionalidade, é mais honesto na sua interpretação da realidade, uma vez que nos leva a perceber, antes da consciência, a falta de sentido e a tragédia existencial em que estamos lançados. Em face dessa percepção e da incapacidade de a razão vencê-la, o corpo se dispõe a rir. O riso, nesse sentido, é praticamente uma distração do impulso dominador da consciência. Ele vence, enquanto excede e escapa do conhecimento.

Notadamente, na maioria das vezes, o riso é mais imediato que a reatividade da consciência enquanto o corpo cruza com o inesperado nas coisas e nos eventos. Está baseado na manifestação mecânica da existência que não cessa de movimentar-se, ao acaso, e, por isso, continua a nos surpreender. Por exemplo, um dos risos recorrentes, como veremos mais à frente, é gerado pela quebra da expectativa. O corpo acredita ter encontrado uma lógica nos eventos e é por eles surpreendido. Rimos, muitas vezes, por encontrarmos-nos com o vazio. “O riso está do lado da imanência, ao ser o nada o objeto do riso; mas é, assim, objeto de uma destruição”²⁵⁸. É a destruição da diletta lógica de sentido que sempre foi outorgada ao afeto do conhecimento racional que o riso desmonta. É a destruição da expectativa de encontrar sentido, destruição da própria noção de sentido – enquanto fundamento, essência ontológica, télos.

Porém, além de impulso de destruição, o riso também é impulso de construção, enquanto pode ser, dessa forma, identificado como uma maneira de arte: doadora de sentido e construtora de valores. Ora, se “apenas através da arte a própria miséria pode se tornar deleite”²⁵⁹, porque não considerar o riso, depois de percebermos sua capacidade de lidar com essa miséria, como arte também?

²⁵⁷ Ora, sabemos que o riso enquanto ameaça e oposição à racionalidade humana não é exclusividade do pensamento filosófico moderno. Desde Platão e depois com os medievais, o riso foi visto como manifestação de nossa parte mais animal e deveria ser evitado em nome de um equilíbrio interior.

²⁵⁸ “*La risa está de lado de la imanencia, al ser la nada el objeto de la risa; pero es así objeto de una destrucción*”. (BATAILLE, 1979, P. 228, tradução nossa). Veremos melhor essa relação entre a tragédia do nada existencial e o riso no capítulo seguinte, quando falarmos da seção “Da visão e enigma” de *Assim falou Zaratustra*.

²⁵⁹ NIETZSCHE, HH, §154, 2011, p. 110.

Todavia, não é qualquer riso que vai ser tomado como elevado para Nietzsche. O filósofo vai determinar a maneira de analisar a arte – e aqui, também, o riso –, na criação de seus valores, a partir das motivações que os levaram à expressão. De um lado ele vai colocar aquela motivação que surge pela expansão de uma abundância de força e, do outro, aquela que surge pela expressão de enfraquecimento. No aforismo 370 de *A gaia ciência*, na introdução de uma crítica ao romantismo, o filósofo diz: “Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora dessa distinção principal: pergunto, em cada caso, ‘foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?’”²⁶⁰. Algumas linhas à frente, na continuidade de seu raciocínio, indica que há uma arte abundante (assim também como há uma arte enfraquecida) tanto no destruir quanto no fixar. Tomando, então, o riso como arte, o abundante seria o que, ao criar, viesse da gratidão e do amor, que gerasse apoteose, se parecesse com o ditirambo, que fosse venturoso-irônico, límpido e amável, que vertesse homérica luz e glória sobre todas as coisas. Ao destruir, aquele que prezasse a mudança, a energia abundante e dionisíaca do devir. Construindo ou destruindo, o riso serviria como alimento da vida que cresce ou de amparo para vida que fenece.

2.2. Filosofia do riso e do cômico

2.2.1. Estilos em Nietzsche

Tomando o riso a partir do viés artístico é preciso agora fazer uma tentativa de entender como ele, expandindo sua ligação com a fisiologia, pode se ligar à tarefa da filosofia. Há compatibilidade entre a tarefa do filósofo e o riso? Ou a filosofia se tornou demasiado séria para admitir o riso como parte de seu processo? Seguiremos, a partir daqui, para uma aproximação entre a engenharia do pensamento filosófico e a estimulação do riso. Se essa empreitada for satisfatória tenderemos a admitir que é afirmativo, pleno, saudável e dionisíaco não só o corpo que ri, mas também o pensamento que ri.

Na base da filosofia e de toda tentativa humana de conhecimento em moldes tradicionais está a linguagem como estrutura organizadora e transmissora de sentido. Enquanto seres de fala, os homens construíram a civilização a partir da força simbólica das

²⁶⁰ NIETZSCHE, GC, §370, 2011, p. 245.

palavras, que além de poder para ressignificar as coisas, manteve, desde a sua invenção, a capacidade de unir um objeto ou evento ao pensamento e, então, um homem a outro. Como resultado das sensações corpóreas ou como imitação dos sons da natureza e eventos ao seu redor, a linguagem nasce como musicalidade dos sons a partir da experiência pontual do indivíduo. Tanto é assim que não havia a necessidade de registro gráfico ou memorização de tal experiência. Inicialmente a linguagem era apenas a expressão temporária para uma experiência fisiológica qualquer e, como tal, sempre viva, fluida e irresoluta. Não havia necessidade de conservação. Porém, não continuaria assim.

Em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, Nietzsche sugere que a partir da percepção de que, enquanto seres que dividem o mesmo espaço na terra, os homens precisariam estabelecer contratos para se livrarem dos perigos da existência e dos perigos da própria convivência com outros homens, a linguagem foi perdendo cada vez mais o traço transitório e sensorial para tornar-se fixa e abstrata. A necessidade da conservação de si gera a necessidade da conservação de símbolos cristalizados. É preciso criar um código sonoro que permaneça e de forma segura mantenha as relações precisas e sem margem para o mal entendido. “Com o desenvolvimento da sociedade, a linguagem passa por um processo crescente de abstração, ao longo do qual o elemento tonal passa a estar subordinado ao conteúdo representacional da palavra”²⁶¹. Daí a estrutura sonora da palavra estar submetida à significação criada para ela. A palavra primeiro é continuidade de uma sensação, depois uma substituição representativa sua e depois, torna-se o símbolo de uma convenção que liga a coisa ao conceito.

Indo um pouco mais além, em *Símbolo e Alegoria*, Anna Hartmann diz que o símbolo está tão afastado da coisa a ponto de ele se transformar apenas em um meio de lembrar um conceito ou um conteúdo determinado de representação²⁶². Tal exercício da memória, ligado à abstração em que a linguagem se ancorou perde gradual e historicamente a capacidade de expressar o âmbito inicial da experiência do corpo individual com a coisa. Perde-se a sensação, as experiências e as imagens inconscientes. A linguagem simbólica mostra, então, sua incapacidade de relevar algo que seja verdadeiro, como uma tecnologia inadequada e ineficiente para a apreensão de pensamentos quaisquer, como uma expressão metafórica e genérica para uma gama aberta de significados, e como tal permanece no campo da invenção, da ficção, da mentira.

²⁶¹ CAVALCANTI, 2005, p. 251.

²⁶² Cf. CAVALCANTI, 2005, p. 252ss.

Em *Sobre Verdade e Mentira*, a despeito desse afastamento entre a realidade e a linguagem, Nietzsche pergunta:

O que é uma palavra? A transposição sonora de uma excitação nervosa. (...) Transpor uma excitação nervosa numa imagem! Primeira metáfora. A imagem por sua vez é transformada num som! Segunda metáfora. (...) Acreditamos possuir algum saber sobre as coisas propriamente, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas não temos entretanto aí mais do que metáforas das coisas, as quais não correspondem absolutamente às entidades originais”²⁶³

Há uma arbitrariedade na relação formal estabelecida entre coisas e palavras, no sentido de que as palavras, enquanto se pretendem conceitos, não traduzem nem se identificam com verdades universais, pois não há substâncias por trás delas. Substantivos não trazem substâncias. Isto põe o seguinte problema: se a linguagem é uma falsificação, como podem confiar nela os filósofos? Qual deveria ser a postura de um deles ao perceber que seu instrumento de trabalho não podia provar nem revelar a essência das coisas e que seu empreendimento de procura e estabelecimento da verdade está erigido sobre uma falsificação, sobre uma mentira? Talvez a filosofia precisasse se lembrar dessa falha inicial. Não para estacionar e deixar de existir, mas para quebrar suas pretensões e presunções. O filósofo é aquele que se esqueceu de que caminha sobre metáforas e orgulha-se de estar um passo à frente da natureza justamente por construir seu mundo a partir daquilo que nominou de verdade. “Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes das coisas como *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu esse orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo”²⁶⁴. Porém, continuou tateando sobre a inconsistência de um mundo que não se permite prender em abstrações.

Se há um crasso erro na pretensão da utilização da linguagem, enquanto criação de conceitos, imagine o quão imprecisa ela pode se tornar quando tenta uma construção de sentido a partir de uma estrutura semântica e sintática? “Também a lógica se baseia em pressupostos que não têm correspondência no mundo real, por exemplo, na pressuposição da igualdade das coisas, da identidade de uma mesma coisa em diferentes pontos do tempo”²⁶⁵. A lógica linguística que tenta captar uma possível lógica da existência é ainda mais falha na medida em que é uma ficção ainda mais absurda que a metáfora da palavra. Como ser capaz de apreender, sob a organização linguística causa-consequência, que já é

²⁶³ NIETZSCHE, VM, §1.

²⁶⁴ NIETZSCHE, HH, §11, 2011, p. 20

²⁶⁵ NIETZSCHE, HH, §11, 2011, p. 21

inexistente no mundo dos fatos, a existência que nos cerca e, ainda mais, de propor conclusões argumentativas, sem ao menos assumir a condição falha da estrutura lógica de pensamento? Nenhum sistema será infalível, nenhuma metodologia suficiente, nenhuma filosofia inequívoca. “Há uma comédia de sistemáticos: ao querer praticar um sistema e ao limitar o seu horizonte à sua volta precisam apresentar suas qualidades mais débeis no estilo das fortes: querem aparentar naturezas completas e unidamente fortes”²⁶⁶.

Nietzsche, com essa visão, tem o desafio de, ao criticar a linguagem e a lógica, não se utilizar delas na forma em que foram concebidas, o que o levaria a cair em contradição. Ele critica a linguagem e sua pretensão metafísica, mas busca maneiras de escapar de suas amarras. Porém, o desafio é comunicar um pensamento de forma a dispensar a maneira com que todos aprenderam a compreender pensamentos.

A primeira maneira que o filósofo encontra para sair desse imbróglio foi a de construir uma maneira própria de utilizar a linguagem enquanto metáfora. Se o erro dos filósofos foi não admitir que construam seus castelos sistêmicos sobre falsos fundamentos, Nietzsche não se importaria de criar suas próprias metáforas e, como veremos à frente, até suas próprias palavras para comunicar o que queria. Em segundo lugar, sua filosofia era o resultado de processos fisiológicos e não somente lógicos. Dessa forma, poderia emergir no fluxo contínuo da existência e na metamorfose dionisíaca em que a vida se apresenta sem precisar procurar estabilidade nela como faziam os discursos filosóficos tradicionais. Dessa maneira, continuaria construindo sentido, sem precisar estabelecer uma continuidade lógica em seu pensamento, porque “(...) ausência de continuidade lógica não quer dizer ausência de sentido”²⁶⁷. E já que a lógica construiu um pensamento doente, decadente e orgulhoso, o ilógico seria umas das melhores maneiras de religar o homem à vida de onde outrora quis se desprender. Nietzsche expõe no aforismo 31 de *Humano demasiado humano* que é necessária uma volta à ilogicidade da natureza, pois

do ilógico podem nascer coisas inimaginavelmente boas e benéficas para a existência, pois ele se acha tão profundamente arraigado nos nossos afetos, na nossa linguagem e na nossa capacidade de engendrar a religião, a arte e a cultura em geral que não se poderia eliminá-lo – se isso fosse possível – sem ao mesmo tempo estragar todas as coisas boas da vida” (ALMEIDA, 2005, p. 98)

A cultura e a civilização estão construídas sobre parâmetros ilógicos, pois estes são mais próximos de nós que qualquer outra coisa. Porém, não podemos temê-los, arquitetar

²⁶⁶ NIETZSCHE, A, §318, p. 185

²⁶⁷ ALMEIDA, 2005, p. 73.

planos para superá-los ou ainda negar sua existência, sob pena de não aproveitar as coisas boas e potentes que eles nos proporcionam. É a inauguração de uma nova filosofia, baseada numa nova linguagem e que abriria novas possibilidades de interpretação para o mundo. Porém, quem estaria preparado ou disposto para isto? Quais pessoas seriam capazes de se abrir para esta nova maneira de pensar? Talvez ninguém, talvez poucos grandes homens. Itaparica expõe de maneira mais direta essa difícil decisão que o filósofo precisava tomar, pois estava entre duas posições igualmente insatisfatórias: “ou ele utiliza a linguagem comum e será compreendido por aqueles aos quais seu texto não se dirige, ou ele se deixará ficar na solidão, por ser incapaz de expressar nessa linguagem comum seus valores mais singulares”²⁶⁸. De fato, se não dá para abrir mão da não utilização da linguagem quando se acabou de criticá-la, então Nietzsche prefere ser incompreendido que ser mal entendido. Ou seja, melhor fazer o que se propunha, mesmo que ninguém o entendesse, que perder a oportunidade de voltar as atenções para aquilo que a maioria dos pensadores se eximira de ver. “A resposta para isso, portanto, é procurar não ser compreendido pela maioria, é escolher uma linguagem que só entenderão aqueles que tiveram vivências próximas às suas. Isso significa para ele utilizar máscaras, esconder-se atrás de seu próprio texto”²⁶⁹.

Ao lançar mão da máscara, o filósofo permite que sua filosofia se abra a diversas interpretações, tornando-se assim uma obra multifacetária, pluriforme, pungente de vida, sempre pronta a se movimentar. Assim parte do vir-a-ser da existência vem à tona, com uma de suas múltiplas faces, sob a luz de um sentido construído.

Percebemos que a interpretação a que Nietzsche oferece sua obra não diz respeito a tornar o que ele afirma matéria de um extremo relativismo a ponto de, inclusive, torná-la dispensável. A interpretação aqui não se enquadra ao nível de uma opinião pessoal, subjetiva, mas à estreita relação com o aparecer das perspectivas e possibilidades das formas do real.

Interpretação, *não* explicação. Não há nenhum estado de fato, tudo é fluido, intangível, retrátil; o que há de mais duradouro são ainda nossas opiniões. Inserção de sentido – na maioria dos casos uma nova interpretação que se tornou incompreensível, que não passa agora de um sinal²⁷⁰.

Não há problema em interpretar Nietzsche, o problema está em atribuir a ele interpretações, tornar a vivência do particular uma regra universal. Até agora foi isso que se fez em toda filosofia. Os sistemas, as conclusões, as teorias que eram frutos de doenças ou

²⁶⁸ ITAPARICA, 2002, p. 75.

²⁶⁹ ITAPARICA, 2002, p 75-76.

²⁷⁰ NIETZSCHE, FP 2(82) do outono de 1885-outono de 1886, 2013, p. 81-82.

saúdes individuais foram tomadas como as únicas possíveis. Porém, por trás de cada filosofia está um filósofo, por trás das máscaras lógicas, um corpo que se oculta. “Toda filosofia também esconde (*verbirgt*²⁷¹) uma filosofia, toda opinião é também um esconderijo, toda palavra também uma máscara”²⁷². Nietzsche procurará se servir dessas máscaras a partir daquilo que ele chamará de a “arte do estilo”.

Podemos entender a arte do estilo, dentro do caminho que aqui estamos propondo, como a capacidade de um conjunto fisiológico de pulsões de expressar a visão de mundo a partir de sua experiência no momento em que exerce seu pensamento. Como o corpo está no instante do devir, o estilo dependerá dos momentos em que as percepções são organizadas. A expressão passará por uma certa linguagem, porém expressará uma determinada interpretação do corpo que a gerou, recheada de signos, que mascara seus significados. O estilo será uma corrente fluida que brotará de fontes diversas e que se transfigurará conforme a hierarquia de suas potências. Estilo não é uma gama de características que, reunidas por semelhança, definem algo ou alguém. O que chamamos de estilo é uma máscara sob a qual se escondem contradições e conflitos. Não gerará uma aos olhos de quem analisa um estilo filosófico que se deixa apreender, mas gerará filosofias, pensamentos, mutações, expressões, exigências, representações. Nietzsche, no prólogo de *A gaia ciência*, dirá: “Um filósofo que percorreu muitas saúdes e sempre as torna a percorrer passou igualmente por outras tantas filosofias: ele *não pode* senão transpor seu estado, a cada vez, para a mais espiritual forma e distância – precisamente esta arte da transfiguração *é* filosofia”²⁷³. Mais uma vez podemos, por causa da noção de mutação que aqui reaparece, ligar a noção de estilo ao movimento dionisíaco. Como os estados dos corpos variam, o estilo também será uma continuidade disso.

Os escritos nietzschianos revelarão o estilo na medida em que se apresentam por trás da máscara da linguagem, que ora usa da lógica, ora da metáfora e ora da quebra da sintaxe para se expor. Parece um emaranhado de palavras, que à primeira vista pode enganar quem a encontra, porém, remete aos estados fisiológicos de um filósofo que tornou suas palavras expressão de um estado orgânico.

Comunicar um estado, uma tensão interna de *pathos*, por meio de signos, incluído o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas

²⁷¹ A palavra, em algumas traduções, pode aparecer como “dissimula”.

²⁷² NIETZSCHE, BM, §289, p. 175.

²⁷³ NIETZSCHE, HH, Prólogo, §3, 2012, p. 12.

possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo de quem um homem já dispôs²⁷⁴.

Como o corpo são muitos, como o filósofo são muitos, como o pensamento são muitos, o estilo seguirá o mesmo conjunto múltiplo de tendências. Por isso, “cultivar um estilo não é fazer-se sempre o mesmo, nem fazer sempre a mesma coisa”²⁷⁵. É tornar sua linguagem livre, alegre, ligeira, que ao invés de buscar uma verdade, quer somente criar. Não mais querer estar inscrito entre aqueles que foram compreendidos, dissecados, levados às últimas consequências. “O grande estilo entra em cena como consequência da grande paixão. Ele desdenha de agradar, ele esquece de convencer. Ele comanda. Ele *quer*”²⁷⁶.

2.2.2. Comicidade e ironia como estilo

Entre as possíveis manifestações do estilo em Nietzsche (perceba-se que não estamos falando de estilo nietzschiano), pretendemos destacar o que aparece nele relacionado ao riso e ao cômico, temas centrais de nossa investigação. Como o estilo é uma forma de mascaramento e, como vimos anteriormente, o cômico também o é, por ambos serem formas artísticas, podemos apontar pelo menos três momentos em que os dois temas se tocam: a escrita aforística, o embaralhamento de códigos linguísticos e a ironia. Desenvolveremos cada um deles a partir de então.

Nietzsche não foi o primeiro a usar o aforismo na filosofia como forma de expressão de pensamentos. Na história, esse tipo de escrita é atribuído primeiramente a Hipócrates quanto aos preceitos da arte médica, mas desde então, sempre que aparecia, em algum sistema filosófico, era para exprimir de “maneira sucinta uma verdade, uma regra ou uma máxima concernente à vida prática”²⁷⁷. Ou seja, o aforismo, apesar de breve e sintético, trazia uma verdade finalizada, pronta para ser assimilada pelo leitor, sem muito esforço.

Nietzsche resignifica o uso do aforismo quando dispõe dele para expressar a magnitude de seu pensamento em fórmulas sucintas, mas cheias de possíveis interpretações. Não faria uso deles, como na forma tradicional, mas os disporia de forma dispersa em suas obras a fim de que o leitor não se exigisse encontrar uma sucessão lógica em seu pensamento.

²⁷⁴ NIETZSCHE, EH, Por que escrevo livros tão bons, 4, p. 55.

²⁷⁵ PIMENTA, 2008, p.68

²⁷⁶ NIETZSCHE, FP 15(118) do início de 1888, 2013, p. 430.

²⁷⁷ ABBAGNANO, 2007, p. 21.

Essa escolha possibilitaria o desenvolvimento do pensamento fragmentário, que era fruto experimental e que nunca pretendia pôr um ponto final em qualquer tema. Nietzsche, assim, estaria constantemente experimentando hipóteses, ensaiando estratégias, que poderiam ou não ser retomadas em outro momento. Essa era uma das formas que ele encontrou de se afastar da escrita filosófica tradicional, que procurava apresentar, através do concatenamento de ideias, conclusões sobre a existência com pretensões absolutas. No aforismo, Nietzsche não se exigia o peso das conclusões, a provisoriedade do pensamento acompanhava a provisoriedade da vida. Contudo, a produção filosófica do autor não deve ser considerada fragmentária, apesar de ser apresentada em fragmentos: “Então vocês acham que é uma obra aos pedaços, somente porque lhes é oferecida (e tem de ser) em pedaços”²⁷⁸

No texto *O pensamento nômade*, Deleuze reforça a ideia de que o aforismo resume em grande parte as manifestações estilísticas da filosofia nietzschiana porque é o pensamento em contato com o exterior, como um jogo de forças, sempre exteriores umas às outras. No aforismo Nietzsche restaura a interioridade do texto a partir das vivências exteriores, não é mais como um solilóquio de pensamento para pensamento em que o leitor se torna apenas um expectador de uma obra já acabada. A forma mais premente do aforismo está na sua força última, que é provisória e exterior, que se movimenta no fluxo do devir. Dessa forma, não é para encontrarmos sentido no que diz Nietzsche, mas para encontrarmos a força que está ali gerando sentido no que ele diz. Dessa forma, podem nascer outros possíveis sentidos. Lemos para entrar em contato com as intensidades, não para criarmos representações a partir das coisas (significados) e nem das palavras (significantes).

A escrita aforística é uma maneira de se livrar do peso da escrita discursiva em forma de tratado, da qual se valeu por muitos anos a filosofia. Nietzsche procura uma filosofia que não pese, que não escravize, que não gere má consciência nem aumente a culpa e não evidencie as pequenas angústias do nosso narcisismo, que nos abra às experiências múltiplas de mundo. O aforismo nos põe em contato com as intensidades fisiológicas afirmativas, o que mexe com nossa capacidade de expandir forças de criação e abre espaço para o riso, que surge a partir do contato das forças.

O riso, e não o significante. O riso-esquizo ou a alegria revolucionária é o que sobressai dos grandes livros, ao invés de angústias de nosso pequeno narcisismo ou terrores de nossa culpabilidade. Pode-se chamar isso de "cômico do além-do-humano", ou então "palhaço de Deus", há sempre uma alegria indescritível que jorra dos grandes livros, mesmo quando eles falam de coisas feias, desesperadoras

²⁷⁸ NIETZSCHE, HH II, OS, §128, 2008, p. 63.

ou terríveis²⁷⁹.

O riso criador, o riso potencializador e descompromissado com a significação ou com a clareza de ideias. A alegria sagaz em se encontrar com a intensidade por trás da linguagem e em deixá-la entrar em contato com o mundo exterior. Do pensamento em contato com aquilo que está fora dele nasce o estranhamento. Nesse caso, o riso aparece muito também por causa da capacidade da escrita nietzschiana de quebrar com alguns códigos e/ou embaralhá-los, segunda aproximação entre o tema do cômico e a arte do estilo.

A maioria dos livros escritos até então submetiam seus discursos a referências de unicidade e fixidez, eram estabelecidos a partir daquilo que Deleuze chama de códigos: a lei, o contrato e a instituição. O primeiro relativo à imposição, o segundo à negociação e o terceiro à composição. Todo leitor é preparado para encontrar nos textos algo que se enquadre em uma destas classificações, mesmo que, como sugere Deleuze, elas se arraigam umas nas outras por estarem tão presentes e subjacentes²⁸⁰. Nietzsche se afasta dessas classificações, e por isso cria um estranhamento com seu leitor, quando busca uma decodificação, no sentido de “fazer passar algo que não seja codificável, embaralhar todos os códigos”²⁸¹. Ele escapa da armadilha lógica que vigorava nas estruturas pré-estabelecidas pelos códigos vigentes, produzidos por uma máquina racional administrativa. Não há em Nietzsche a rigidez da lei, que torna o leitor somente receptivo, com sua codificação repressiva, moldadora, acachapante. Também não se reconhece a relação contratual burguesa que prende o leitor e o autor em uma literatura de códigos convencionados entre as partes, nem a formalidade institucional que abre mão das potencialidades orgânicas particulares em nome de um todo. Talvez por isso o texto nietzschiano possa ser tomado como tendo algo latente, como desprendimento radical de parâmetros de funcionalidade usual. Isso novamente requer a cumplicidade e a recusa da imparcialidade.

Para Deleuze, a recusa dos códigos em Nietzsche se manifesta, então, pela relação direta que o aforismo estabelece, não com o que traz de interioridade, que de fato não se propõe mais, mas com a exterioridade, o que inviabiliza qualquer conexão do discurso ao contrato, à lei ou à instituição. A ligação aqui é entre o pensamento e o exterior, o que aliás ele considera como contrassenso legítimo para toda obra de Nietzsche.

Nietzsche estabelece seus próprios códigos que não se cristalizam e por vezes se

²⁷⁹ DELEUZE in MARTON, 1985, p. 64.

²⁸⁰ Cf. DELEUZE in MARTON, 1985, p. 58.

²⁸¹ Cf. DELEUZE in MARTON, 1985, p. 59.

metamorfoseiam na produção literária do autor. Símbolos, palavras, pausas, metáforas, eufemismos, hipérbolos, todos os artifícios que quebrem a sequência lógica e os códigos linguísticos são algumas das estratégias que o filósofo emprega em sua escrita. Não se quebram somente os códigos literários, mas também os linguísticos: “as novas verdades de seu empreendimento trazem a necessidade de uma nova linguagem, e assim serão expressas de forma cifrada, substituindo termos filosóficos por figuras”²⁸² A língua, os códigos, as estruturas não tinham a fluidez necessária para que esse tipo de escrita se desenvolvesse, por isso o estilo em Nietzsche é o transbordamento da forma. “(...) Onde não encontrei o que precisava, tive que obtê-lo à força de artifício, de falsificá-lo e criá-lo poeticamente para mim (- que outra coisa fizeram sempre os poetas? para que serve toda a arte que há no mundo?)”²⁸³. Assim ele fez no aforismo 27 de *Além do bem e do mal* quando escreveu de forma enigmática sobre algo que a primeira vista é impossível de decifrar. Vejamos: “É difícil ser compreendido: sobretudo quando se pensa e se vive *gangasrotogati* entre homens que pensam e vivem diferente, ou seja, *kürmagati* ou, no melhor dos casos, ‘conforme o andar da rã’, *mandeikagati*”²⁸⁴. As palavras destacadas foram invenções do filósofo que adjetivou metáforas animais. Ou seja, se a metáfora já é um afastamento criativo do conceito, tanto mais será o neologismo criado a partir dela. Esse redirecionamento linguístico fez com que Nietzsche, durante muito tempo, fosse colocado entre os escritores literários e não entre os filósofos.

Como há uma quebra de expectativa, um certo estranhamento e desentendimento entre as partes e a criação de figurações que se mascaram em palavras é impossível não rir aqui e ali quando se tem contato com as linhas do autor. “Não se pode deixar de rir quando se embaralham os códigos. Se você colocar o pensamento em relação com o exterior, nascem os momentos de riso dionisíaco, é o pensamento ao ar livre”²⁸⁵.

Aqui podemos fazer a terceira aproximação entre o tema do cômico e a escrita nietzschiana. No enlace das palavras de seu texto, a ironia será muito recorrente na desconstrução dos códigos, uma vez que ela também é um mascaramento, quando encobre o interior e lança luz sobre o exterior. O uso da ironia em filosofia não é nenhuma novidade, já aparecia desde a dialética socrática, porém aqui ela é ressignificada²⁸⁶.

²⁸² ITAPARICA, 2002, p. 73.

²⁸³ NIETZSCHE, HH, Prólogo, § 1, 2011, p. 7

²⁸⁴ NIETZSCHE, 2012, p. 32.

²⁸⁵ DELEUZE in MARTON, 1985, p. 64.

²⁸⁶ Outro distanciamento que Nietzsche proporá com sua filosofia é o distanciamento da ironia romântica que é, como diz Kierkegaard (1991, p. 233), mais um “[...] jogo infinitamente leve com o nada [...]”. Dessa forma,

Em primeiro lugar precisamos entender a que ironia Nietzsche se refere. Em seus escritos fica clara a oposição entre a maneira com que ele dispõe dela e o uso com que outros pensadores modernos neossocráticos também o fizeram. Na verdade, o que contava de fato não era a ironia em si, mas como ela poderia ser usada e em que mãos estava, nas de um decadente ou de um amante da vida. Entendamos melhor, a partir do aforismo 372, intitulado *Ironia, de Humano, demasiado humano*, em que circunstâncias a ironia poderia servir ao homem como algo eficaz contra a doença da modernidade.

A ironia só é adequada como instrumento pedagógico, usada por um mestre na relação com os alunos de qualquer espécie: seu objetivo é a humilhação, a vergonha, mas do tipo saudável que faz despertar bons propósitos, e que inspira respeito e gratidão a quem assim nos tratou, como a um médico. [...] Quando não há uma relação como essa entre o mestre e os discípulos, a ironia é um mau comportamento, um afeto vulgar²⁸⁷.

Dessa maneira, só convinha, para Nietzsche, a ironia como forma de recondução pedagógica à saúde. Por isso a metáfora do médico com seu paciente. Talvez seja contra o próprio Sócrates que Nietzsche se opõe aqui, pois a ironia de sua dialética era uma doença, não um sinal de saúde. O mesmo aforismo termina com uma exortação interessante, e talvez seja nesse ponto que Nietzsche queira acrescentar algo novo e de vez diferenciar-se da ironia socrática, que realmente era “educacional”, mas que, ao ser aplicada, adoecia ainda mais o educando. Assim termina o texto: “O hábito da ironia, assim como o do sarcasmo, corrompe também o caráter; confere aos poucos a característica de uma superioridade alegremente maldosa: por fim nos tornamos iguais a um cão mordaz que aprendeu a rir, além de morder”²⁸⁸. Portanto, esta é a parte nociva da ironia, proporcionar a quem ela é dirigida somente um espetáculo de superioridade. Justamente por querer delinear essa diferenciação, é que Nietzsche, segundo Beher (apud SAFATLE, 2006, p. 21), muitas vezes em seus textos prefere usar a palavra “dissimulação” à ironia, por querer evidenciar a diferença entre as duas formas de rir.

A ironia como dissimulação torna-se instrumento de leveza e de afirmação da vida através da entrada do discurso no jogo de forças que é o universo, desfazendo a rigidez e a

[...] a oposição de Nietzsche ao romantismo é um episódio crucial, não só por razões metodológicas, mas sobretudo hermenêuticas. A revolta contra o romantismo é o marco que divide a filosofia nietzschiana e que capacita o início do pensamento verdadeiramente próprio de Nietzsche, qual seja, aquele baseado na afirmação” (NASSER, 2009, p.32). O romantismo, como todo espírito moderno, buscará na ironia uma espécie de justificação de seu discurso. A autonomia subjetiva romântica e moderna se manifestam em forma de ironia e expõem o estado de desgaste do imaginário religioso. Para mais informações sobre a ironia romântica indicamos as seguintes bibliografias: FERRAZ, 1987 ou ANDRADE, 2010.

²⁸⁷ NIETZSCHE, HH, § 372, 2011, p. 195.

²⁸⁸ NIETZSCHE, HH, 2011, § 372, p. 195.

prepotência de quem escuta. O riso surge então como um reconciliador do homem com o todo desconexo a que pertence, com a ficção da realidade²⁸⁹.

[...] só uma escrita irônica é capaz de afirmar sem, com isto, petrificar as afirmações em explicações sobre a positividade do estado do mundo. Só a ironia coloca o mundo como uma ficção que se afirma como ficção criadora. O riso aparece assim como nova aliança estética com um mundo compreendido como jogo de forças em contínua reconfiguração, em contínua “flexibilização” que dissolve a literalidade natural de toda e qualquer determinidade. Riso que dá forma à inadequação entre configurações determinadas do mundo e as multiplicidades possíveis dos jogos de força (SAFATLE, 2006, p. 22).

A ironia, pelo riso, desarma os envolvidos no processo e abre uma lacuna na fala e na escrita capaz de permitir ao homem dar vazão ao seu instinto criador e dionisíaco. Sob o riso irônico, sob a máscara da dissimulação é novamente Dioniso quem se esconde. Na verdade, Nietzsche prefere dissimulação justamente por isso, por caracterizar muito mais um mascaramento farsesco do que uma atitude arrogante. É no nível do jogo que está a ironia nietzschiana e é assim, assumindo as máscaras dionisíacas, que deve viver o homem. Vejamos como Nietzsche começa o sexto capítulo de *Humano, demasiado humano*, intitulado *O homem em sociedade*: “Dissimulação benévola – Frequentemente é necessária uma dissimulação benévola na relação com as pessoas, como se penetrássemos os motivos de sua conduta”²⁹⁰. Essa dissimulação não está no nível do sarcasmo corruptor do caráter e não iguala o homem ao cão que ri e morde, como vimos no aforismo 372. Essa dissimulação faz bem, pois permite um conhecimento do outro a partir daquilo que ele não é, mas demonstra ser.

A ironia indica aos jogadores suas partes irreconciliáveis e expande-os para o riso, para o descortinamento de seus aspectos ridículos que se escondiam atrás de máscaras. O riso desprega as máscaras e faz o homem lembrar-se de que na verdade é outro que não aquele sob o qual se travestiu, que suas ideias na verdade não são tão fortes e perenes assim e que estão somente maquiadas para não mostrar sua fragilidade. Por isso, “[...] é o riso irônico que melhor expressa esse amor pelo jogo de máscaras; único jogo capaz de desvelar a força plástica da vida e de afirmar a temporalidade radical de um mundo onde nenhuma configuração deve subsistir de maneira perene”²⁹¹. A risada irônica libera a vida dionisíaca do mundo das privações.

²⁸⁹ Voltaremos logo mais a indicar em que sentido podemos unir os substantivos ficção e realidade, verdade e mentira, quando falarmos do erro dos filósofos.

²⁹⁰ NIETZSCHE, HH, 2011, § 293, p. 181.

²⁹¹ SAFATLE, 2006, p. 22.

No entanto, esse jogo de dissimulação precisa ser percebido entre os jogadores, pois senão pode tornar-se uma fonte de equívocos, como nos indica o próprio filósofo: “O indício mais forte do estranhamento de opiniões entre duas pessoas se dá quando dizem uma à outra algo irônico, mas nenhuma delas percebe a ironia”²⁹². O problema, pois, não é o mascaramento, a falsa relação com as coisas, e sim o esquecimento desse jogo por parte de quem o inicia e a ausência desse conhecimento por parte de quem o recebe. Assim, a ironia perde sua função e toma caráter de verdade. E não foi um mal entendido como esse que gerou a filosofia? Ela nasceu de uma ficção, mas seus inventores e continuadores esqueceram-se de que na verdade estavam brincando com máscaras e do mundo que criaram expulsaram aquilo que não cabia em seus novos moldes e cânones. Isto é ótimo! Por essa razão, Nietzsche surge com outras máscaras no rosto para desmascarar a filosofia e os filósofos que pensavam desse jeito, e ele o fazia seguindo seu método genealógico. Como nasceu a verdade? Quem inventou esse mundo ficcional mascarado de real? Perguntas que serviram de pontapé inicial de uma caçada aos personagens cômicos da filosofia.

2.2.3. O preconceito dos filósofos ou a comédia filosófica

No primeiro capítulo da obra *Além do bem e do mal*, denominado “Dos preconceitos dos filósofos”, Nietzsche evidencia algumas crenças que se perpetuaram na história da filosofia, fazendo-a se fixar sobre invenções do pensamento que foram tomadas a sério. Em 23 aforismos, o autor expõe a necessidade que a filosofia criou de manter certas convicções para poder prosseguir enquanto estrutura dogmática de certa visão de mundo. Entendemos, entretanto, que Nietzsche faz uma leitura desse processo como se ele funcionasse de maneira contínua, supondo inclusive que algumas intervenções, rupturas, contrapontos e teorias que se contradiziam não passavam de um mesmo passeio concêntrico ao redor dos mesmos temas. Com isso, queremos dizer que, apesar de muitos filósofos apresentarem visões diversas sobre o mesmo ponto, os temas com que eles se envolviam ainda eram os mesmos, como se fossem variações tônicas e rítmicas de uma mesma música. Entre as críticas que aparecem no capítulo que citamos, estão: o problema da alta valorização à verdade, a crença nos juízos sintéticos *a priori* kantianos, a autoconservação como instinto básico do animal,

²⁹² NIETZSCHE, HH, 2011, § 331, p. 185.

a falsa crença no livre-arbítrio e o determinismo. De todos estes um ainda pode resumir todo o problema da filosofia para Nietzsche, aquele que, ainda usando a metáfora musical, se comportou como o *leitmotiv* filosófico: a verdade. Ela é o pano de fundo que constantemente aparece nas diversas teorias, como uma espécie de motivador da ação do pensamento. Tanto é assim que, já no prólogo do citado livro, Nietzsche faz uma comparação anedótica quando põe a verdade como uma mulher e os filósofos como seus pretendentes:

Supondo que a verdade seja uma mulher – não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, a medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres? De que a terrível seriedade, a desajeitada insistência com que agora se aproximaram da verdade, foram meios inábeis e impróprios para conquistar uma dama?²⁹³

Nietzsche apresenta o problema dos filósofos com metáforas e com comicidade, como lhe é próprio, para expor o quão ridículo é o papel de tais homens. Eles são postos como cortejadores “desajeitados e insistentes” de uma dama que não se deixa conquistar. Porém, o galanteio não cessa, mesmo em vista dos constantes insucessos. Vez ou outra, eles se baseiam em algumas superstições, que são tomadas como prova de interesse dessa dama em ser cortejada, para continuar empreendendo sua busca: alma, sujeito e Eu são alguns desses exemplos. Num jogo gramatical ou numa temerária generalização de fatos estreitos, pessoais e demasiado humanos, os filósofos acreditam se aproximar dela e até por vezes tocar-lhe suavemente.

Foi a partir de Sócrates que a filosofia começou a perguntar-se por uma verdade imutável que desse sentido à vida do homem e que o ligasse intimamente àquilo que estivesse para além da aparência. Foi aí então que ele, em resposta ao “conhece-te a ti mesmo” oracular, encontrou naquilo que chamou de alma o ponto fixo de ligação entre o homem abandonado ao mundo dos erros e o mundo do conhecimento imutável de onde possivelmente teríamos vindo. É sabido que posteriormente foi de responsabilidade de Platão a assimilação da teoria socrática e sua elaboração, por assim dizer, oficial. Então, é a partir deles que a proposição do mundo dividido entre o verdadeiro e o aparente foi fundamentada e, por isso, o homem colocado entre o acerto e o erro. Sócrates, como um homem invertido, com a monstruosidade defeituosa de ter uma consciência criadora e instinto crítico²⁹⁴ lança as bases para os futuros conquistadores da verdade sob a diligência da consciência. Toda a filosofia construída a partir de então esqueceu-se de que estava

²⁹³ NIETZSCHE, BM, Prólogo, §1, 2012, p. 7.

²⁹⁴ Cf. NIETZSCHE, §13, 2008, p. 83.

edificando seus muros em cima de um engano, de uma experiência pontual e perspectiva adocida. Dessa maneira, passou-se desesperadamente a identificar, investigar, dissecar, promover debates, delinear soluções, procurar respostas sobre um assunto que fora um dia inventado.

O intelecto, para Nietzsche, é fonte de enganos, porém, à revelia disso, o filósofo, por ser “o mais orgulhoso dos homens”²⁹⁵ pretende usá-lo para garantir verdades. Assim só poderá chegar a erros travestidos de certezas. Então, “somente por esquecimento pode o homem alguma vez chegar a supor que possui uma ‘verdade’ no grau acima designado”²⁹⁶. A filosofia, portanto, esqueceu-se de sua inicial presunção e passou a perseguir uma meta que ela mesma havia construído, passando somente a discutir métodos que levassem os filósofos a um lugar muito dantes visitado. Assim nasceu a história de um grande erro, travestido de verdade. Nada mais é tão risível. Para falar de tal problema, Nietzsche mais uma vez, com ares cômicos e sob a máscara da dissimulação, inicia seu escrito *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*:

Em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da “história universal”: mas também foi somente um minuto. Passados poucos fôlegos da natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram de morrer. —Assim poderia alguém inventar uma fábula e nem por isso teria ilustrado suficientemente quão lamentável, quão fantasmagórico efugaz, quão sem finalidade e gratuito fica o intelecto humano dentro da natureza. Houve eternidades, em que ele não estava: quando de novo ele tiver passado, nada terá acontecido. Pois não há para aquele intelecto nenhuma missão mais vasta, que conduzisse além da vida humana. Ao contrário, ele é humano, e somente seu possuidor e genitor o toma tão pateticamente, como se os gonzo do mundo girassem nele.

Assim percebemos que é em caráter de fábula, como já sinalizamos, que Nietzsche enxerga a história do conhecimento filosófico. O homem inflou suas potencialidades intelectuais a ponto de direcionar para si mesmo a capacidade de poder ser o conhecedor de todas as coisas, de ser possuidor de faculdades lógicas para esquadrihar e determinar seu mundo. O homem sobrepôs-se às forças misteriosas, ilógicas e assustadoras do universo com sua frágil capacidade intelectual, como se fosse capaz de superar a existência a partir de uma falsificação. Porém, esse “animal inteligente” esqueceu-se que antes dele o universo em suas infinitas movimentações misteriosas já existia e independia de sua interferência. “Lamentável, fantasmagórico e fugaz” se torna o conhecimento humano diante da

²⁹⁵ VM, §1, 2009, p. 530.

²⁹⁶ NIETZSCHE, VM, §1, 2009, p. 533.

constatação de que ele é somente um segundo no fluxo eterno do tempo em que o cosmo está inserido. Mas será que as moscas, se também tivessem as mesmas capacidades humanas, não se sentiriam da mesma forma centros do universo? Ouçamos o dissimulado Nietzsche continuando o texto:

Mas se pudéssemos entender-nos com a mosca, perceberíamos então que também ela boia no ar com esse páthos e sente em si o centro voante deste mundo. Não há nada tão desprezível e mesquinho na natureza que, com um pequeno sopro daquela força do conhecimento, não transbordasse logo como um odre; e como todo transportador de carga quer seu admirador, mesmo o mais orgulhoso dos homens, o filósofo, pensa ver por todos os lados os olhos do universo telescopicamente em mira sobre seu agir e pensar.

Onde está, pois, o erro do homem em querer entender e captar inteligivelmente o mundo em que habita? Qual o problema do uso da razão? Essencialmente três: o primeiro é que ela, da maneira como foi apropriada pela filosofia, suplanta toda espécie de instinto e afecção humana, como já vimos acima. Segundo é porque o filósofo, abraçado aos seus dogmas – até mesmo os céticos os têm – esqueceu-se que de fato vence um jogo cujas regras foram por ele inventadas. Os filósofos inventaram a verdade e lhe deram caráter absoluto, tornando-se criadores esmagados por sua criatura. Terceiro é que o problema da verdade não é só gnosiológico, mas fisiológico. A estrutura gerada por esse tipo de visão de mundo regula e moraliza as organicidades, tornando-as doentes e decadentes. O problema da verdade determina os corpos e enfraquece a vida: “(...) em todo filosofar, até o momento, a questão não foi absolutamente a “verdade”, mas algo diferente, como saúde, futuro, poder, crescimento, vida...”²⁹⁷. O preconceito dos filósofos desloca o valor da vida para fora dela tornando aquilo que ela tem de mais real, e por isso de mais verdadeiro, como algo a ser negado.

A história da filosofia é *um enfiar-se secretamente* contra os pressupostos da vida, contra os sentimentos de valor da vida, contra o tomar partido em favor da vida. Os filósofos nunca hesitaram em afirmar um mundo, contanto que ele fornecesse um pretexto para se falar mal desse mundo²⁹⁸.

É a troca de papéis, abre-se mão do que se tem para algo que se supõe existir. Os temas filosóficos nascem dessa inversão e dessa falsificação. Mas, “como poderia uma coisa ter sua origem em seu contrário? Por exemplo, a verdade no erro? A vontade de atingir a verdade na vontade de atingir o falso?”²⁹⁹. Quão ridícula essa história nos parece. Todas essas rígidas condutas são dignas de riso.

²⁹⁷ NIETZSCHE, GC, Prólogo, § 2, 2012, p. 12.

²⁹⁸ NIETZSCHE, FP 14(134) do começo de 1888, 2013, p. 288.

²⁹⁹ NIETZSCHE, BM, 2012, § 2, p. 12.

Genealógicamente, Nietzsche volta à história da filosofia como quem lê uma dramaturgia farsesca em busca de seu desmascaramento, e por que não, em busca de boas risadas. Por isso, “*Nietzsche trata todos os filósofos, praticamente sem exceção nenhuma, como personagens cômicos*”³⁰⁰. E, quando volta para ler essa história dos filósofos (mais do que a história da filosofia), não poderia deixar de atribuir a Sócrates o primeiro personagem tartufico dessa história de erros que levou seu engano tão seriamente que chegou a morrer por ele. A partir do fatídico episódio da morte de Sócrates em nome de sua descoberta, ser filósofo passou a significar exatamente isso: sacrificar-se pela verdade. O modo como esses pensadores viam as coisas passou a identificar-se com o mais acertado e o modo como o senso comum, os outros homens simples mortais viam e se relacionavam com o entorno, precisava ser corrigido. Mas previamente já se enquadrava no *status* de inverdade. Essa inversão e esse esquecimento faz dos filósofos como que personagens cômicos de uma grande obra farsesca, cujo enredo é construído pelas suas próprias invencionices.

O martírio do filósofo, seu “sacrifício pela verdade”, faz aflorar o ator e agitador que nele se esconde; e supondo que ele tenha sido olhado apenas com curiosidade artística, no caso de não poucos filósofos é compreensível o desejo perigoso de vê-los em sua degeneração (degenerados em “mártires, em histriões³⁰¹ do palco e da tribuna)³⁰².

Sobre esses sujeitos cômicos está organizada toda a crítica à tradição filosófica. Mas em que exatamente erraram esses falsários pensadores? Em não saberem rir de si mesmos, em não assumirem eles próprios a condição de mascarados que criam histórias e as cercam de metáforas e adjetivações para dar caráter de verdade àquilo que também era erro. Por isso, o mundo em que vivemos, segundo Nietzsche³⁰³, é a sucessão de muitos erros e fantasias que foram surgindo com a evolução humana e foram se sobrepondo uns aos outros a ponto de criar um emaranhado de situações em que quase nos é impossível verificar o ponto no qual se originou o erro. Agora esse mundo ficcional, travestido de real, valora a humanidade que o criou.

O máximo da criação filosófica e da atribuição de verdade ao alheio se chama “coisa-em-si” ou “Ser”. É dessa ideia que jorrou toda a moral e todo o atributo legislativo da vida humana, que a filosofia e o cristianismo por herança utilizaram. Então surgiram dois poderes absolutos: a razão humana e a “coisa-em-si”. A segunda, por ser inventada pela fraqueza da

³⁰⁰ SUAREZ, 2007, p. 10, grifo da autora.

³⁰¹ Entre os antigos romanos, histriões eram comediantes ou bufões que representavam farsas populares da época.

³⁰² NIETZSCHE, BM, 2012, § 25, p. 30.

³⁰³ Cf. HH, § 16, 2011, p. 26.

primeira, é ainda mais vazia que ela e mais digna de risadas. Se tivermos esse olhar genealógico de Nietzsche “talvez reconheçamos então que a coisa em si é digna de uma gargalhada homérica: que ela *parecia* ser tanto, até mesmo tudo, e na realidade está vazia, vazia de significado³⁰⁴”. Vazia está a cadeira reservada para o absoluto.

Apesar disso, Nietzsche quer nos ajudar a entender que o fato de a vida humana estar “profundamente embebida na inverdade³⁰⁵” não significa que não mereça ser vivida e afirmada. “Não é o mundo como coisa em si, mas o mundo como representação (como erro) que é tão rico em significado, tão profundo, maravilhoso, portador de felicidade e infelicidade³⁰⁶. É a força da falsidade que torna o mundo tão diverso e rico de expressão, tão interessante e atrativo à pulsão de vida.

Abaixo apresentaremos de maneira mais clara, em três tópicos, como algumas posturas dos filósofos podem ser vistas de maneira cômica.

2.2.3.1. Rigidez

Já que Nietzsche volta sua pesada artilharia de comicidade para a história do pensamento, escrita pelos filósofos, enxergando neles personagens cômicos, os quais quis desmascarar, prosseguiremos a partir daqui falando dessa interpretação a partir do que podemos entender por cômico, no que compete às características do que causa o humor. Para isso, nos apoiaremos na obra *O riso: ensaios sobre a significação do cômico*, do filósofo Henri Bergson³⁰⁷. O livro, que é composto por três artigos, é um marco quando se fala do assunto, pois de forma nunca antes organizada o autor pretendeu expor um estudo sobre o motivo de o homem rir e fazer rir. Logo no início do primeiro artigo se lê: “não há comicidade fora do que é propriamente humano [...]: já se definiu o homem como ‘um animal que ri’, mas poderia ser definido também como animal que faz rir³⁰⁸”. Portanto, os temas do riso e do humano estão intimamente ligados, o que valida ainda mais, pois, a introdução do tema do riso na filosofia e abre a possibilidade de as atitudes humanas, inclusive a dos filósofos,

³⁰⁴ NIETZSCHE, HH, § 16, 2011, p. 26.

³⁰⁵ Cf. NIETZSCHE, HH, 2011, § 34, p. 39.

³⁰⁶ NIETZSCHE, HH, 2011, § 29, p. 36.

³⁰⁷ Henri Bergson (1859-1941), filósofo e diplomata francês, além de escrever a obra citada, que muitas vezes é posta secundariamente em sua carreira filosófica, é mais conhecido pela sua grande envergadura no que diz respeito às contribuições críticas à coisificação do homem pelo determinismo e pelas colaborações aos estudos de epistemologia filosófica.

³⁰⁸ BERGSON, 1983, p. 7.

serem vistas de maneira cômica. Aqui, seguiremos inspirações tomadas junto aos argumentos de Rosana Suarez³⁰⁹ e Robson Cordeiro³¹⁰ em obras recentes sobre o assunto. Primeiramente veremos a noção de desajeitamento, como falha cômica, num segundo momento a de quiproquó e em seguida a de afastamento e compaixão.

O primeiro elemento cômico humano a ser proposto por Bergson, em *O riso*, é a percepção abrupta de alguma quebra de rigidez mecânica, não consciente, interrompida por algo inesperado na ação. Ou seja, uma das maneiras de o riso surgir é quando vemos alguém agindo com extrema rigidez em alguma situação que lhe exigia maleabilidade. Então, a inflexibilidade da ação é interrompida pelo fluxo incerto dos acontecimentos, quebrando naquele que vê a expectativa de término satisfatório do movimento. Vejamos os exemplos dados por Bergson: (1) “Alguém, a correr pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não se riria dele, acho eu, caso se pudesse supor que de repente lhe veio a vontade de sentar-se no chão. Ri-se porque a pessoa sentou-se sem querer” e (2) “uma pessoa que se empenha em suas pequenas ocupações com sua realidade matemática, e cujos objetos pessoais tenham sido baralhados por um brincalhão: mete a pena no tinteiro e sai cola; acredita-se sentar-se numa cadeira sólida e cai³¹¹”. Em ambos os casos percebemos que a risada brota do inesperado, da surpresa provocada no espectador. Quando há uma quebra de ritmo, a pessoa que passa por tal situação torna-se risível por não se adaptar às possíveis mudanças--como no primeiro exemplo, às mudanças do acaso, e no segundo, àquelas causadas por intervenção de terceiros. Mas o foco nas duas situações está no fato de o corpo não se adaptar, ou seja, continuar realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias pediam algo diferente. “Não é, pois, a mudança brusca de atitude o que causa riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento”³¹², a falsa noção que a pessoa cria de que controla a situação, de que os eventos lhe são previsíveis.

Notadamente os filósofos, como os vê Nietzsche, se enquadram perfeitamente no perfil do personagem desajeitado. Aquele que se imprime um ritmo, certa rigidez nos modos e que não se permite nenhuma mudança, nada que lhe escape à consciência. Porém, como sabemos, o mundo é um conjunto de forças desconhecidas, que preexistiam aos homens, e por isso, muitas coisas escapam ao nosso pretensioso intelecto e àquela rígida maneira de

³⁰⁹*Nietzsche comediantes: a filosofia na ótica irreverente de Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. (capítulo 2: O espelho cômico).

³¹⁰*O corpo como grande razão: análises do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2012. (Tópico: Corpo e riso, Capítulo 4)

³¹¹ BERGSON, 1983, p. 9.

³¹² BERGSON, 1983, p. 9.

fazer filosofia. Dessa forma, em várias situações os filósofos são pegos em quebra de ritmo e caindo em armadilhas que eles mesmos se impuseram. É por isso que, para Nietzsche, “a história da filosofia é algo digno de ser *visto*, um espetáculo protagonizado por filósofos flagrados – desde a boca de cena dos aforismos – em uma iconoclasta comédia de erros”³¹³. Lembremo-nos, por exemplo, da descoberta do *cogito* cartesiano que precisou ser assegurado pela existência de Deus, que por sua vez era garantido pelo próprio *cogito*. Nada mais risível do que esse imbróglio em que Descartes se meteu para que sua teoria não se desfizesse. No seu método, o filósofo racionalista não se permitiu ser pego pela fragilidade de seu pensamento, por isso inventou um círculo de explicações. Permaneceu rígido, quando as circunstâncias lhe pediam maleabilidade. Talvez se ele houvesse percebido sua alta ambição, continuasse com o método, mas dócil às falhas que se lhe apresentavam e riria de si mesmo quando percebesse que cometera um deslize.

A risada nietzschiana em relação aos filósofos acontece por causa do esquecimento que eles têm em relação à inconstância que é a vida, do *quantum* dionisíaco que a movimenta, que vive de inconstâncias e exige de nós adaptações festivas a suas vicissitudes. Mantêm-se sérios, quando precisavam aprender a rir.

Que seriedade pensas manter no patetismo de teu ser, patético, ao menor dos deuses, que olha e ri da tua seriedade, “que pateta”, diz ele, o deus, ao ver teus esforços por fazer algo consciente e coerente: “Não sabes ainda que o mundo dá voltas e nada permanece? Então, a que estás tentando agarrar-te?”(REÑORES, 2002, p. 148).

São rígidos demais quando deveriam ser flexíveis, são sérios demais quando deveriam se permitir o humor. Na verdade, desde quando Platão expulsou os poetas da República, era para que o caráter sisudo da coerência filosófica permanecesse. Para se fazer filosofia ter-se-ia que agir totalmente baseado na lógica, na organização do discurso, no exercício dialético e no jogo de linguagem. Somente em pouquíssimas exceções o caráter artístico da escrita foi aceito no círculo filosófico. É novamente o intelecto suprimindo outras potências. Os filósofos não perceberam que ao enrijecer o labor do pensamento, retiravam dele a capacidade de se adequar à vida. Perde-se a maleabilidade da adaptação ao real. Foi exatamente por isso que vimos Sócrates sendo ridicularizado na comédia “*As nuvens*” de Aristófanes. Ali, ele é posto como o personagem que se desloca da vida com uma seriedade descabida e por isso, risível. Ele tenta se desligar da efemeridade da vida, enquanto ainda está submetido a ela.

³¹³ SUAREZ, 2007, p. 15.

ESTREPSÍADES: [...] Oram vejam só! Quem é esse homem dependurado num cesto, lá em cima?
 DISCÍPULO: “Ele”, em pessoa!
 ESTREPSÍADES: “Ele” quem?
 DISCÍPULO: Sócrates.
 ESTREPSÍADES: Sócrates!?! – Vá chamá-lo para mim, e bem alto.
 DISCÍPULO: Não, chame-o você; eu não tenho tempo. (*O discípulo desaparece.*)
 ESTREPSÍADES: Sócrates! Socratesinho!
 SÓCRATES (*do alto*): Por que me chama, ó efêmero?
 ESTREPSÍADES: Em primeiro lugar, eu lhe peço, explique-me o que está fazendo.
 SÓCRATES: Ando pelos ares e de cima olho o Sol³¹⁴.

Percebe-se, com isso, que “se a inconsciência de si é a condição indispensável do ‘eu’ cômico, a desmedida é propriamente a sua causa”³¹⁵. A filosofia foi, cada vez mais, se obrigando a ser séria, quando na verdade pensamento não tem nada a ver com seriedade. Levar um afazer a sério necessariamente não precisa estar relacionado à rigidez da seriedade. Em nome de uma busca do esclarecimento e da verdade, muitos pensadores preocuparam-se demais com a forma com que iam engessar seu pensamento e esqueceram-se da fluidez de seu conteúdo. Acabaram por identificar a atividade filosófica somente com aquelas talhadas na cristalização de palavras, conceitos e sistemas catedráticos.

(...)uma palavra séria não deve ser despercebida: pois ela se dirige aos mais sérios. (...) O sofrimento “pela verdade”! E até mesmo a defesa de si! Corrompe a inocência e a sutil naturalidade da sua consciência, torna-os rígidos para objeções e panos vermelhos, entontece, animaliza e embrutece, quando, lutando contra o perigo, calúnia, suspeita, rejeição e até mesmo consequências piores da hostilidade, vocês ainda têm de atuar como defensores da verdade da Terra – como se “a verdade” fosse uma criatura tão inepta e inofensiva, a ponto de necessitar de defensores³¹⁶.

Nietzsche dirige uma palavra séria aos mais sérios em tom anedótico provando que para ser sério, não precisa servir-se do rigor. O entontecimento dos filósofos acontece porque não se permitem ser maleáveis, agarrando-se assim a uma máscara de pretendentes da verdade, mas agindo como se estivessem desnudos. Está posto que há uma clara diferença entre ser sério e fazer as coisas a sério.

Outro texto que está muito próximo da ideia bergsoniana de comicidade da rigidez está no aforismo intitulado “Levar a sério” de sua obra *A gaia ciência*. Ali Nietzsche apresenta o homem moderno, sério e autossuficiente demais, como uma “besta humana”. A

³¹⁴ ARISTÓFANES, 1977, p. 107.

³¹⁵ SUAREZ, 2007, p. 33.

³¹⁶ NIETZSCHE, BM, 2012, § 25, p. 29-30.

racionalidade ganha caráter artificial quando combate o humor e por isso se transforma, ela mesma, em matéria de riso. A máquina rígida do homem sério ringe e nos faz rir:

O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina – oh, como lhes deve ser incômodo o pensar bem! A graciosa besta perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento dessa besta séria contra toda “gaia ciência” – muito bem! Mostremos o que é um preconceito!”³¹⁷

Pode-se fazer rir sem deixar de falar coisas sérias. Não é esse o papel da ironia dissimulada de Nietzsche, falar de coisas sérias sendo não muito sério? Por isso ele defende que “[...] a comédia é coisa séria. Não no tratamento do tema, visivelmente irônico, sarcástico ou cínico, mas no objetivo final do espetáculo, de levar o espectador a outra possibilidade de compreensão do conflito”³¹⁸. O problema é que o filósofo enrijecido não se permite tais atribuições para não ferir seu *status* e, depois de muito tempo enganado pelas malhas da metafísica e do idealismo, fica difícil de abandonar a máscara catedrática que assumiu. O filósofo acaba se tornando escravo de sua máscara, perdendo o controle sobre ela por ignorar sua existência.

Nietzsche apontará esse problema quando der o exemplo do homem benévolo: “Aquele que sempre usa a máscara do rosto amável terá enfim poder sobre os ânimos benévolos, sem os quais não pode ser obtida a expressão da amabilidade – e estes por fim adquirem poder sobre ele, ele é benévolo”³¹⁹. Submetido a esse perigo permite-se que o parecer torne-se o ser. “Se alguém quer *parecer* algo, por muito tempo e obstinadamente, afinal lhe será difícil *ser* outra coisa”³²⁰. Não ser outra coisa é fechar-se na sua rigidez e perder a maleabilidade que a vida exige, é tornar-se sólido, rígido demais, sério, enclausurado em seus pré-conceitos. O sério torna-se sinônimo do fechado, que por sua vez, na filosofia, ganha o nome de dogmático. Mas sabemos que esse só acaba sendo mais um personagem na comédia de erros que é a filosofia socrática ocidental. Nessa perspectiva “[...] o filósofo dogmático é um ‘bufão que se faz levar a sério’. Sob esse prisma, a mecânica do

³¹⁷ NIETZSCHE, GC, § 327, 2012, p.192.

³¹⁸ REÑORES, 2002, p. 171.

³¹⁹ NIETZSCHE, HH, § 51, 2011, p. 52-53.

³²⁰ NIETZSCHE, HH, § 51, 2011, p. 52.

dogmatismo é *vender gato por lebre, servir “isto” por “aquilo”*: o *quiproquó*^{321,322}. E aqui introduziremos outro traço cômico do mundo dos filósofos que podemos achar indicados em Bergson.

2.2.3.2. Filosofia como quiproquó

Está posto que os filósofos, depois da invenção da metafísica, dividiram o mundo em dois: o da essência e o da aparência, o real e o ficcional, o eterno e o passageiro, o verdadeiro e o falso. Mas está posto também que essa divisão foi o que gerou uma série de confusões no mundo, pois cada um dos filósofos só fez confundir ainda mais uma teoria que já nasceu desordenada. Cada um, quando tentou a seu modo melhorar uma explicação que na verdade nasceu também de um dualismo invertido, só fez entranhá-la mais na cegueira de uma fábula racionalista. Em *O nascimento da tragédia* (§ 13) Nietzsche já falava que Sócrates foi o primeiro homem invertido, ou seja, o primeiro que vivia num estado *per defectum*, isto é, defeituoso se comparado aos demais homens. O que era instinto foi invertido em crítica e o que era consciência em espírito criador. Sócrates foi o primeiro a cometer um erro nesse nível, tomando isto por aquilo.

De fato, sabemos – e o próprio Bergson em sua obra delineou isso – que a troca de uma coisa pela outra é matéria encorpada para uma boa comédia. A própria história do teatro de comédia está repleta de exemplos³²³. O erro mesmo é próprio da situação cômica. É claro que poder-se-ia conjecturar que por outro lado a tragédia também é a história de um erro, o que de fato não está equivocado, mas o erro trágico (ou desmesura, como vimos no capítulo

³²¹ Quiproquó, ou quiproquó como aparece na tradução de *O riso* que utilizamos neste trabalho, é uma expressão latina que sem mais significa “isto por aquilo”. Na comédia passou a representar situações em que as personagens eram envolvidas num engano e o público era o único a saber da troca. Nas palavras bergsonianas assim é definido: “Realmente o quiproquó é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque se teve o cuidado de nos mostrar todas as suas facetas; mas cada ator só conhece uma delas: daí o equívoco, daí o julgamento falso que fazem sobre o que se faz em torno deles, como também sobre o que eles mesmos fazem. Vamos desse juízo falso ao juízo verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real; e é essa hesitação do nosso espírito entre duas interpretações opostas que aparece primeiro na graça que o quiproquó nos proporciona” (BERGSON, 1983, p. 48).

³²² SUAREZ, 2007, p. 37.

³²³ Para ilustrar trazemos as peças “Os menecmos” de Plauto e “A comédia dos erros” de Shakespeare. Esta última baseada naquela, em que os personagens protagonistas são gêmeos e o riso é naturalmente gerado pela confusão que se faz ao tomar um pelo outro. A confusão de identidades e o engano e a duplicidade em cena parecem exemplificar bem o que queremos chamar de quiproquó na comédia.

anterior) é muito maior em relação ao erro cômico, que se refere muito mais a ações corriqueiras, a pessoas e objetos e não envolve deuses. O protagonista trágico é herói, já o protagonista cômico é um bufão³²⁴. Por esse motivo, o filósofo passa a se configurar ao personagem que cai nas malhas de seu erro e torna-se uma figura digna de riso por nós espectadores que, vendo tudo de fora, percebemos o engano.

Alguns pequenos erros podemos elencar na tentativa de demonstrar como a doença dos filósofos acabou por contaminar todo o mundo. Só para citar, temos, pois, a criação de um mundo ficcional e a valoração da vida neste dito mundo, a desmedida na relação entre corpo e alma e a crença na relação imediata entre causa e efeito.

Um dos maiores quiprocós dos filósofos, como vimos no início deste tópico, está manifesto na linguagem, pois ela é o retrato do grande engano sobre o qual tais pensadores repousaram suas seguranças. Crítica à filosofia e crítica à linguagem, pois, são como se fossem uma única coisa no arcabouço nietzschiano, pois “nele, não há uma sem a outra e essa dupla crítica leva ao cômico e ao riso porque joga com dois antípodas exagerados”³²⁵. Quando, para eles, o pensamento precisava garantir bases fortes e seguras e então buscar a clareza e banir de seu terreno o engano e a irreflexão foi que encontraram num lugar nada seguro a maneira de colocarem suas teorias direcionadas ao mundo. Expliquemo-nos melhor: como poderia um grupo de homens tão seguros de sua racionalidade e de sua clareza metodológica submeter suas conclusões a um meio tão falho e tão provisório quanto a linguagem? A palavra, como foi acentuado anteriormente, é uma figuração de um estímulo nervoso, uma aplicação sua a uma realidade externa a nós é configurada por Nietzsche por uma aplicação falsa e ilegítima do princípio de razão. Quem deu, por exemplo, ao ser humano a capacidade de atribuir gêneros às coisas, a partir de substantivos? O que dizer, por exemplo, quando no português afirmamos que a árvore pertence ao gênero feminino e o vegetal ao masculino? Quem começou a ler a realidade sobre essa ótica da desconstrução vai perceber que o que temos no campo da linguagem é um arcabouço ficcional, que se reveladas as constantes trocas, nos levarão ao riso. E por trocar as bolas os filósofos tornam-se seres risíveis. “Para Nietzsche, se os filósofos enganam e se enganam é porque estão submetidos

³²⁴ “Se o herói trágico é a representação de homens melhores do que a média, o herói cômico retrata homens piores. [...] Assim sendo, temos que ambos os heróis, tanto o trágico como o cômico, são portadores de falhas. O primeiro porém, é por aquela conduzido ao aniquilamento, de modo geral. Por isso mesmo, sua trajetória se evidencia pelo percurso que começa em um patamar de felicidade e segurança, mesmo que ilusórias, e que culminará com sua catástrofe. [...] A falha da personagem cômica levará, normalmente, uma vez finda a ação, à felicidade pessoal do sujeito ou à sua punição e à conseqüente alegria dos que o cercam” (BENDER, 1996, p. 23-24)

³²⁵ SUAREZ, 2007, p. 13.

ao logro, ao quiproquó da linguagem”³²⁶, que caracteriza certas verdades, mas não deixa de ser “um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias”³²⁷.

2.2.3.3. Riso e compaixão

Outra forma de o riso surgir de uma situação está não mais nas atitudes de quem é observado, mas nas de quem observa. A terceira característica do estudo bergsoniano que aproximaremos da teoria nietzschiana é a falta de envolvimento dos sentimentos com o fato e/ou pessoa risível que está sendo observada. Vejamos como aparece a questão nas primeiras páginas de *O riso*:

Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo, imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirirão peso, e tudo o mais assumir uma coloração austera. Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que as acompanha? Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura³²⁸.

Podemos entender essa tal anestesia do coração como um afastamento da cena cômica. Ou seja, precisamos suspender nossas emoções pessoais, nossa simpatia com a dor alheia, nosso envolvimento para dar vazão ao efeito cômico. Se recordarmos situações em que rimos de alguma falha de alguém ou de algum quiproquó, provavelmente nos certificaremos que não havia pessoas em quem depositamos muito afeto envolvidas. Se rimos de alguém, que ao longe, tropeçou e caiu inesperadamente, muito provavelmente esse riso se desfaria do nosso rosto se descobríssemos que tal pessoa era alguém que amamos. O humor é substituído pela compaixão, pela preocupação e pelo cuidado. O riso é um afeto que funciona à distância, a partir de um olhar desinteressado, descompromissado. A vida passa a ser um palco diante do qual somos espectadores. É como aparece no já citado aforismo 509 de *Aurora*: precisamos ter um terceiro olho para assistir a esse teatro que é a vida, onde

³²⁶ SUAREZ, 2007, p. 13.

³²⁷ NIETZCSHE, VM, §1, 2009, p. 534.

³²⁸ BERGSON, 1983, p. 7-8

estão sendo apresentadas constantemente as melhores comédias e tragédias. Olhar o outro e a si mesmo à distância para que os vis detalhes de cada um de nós não nos permitam enxergar a vida com as cores que ela tem, como o início e o fim de toda a arte³²⁹. Com esse distanciamento Nietzsche descreve um acontecimento cotidiano como se fosse uma cena de comédia:

Uma cena de comédia que sucede na vida. – Alguém concebe uma opinião espirituosa sobre um tema, a fim de expressá-la num grupo. Numa comédia, veríamos e ouviríamos como ele se esforça para chegar ao ponto e conduzir o grupo até onde possa fazer sua observação: como sempre empurra a conversa para um único objetivo, às vezes perde a direção, recupera-a, e afinal chega o instante: quase falta o fôlego – então alguém do grupo lhe tira a observação da boca. Que fará ele? Será contra a sua própria opinião?³³⁰

Como alguém que não se envolve, Nietzsche consegue perceber a rigidez do personagem cotidiano que tenta manipular os rumos da conversa do grupo para que finalmente chegasse o momento de ele apresentar sua opinião, porém é surpreendido por outra pessoa que é mais rápida. Percebemos nesse aforismo o olhar teatral do filósofo, que ri de algo tão banal, mas que se envolvesse alguém com quem tivéssemos sentimentos de compaixão, talvez não fosse avaliado da mesma forma. O humor é fruto da leveza com que lidamos com os fatos e a compaixão é fruto do peso. O primeiro nos conduz ao afastamento, o segundo prende-nos nas proximidades. É preciso ir às alturas, de onde as pequenas dores pareçam menores ainda, para se dar lugar ao humor: “Existem alturas da alma, de onde mesmo a tragédia deixa de ser trágica; e, se as dores do mundo fossem juntadas numa só, quem poderia ousar dizer que a visão dela nos iria *necessariamente* seduzir e obrigar à compaixão, e desse modo à duração da dor?”³³¹. O ressentimento defronte à vida nasce da compaixão, da queixa em relação a um estado ideal que não se vive, da insatisfação com o agora. Nietzsche diz que há uma seriedade perigosa, uma loucura em se tentar abolir o sofrimento enquanto os espíritos leves o querem ainda mais. “Bem-estar, tal como vocês o entendem – isso não é um objetivo, isso não parece um fim! Um estado que em breve torna o homem ridículo e desprezível – que faz *desejar* seu ocaso!”³³². É risível o fato de se querer negar o sofrimento enquanto ela é quem cria a excelência humana. A palavra “ridículo” (*lächerlich*) usada por Nietzsche para classificar tais homens está ligada diretamente àqueles

³²⁹ Cf. NIETZSCHE, 2012, §78, p. 99-100 e §299, p. 179-180.

³³⁰ NIETZSCHE, HH, §345, 2011, p. 188.

³³¹ NIETZSCHE, BM, 2012, § 30, p. 35.

³³² NIETZSCHE, BM, 2012, § 225, p. 117-118.

que são dignos de riso (*Lachen*) por não se perceberem envolvidos em uma tarefa impossível de realizar e continuarem resistentes, rígidos.

Não há quem se livre do caráter trágico da existência. Enquanto desejamos uma vida diferente, perdemos a oportunidade de gozar o que ela nos oferece. O ressentimento que sentimos, quando nos compadecemos, quando compartilhamos sentimentos, gera uma situação de quiproquó, em que o seu próprio se torna outro, além de revelar nossa falta de flexibilidade com a existência.

Assim, quando alguém se compadece com a dor de outra vida, duas coisas parecem acontecer: 1) Tira-se do outro a sua tarefa, que é o seu caminho próprio de dor, que todos têm que cumprir; 2) Tira-se de si mesmo a sua tarefa, ao desviar-se para satisfazer a tarefa que é própria de um outro³³³

O ressentimento em relação à vida nos impede de vivermos nossas próprias dores e por isso nos vemos obrigados a envolver outras pessoas no nosso padecimento. A vida se torna pesada para nós e, ao invés de a olharmos com certo afastamento para que a celebremos com jovialidade e leveza, tomamos o caminho oposto. Não satisfeitos, carregamos outros conosco a fim de que, mesmo impotentes pela dor, possamos exercer força sobre aqueles que queremos influenciar. Comentando esse tipo de atitude, Nietzsche, no aforismo 50 de *Humano, demasiado humano*, compara esse tipo de sofrendores com crianças que choram e gritam a fim de gerar compaixão nos espectadores e, por consequência, adoecê-los também. Quando suas potências estão dominadas pela paralisia do sofrer, exercem ainda uma última potência: a de causar dor. “O infeliz obtém uma espécie de prazer com o sentimento de superioridade que a demonstração de compaixão lhe traz à consciência; sua imaginação se exalta, ele é ainda importante o suficiente para causar dores no mundo”³³⁴. Eles veem o mundo com mau humor, com o pesadume da seriedade, em que a expectativa é o fim do vale de lágrimas em que se encontram. Mas se não podem sair dele, preferem não permanecer ali sozinhos, arrastando outros consigo. Por outra via, se cairmos nessa armadilha da compaixão para com os outros, nos distrairemos da tarefa de nossa própria existência. “Compaixão para com todos” – isto seria dureza e tirania com *você*, caro próximo³³⁵, uma distração de si para uma atenção desnecessária para com o outro, um autodesprezo a si mesmo³³⁶. É preciso se afastar para se ver a vida com os olhos leves e a si mesmo sem se misturar com os outros. Nietzsche aponta a superação do espírito de compaixão pelo riso, pela alegria, pela afirmação

³³³ CORDEIRO, 2012, p. 239.

³³⁴ NIETZSCHE, HH, §50, 2011, p. 51.

³³⁵ NIETZSCHE, BM, §82, 2012, p. 64.

³³⁶ Cf. NIETZSCHE, BM, §222, 2012, p. 114.

da vida ao longe. É preciso elevação para não cair no tédio que nos parece a existência de perto. É por isso que, como veremos no capítulo seguinte, Zaratustra passa muitos anos na montanha, afastado de sua pátria.

3. A GARGALHADA DIONISÍACA E(M) ZARATUSTRAS

*“O amigo Zaratustra chegou, o hóspede dos hóspedes!
Agora o mundo ri, rasgou-se a horrível cortina.
É hora do casamento entre a Luz e as Trevas...”³³⁷*

3.1 Dionisismo em Assim falava Zaratustra

3.1.1 Quem ou o que é Zaratustra?

As edificações nietzschianas para o diagnóstico e restabelecimento da cultura, que aqui traçamos a partir do dionisíaco e do riso, passam também pela tarefa da destruição e do desnudamento de suas bases. Não é preciso repetir que estarão sempre no caminho da reflexão nietzschiana a metafísica, arraigada no cristianismo e no platonismo, a reação ressentida à existência representada pela racionalidade moderna e a inocência doentia do romantismo. Nietzsche dinamita os pés de barro de tais ídolos, quando sutilmente cobre com uma nova máscara sua filosofia. Dessa vez, a máscara é construída durante 18 meses, numa gestação análoga à de uma fêmea de elefante³³⁸. Talvez aqui também se anuncie, através da ironia nietzschiana, outro alvo desse novo movimento: o budismo.

Essa metamorfose de seu grande estilo assume agora as roupagens de um personagem que “caiu sobre ele”³³⁹ em seus passeios de inverno entre os anos de 1881 e 1882 sob a alcunha de Zaratustra. Ele aparece como expressão de um Nietzsche que vivia, apesar das constantes oscilações de seu estado de saúde, um momento de efusão de forças criativas, de abertura de novos horizontes para suas elucubrações filosóficas, de uma intensiva alquimia de pulsões. Tanto é assim que o filósofo aproxima a noção de grande saúde ao resultado desse período. A obra nasce viva e extremamente potente em decorrência desse pressuposto fisiológico, que não se associa exclusivamente ao dualismo medicinal que contrapõe saúde e doença. Tanto é assim que naquele momento “a dor não é vista como objeção à vida³⁴⁰”, mas antes mais uma de suas expressões propulsoras.

Entre todas as obras nietzschianas, *Assim falava Zaratustra*³⁴¹ é a que merece maior relevo segundo a apreciação do próprio autor. Também entre seus comentadores o livro é destacado por conseguir reunir em expressão e estilo uma espécie de compilação da filosofia

³³⁷ NIETZSCHE, BM, Dos altos montes, Canção-epílogo, 2012, p. 185.

³³⁸ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §1, 2009, p. 79.

³³⁹ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §1, 2009, p. 80.

³⁴⁰ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §1, 2009, p. 80.

³⁴¹ A partir de agora, nos referiremos à obra com a abreviatura AFZ.

do pensador alemão. Cabe acrescentar ainda que sua importância não se restringe somente aos limites da produção nietzschiana, pelas inovações que introduz na maneira de se filosofar e de se comunicar o pensamento filosófico. É digno de nota que aí a filosofia seja tratada como falseamento, ficção, teatro. Segundo Deleuze³⁴², Nietzsche é um homem de teatro, pois quando se depara com Zaratustra vê nele uma obra de filosofia, mas pensado para a cena, com uma jornada de herói e tudo o mais que uma narrativa dramática precisa. Porém, esse personagem não se mostra ou se revela. Mas também não se esconde. Não veio instaurar certezas ou descobri-las. Quando escreve sobre ele, Nietzsche não se importa com definições, identidades ou, como no caso dos dramaturgos, com a instauração de uma personalidade. A originalidade está exatamente no fato de a obra, apesar das tentativas de classificação, ser livre, diversa. A importância que o livro tem para ele é evidenciada nos termos seguintes:

Entre minhas obras ocupa o meu Zaratustra um lugar à parte. Com ele fiz à humanidade o maior presente que até agora lhe foi feito. Esse livro, com uma voz de atravessar milênios, é não apenas o livro mais elevado que existe, autêntico livro do ar das alturas – o inteiro fato homem acha-se uma imensa distância *abaixo* dele –, é também o mais profundo, o nascido da mais oculta riqueza da verdade, poço inesgotável onde balde nenhum desce sem que volte repleto de ouro e bondade³⁴³.

Zaratustra toma Nietzsche por completo. Ele está envolvido com este projeto de tal forma que praticamente se comporta como os cultores gregos do deus Dioniso que, tomados pela *manía* e pelo *êxtase*, se entregam à embriaguez divina. Há no momento da criação uma jovialidade nele que mal pode se conter: “com frequência me podiam ver dançando, eu podia sem sombra de cansaço, andar durante sete ou oito horas pelas montanhas. Dormia bem, ria muito – possuía robustez e paciência perfeitas”³⁴⁴. Estava entregue o autor à sua obra. Não havia separação entre eles³⁴⁵.

Tanto é a embriaguez dionisíaca o combustível desse luzente momento, que aqui nos proporemos a aproximação entre o deus grego, o filósofo, que mais uma vez se metamorfoseia, e o personagem Zaratustra. Será possível, nesse ensejo, isolar e discursar sobre essas figuras de maneira particular? Ou estão as três de tal modo emaranhadas que se torna impossível delimitar alguma fronteira entre elas?

³⁴² 1988, p. 15

³⁴³ NIETZSCHE, EH, Prólogo, § 4, 2009, p. 16-17

³⁴⁴ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §4, 2009, p. 84.

³⁴⁵ Muito se atribui desse estado esfuziante do filósofo, desse pathos trágico, à proximidade e às longas conversas que mantinha com os amigos Paul Rée e Lou Salomé (de quem recebeu de presente e posteriormente musicou um poema chamado “Hino à vida”) e às audições musicais junto ao amigo Peter Gast. É deste entremeio também a composição da obra *A gaia ciência*, onde pela primeira vez o nome de Zaratustra aparece.

Ao nos perguntarmos quem é Zaratustra, dirigimos a questão à explicação sobre a identidade do personagem que, como já indicamos, é muito difícil de delimitar. Nietzsche não está preocupado, da maneira com que fazem outros literatos, com a construção de uma persona que seja uma junção de características físicas, traços psicológicos ou armazenamentos de histórias e memórias. Zaratustra não é apenas alguém, é algo. É um evento, uma força, uma correnteza. Por isso a pergunta sobre “quem” ele é seria melhor respondida se fosse aglutinada de forma simbiótica ao interesse de saber sobre “o que” ele é. Mesmo assim, as respostas servirão apenas de tentativas, de ensaios ou esboços, porém menos confundidas com a pretensão de se apresentar a precisão de uma possível descrição de identidade.

O Zaratustra nietzschiano é um profeta que, após meditar dez anos numa caverna, apenas na companhia de seus animais prediletos, a águia e a serpente, volta à planície decidido a comunicar aos homens e prepará-los, após o evento da morte de Deus, para a chegada do *Übermensch*³⁴⁶, que afirmará a terra por sua potência criativa. Anúncio feito, Zaratustra percebe que os homens não estavam preparados para tão duro ensinamento e volta à sua velha caverna na montanha. Todas as ações e discursos, sobre quais nos demoraremos mais à frente, se passam no interlúdios desses momentos.

A primeira aproximação que se pode fazer a partir da criação desse personagem é com o profeta Zoroastro, nome com que os gregos chamavam o Zaratustra histórico, que viveu entre os séculos XII e VI a.C. Na tradição oriental pouco se sabe sobre a obscura e imprecisa vida do profeta, porém o que se pode afirmar com mais segurança é que a partir de uma revelação pessoal, em visões, por volta dos 30 anos, passou a caminhar pregando a existência de um deus chamado Ahura Mazda, princípio da vida e de todo o bem, que estava em constante luta contra seu irmão-antagonista, Ahriman, que era a representação do mal e da morte. Apesar de duas religiões, o mazdeísmo e o zurvanismo, reclamarem para si a posse da verdadeira doutrina do profeta, a visão dualista da realidade permanece em ambas. Portanto, Zoroastro é, provavelmente, um dos primeiros inventores da moral dualista e um dos primeiros moralizadores da ação humana, quando pregava insistindo que as pessoas seguissem os princípios de Ahura Mazda e lutassem com ele na guerra contra Ahriman.

³⁴⁶ “Além-do-homem”, “além-homem”, “sobre-humano” ou “super homem” em outras traduções. Pela grande variação de sua interpretação linguística, pela eminente dificuldade de tradução que a palavra alemã indica e por não haver um termo correlato no português decidimos pela manutenção do original.

Também se conserva nas duas correntes religiosas uma estrutura espiritual por nós muito conhecida: a crença em um juízo final, numa espécie de paraíso pós terreno para aqueles que seguissem os princípios do bem e a vinda de um messias que cessaria a bipartição do mundo. Não é difícil trazer à memória que o judaísmo e o cristianismo, outras sombras que acompanham o livro do filósofo, também se valeram dessas bases doutrinárias para a sua compreensão existencial.

Estrategicamente, o *Zaratustra* de Nietzsche surge como uma proposta de superação de uma visão de mundo dualista, que inventa, determina e classifica a partir da separação radical entre o bem e o mal. O *Zaratustra* nietzschiano veio como que para desfazer o mal-entendido criado pela invenção do primeiro *Zaratustra*, que acabou por determinar os rumos da cultura durante séculos. Somente o inventor da moral poderia desfazê-la, tornar-se também o primeiro imoralista.

Não me foi perguntado, deveria me ter sido perguntado, o que precisamente em minha boca, na boca do primeiro imoralista, significa o nome *Zaratustra*: pois o que constitui a imensa singularidade deste persa na história é precisamente o contrário disso. *Zaratustra* foi o primeiro a ver na luta entre o bem e o mal a verdadeira roda motriz na engrenagem das coisas – a transposição da moral para o metafísico, como força, causa, fim em si, é obra *sua*. Mas essa questão já seria no fundo a resposta. *Zaratustra criou* este mais fatal dos erros, a moral: em consequência, deve ser também o primeiro a *reconhecê-lo*.³⁴⁷

Zaratustra é a superação, é o passo além, a criação com os cacos que se separam da religião cristã (nas referências internas e nas metáforas da Bíblia), da filosofia clássica (na forma de apresentar os temas, com a maioria dos títulos começando com “De/Da”, paralelo a muitos inícios de seções dos tratados clássicos filosóficos) e do budismo, religião convertida em filosofia (com a aproximação estratégica entre *Zaratustra* e Zoroastro). Nietzsche usa dos meios do opositor para dar-lhe um espelho cômico, um retorno do quão ridículo e risível pode ser. Constrói uma obra que parodia com retalhos, que sabe muito bem o quanto pode ser potente e destruidora de ídolos, mas que escolhe miná-los por dentro: “(...) o traço característico da paródia é justamente produzir, no interior de um discurso, sua destruição; é miná-lo, por assim dizer, ‘a partir do interior’, provocando uma tensão estratégica entre certo texto que é retomado, “imitado”, e aquilo que é efetivamente afirmado³⁴⁸”

Uma primeira olhada em *Zaratustra* pode levar um leitor desavisado da questão do estilo no filósofo a acreditar que não se trata de filosofia aquele livro. A estrutura poética e

³⁴⁷ NIETZSCHE, EH, Por que sou um destino, § 3, 2009, p. 103.

³⁴⁸ FERRAZ, 2009, p.89.

o estilo quase dramático convenceria este leitor a catalogá-lo como obra ficcional e colocá-lo na estante junto com outros livros da literatura romaneada mundial. Se assim procedesse, o leitor não estaria agindo de todo mal, pois como sabemos, para Nietzsche, filosofia é ficção, tem a ver com uma história bem contada. Desde *Verdade e mentira no sentido extramoral* ele já apontava para o caráter dissimulador das palavras em qualquer discurso ou tentativa de traduzir o mundo em sons. Se o falar, escrever ou conceituar já é problemático, o filosofar torna-se ainda mais quando parte das palavras e conceitos (tentativas de tornar os diferentes e materiais unos) para se chegar a verdades. Dessa forma, o intelecto filosófico afirma sua força numa criação, que faz questão de esquecer-se do que é.

Como um meio para a conservação do indivíduo, o intelecto desenrola suas principais forças na dissimulação (...). No homem, essa arte da dissimulação atinge seu cume: aqui o engano, o adular, mentir e enganar, o falar pelas costas, o representar, o viver em esplendor consentido, o mascaramento, a convenção acobertadora, o fazer drama diante dos outros e de si mesmo, numa palavra, o constante saracotear em torno de uma única vaidade, constitui a tal ponto a regra e a lei que quase nada é mais incompreensível de que como pode vir à luz entre os homens um legítimo impuro impulso à verdade³⁴⁹.

O filósofo é aquele bom dominador das palavras, que vende suas criações mascaradas de verdade. Zaratustra também é um mentiroso porque trabalha com discursos e com palavras, mas ele é precisamente um poeta, e “[...] os poetas mentem demais³⁵⁰”. Se é assim, então, o que tem, pois, de diferencial no profeta dionisíaco nietzschiano em relação aos outros? Em que ele é mais leve que os outros mentirosos da filosofia? E não seria ele um mentiroso duplo, dado que é um personagem de uma obra ficcional falando?

A resposta a essas perguntas está novamente na oposição posta pela própria história da filosofia entre aparência e verdade. Os filósofos defensores da verdade, cegos e esquecidos de suas falhas, colocaram-se do lado da verdade condenando toda a aparência como caminho ilusório para o homem. Dessa forma, viviam eles também uma ficção, uma ilusão, mas não admitiam tal situação.

No fundo, [existem] dois tipos de ilusão: a ilusão socrática, ilusão metafísica, que considera a verdade superior à aparência; e a ilusão artística, consciente do valor da ilusão, que sabe que tudo é ilusão, “figuração”, “transfiguração”, criação. [...] A verdade da arte é acreditar na imagem como imagem, a aparência como aparência³⁵¹.

³⁴⁹ NIETZSCHE, VM, p. 27-28.

³⁵⁰ NIETZSCHE, AZ, Dos poetas, 2014, p. 121

³⁵¹ MACHADO, 1999, p. 40

O destaque do projeto Zaratustra está no fato de que ele se reconhece dissimulado, porque se sabe poeta, mentiroso. Não veio à terra ensinar verdades absolutas, ao contrário, sabe de suas limitações e por isso não pretende impor ensinamentos, mas, como profeta, somente fazer anúncios. Ele reconhece: “Nós também sabemos muito pouco e somos maus aprendizes: então temos de mentir”³⁵². Zaratustra é o homem da mentira, da potência que há no falso, porque não é enganado por si mesmo e nem por outros. Vive da aparência, da terra. O livro em que ele aparece é também, assim, uma mentira que se autoafirma, que aparece não para ocupar o lugar da verdade, o que o invalidaria como saber trágico, mas como pura ficção para dar uma versão colorida de um recorte da realidade.

A linguagem de *Zaratustra* é o filosofar mesmo, com *esta* linguagem Nietzsche está indicando outras vias para o pensamento acostumado à mumificação conceitual e às habitualidades de empalhador. A “linguagem poética” é o filosofar mesmo: daí as dificuldades indicadas quanto à tentativa de buscar pistas, símbolos, alegorias³⁵³.

Zaratustra é artista e como tal é também falsário, um amante da aparência. Nietzsche só consegue ensinar um novo tipo de vida porque cumpre com o Zaratustra aquilo que admitiu não ter conseguido fazer com *O nascimento da tragédia*: dança com as palavras, brinca com a filosofia e usa suas artimanhas para envolver o leitor nesse jogo. Para a vontade afirmadora da vida a aparência e a mentira são mais valiosas que a verdade, e não o contrário.

Não passa de um preconceito moral que a verdade tenha mais valor que a aparência; é inclusive a suposição mais mal demonstrada que já houve. Admita-se ao menos o seguinte: não existiria nenhuma vida, senão com base em avaliações e aparências perspectivas; e se alguém, como o virtuoso entusiasmo e a rudeza de tantos filósofos, quisesse abolir por inteiro o “mundo aparente”, bem, supondo que *vocês* pudessem fazê-lo – também da sua “verdade” não restaria nada³⁵⁴.

O artista Zaratustra ama mais a mentira porque ela não desvia a atenção do homem para essências que se deslocam do real, porque ela está mais próxima do que é a própria vida, porque “(...) a vida é composta de aparência, quero dizer, de erro, embuste, simulação, cegamento, autocegamento (...)”³⁵⁵. O artista também ama mais a aparência que a própria realidade porque “[...] ‘a aparência’ significa [...] a realidade repetida *uma vez mais*, só que selecionada, reforçada, corrigida... O artista trágico *não* é um pessimista, – ele diz justamente *Sim* a tudo questionável e mesmo terrível, ele é *dionisíaco*...”³⁵⁶. Em Nietzsche, a arte é o

³⁵² NIETZSCHE, AZ, Dos poetas, 2014, p. 121.

³⁵³ CRAGNOLINI, 2011, p. 21.

³⁵⁴ NIETZSCHE, BM, Capítulo segundo, § 34, 2012, p. 39.

³⁵⁵ NIETZSCHE, GC, § 344, 2012, p. 209-210.

³⁵⁶ NIETZSCHE, CI, A razão na filosofia, § 6, 2013, p. 29.

mais alto poder do falso, ele faz da vontade de enganar um ideal superior, santifica a mentira, confronta-se agudamente contra o ideal ascético.

A forma do Zaratustra também é seu conteúdo, não se pode dissociar as duas coisas neste caso. Na verdade, não cabe nem dizer que elas existem separadas. A forma se faz enquanto seu personagem caminha, o caminho se abre enquanto a forma se faz. Não se pode separar a obra em duas, residindo nisso mais uma dificuldade de se estudá-la. Não dá para dissecá-la em partes, procurar subtextos, indicações, paralelos enquanto tudo o que ali se faz está na seara do devir-experimento. Não se pode falar de maneira estrita em significado e significante, não há dualidade em Zaratustra, porque não há mais dualidade em Nietzsche. É uma única obra que se apresenta, que diz e que cala, que zomba e que repreende, que esclarece e confunde, que é una na sua multiplicidade. Fazemos aqui tentativas, que também serão mais ou menos falsas de acordo com a capacidade de acompanhar o ritmo do autor e do personagem, mas não na medida em que se conseguir revelá-los.

3.1.2. Os muitos Zaratustra

A multiplicidade da obra nietzschiana tem um espelho côncavo em Zaratustra. Mesmo que o autor tenha continuado a escrever depois da finalização desta obra ou que tenha planejado outros livros que sairiam depois dele e que nem sequer foram concluídos, AFZ se tornou o lugar da reunião dos principais assuntos abordados pelo pensamento do filósofo. É o som que ecoou todas as vozes do inquieto Nietzsche. Em *Ecce Homo*, quando reunia os motivos pelos quais podia ser reconhecido como "um destino", após apresentar novas palavras sobre suas obras publicadas, o filósofo diz: “Fui compreendido? – Não disse palavra que não houvesse dito há cinco anos pela boca de Zaratustra”³⁵⁷. Aqui é como que se dissesse que a obra fosse a reunião de suas palavras e pensamentos, é como se convidasse novamente o leitor a revisitar o livro para dali tirar sempre significações e perspectivas novas.

É claro que Nietzsche não faz essa indicação porque o livro era de fácil compreensão ou porque serviria como uma espécie de glossário temático de sua filosofia, mas porque entendia a vivacidade da potência daquelas palavras para incomodar e causar a queda de preconceitos, principalmente os morais, naqueles que dele se aproximassem. Sabia que havia

³⁵⁷ NIETZSCHE, EH, Por que sou um destino, §8, 2009, p. 108.

gerado um livro vivo, que não morreria com ele mas que, ao contrário, floresceria na posteridade. Cumpru-se a suspeita de que um dia teríamos cátedras para a interpretação do Zaratustra³⁵⁸. Mas o Zaratustra nietzschiano surgiu com o propósito de ser vivido e não apenas logicamente entendido. Vejamos o que Nietzsche falou sobre o episódio de um de seus leitores não ter entendido sua obra:

Quando em certa ocasião o dr. Henrich von Stein queixou-se honestamente de não entender palavra do meu Zaratustra, disse-lhe que era natural: haver compreendido seis frases dele, ou seja, tê-las *vivido*, elevaria alguém a um nível bem superior ao que os homens “modernos” poderiam atingir.³⁵⁹

Zaratustra é o guerreiro, aquele que governa uma máquina de guerra. É a mais potente dinamite que Nietzsche implantou na cultura. Como já dissemos, ele veio combater a moral, o idealismo e a racionalidade moderna. Ele surge como um incômodo no meio da praça pública que se distrai com o equilibrista, o perigo de suas palavras faz com que ele seja expulso de lá, que seja visto como um louco, como um perigo para ouvidos ainda muito crentes, e ele acaba pescando um cadáver ao invés de pessoas. O palhaço que o via de longe expulsou-o da cidade dizendo que ali as pessoas o odiavam, que ele era visto como inimigo e desprezador³⁶⁰. De fato, nem todos os ouvidos estavam prontos para suas duras palavras. Porém, ele continuaria sendo uma tempestade para quem se pusesse em seu caminho, violento acontecimento da natureza que se impõe, “um vento forte é Zaratustra para todas as baixuras; e este conselho dá ele aos seus inimigos e a tudo que cospe e escarra: ‘guardai de cuspir *contra* o vento!’.”³⁶¹

Zaratustra é o destruidor e o construtor. Ele se opõe de maneira direta a todo aparato moral e religioso que se impõe ao homem, tornando-se uma espécie de antípoda do Cristo que se prega no cristianismo. Os homens bons, justos, santos, são para ele os ressentidos, os domesticados e alienados da força de que são capazes de dispor para permanecer vivos. O alvo de seu ataque é a consciência decadente do cristão que nega a existência na espera de salvação, que se agarra a tábuas morais como quem se agarra a boias salva-vidas enquanto se aproxima uma onda devoradora. Ele destrói a letra que orienta o rebanho e oferece a possibilidade de que cada um faça suas próprias inscrições. “Aqui eu me acho sentado, esperando, com velhas tábuas partidas ao meu redor, e também novas tábuas inscritas pela

³⁵⁸ Cf. NIETZSCHE, EH, Por que escrevo livros tão bons, §1, 2009, p. 50.

³⁵⁹ NIETZSCHE, EH, Por que escrevo livros tão bons, §1, 2009, p. 50.

³⁶⁰ Cf. NIETZSCHE, Z, Prólogo de Zaratustra, § 7, p. 21.

³⁶¹ NIETZSCHE, Z, Da gentalha, 2014, p. 94.

metade. Quando chegará minha hora?”³⁶²

A destruição da moralidade é a destruição da pressuposição da existência de um bem e de um mal universais, que todos os homens presumem saber o que seja. Zaratustra vem acordar aqueles que estão presos nessa sonolência e avisar que: “ninguém sabe ainda o que é bom e mau – a não ser aquele que cria!”³⁶³. Estaremos prontos para tal tarefa?

Zaratustra é também "antimessias" e "antiprofeta". Apesar de trazer ventos novos aos homens, ele não está preocupado em doutriná-los ou formar com eles novos rebanhos. A ideia do ser iluminado e ungido, enviado por uma divindade para orientar a humanidade, é por ele descartada. Não existe verdade fundamental ou metafísica alguma para ser revelada a não ser a de que podem vir a existir quantas verdades forem necessárias, pelo tempo que forem úteis, para as pessoas que servirem³⁶⁴. “Este – é o *meu* caminho, - qual é o vosso?”, assim respondi aos que me perguntaram pelo ‘caminho’. Pois o caminho – não existe!”³⁶⁵. Ele precisa ser ouvido, mas precisa também ser contestado, acolhido, mas abandonado, afirmado e negado. Quando decidiu abandonar os discípulos que o seguiam, Zaratustra exclamou:

“Em verdade, eu vos aconselho: afastai-vos de mim e defendei-vos de Zaratustra! Mais ainda: envergonhai-vos dele! Talvez vos tenha enganado. (...) Agora vos digo para me perder e vos achar; e somente quando também vós me tiverdes negado eu retornarei a vós.”³⁶⁶ Não existem mais muletas, não se propõe mais confiar em nenhuma receita existencial. Estamos novamente autorizados a erigir nossas virtudes, definir por conta própria nosso bom e nosso ruim. É a hora dos andarilhos e suas respectivas sombras.

Zaratustra é o músico, mas autor de um novo som que liberta. Som trágico que inclusive conduz de novo quem o recebe à arte da audição. “Talvez se possa ver o Zaratustra inteiro como música; - certamente um renascimento da arte de *ouvir* era uma pré-condição para ele”³⁶⁷. É o resultado do último desenlace da música wagneriana e o respirar de uma

³⁶² NIETZSCHE, Z, Das velhas e novas tábuas, §1, 2014, p. 187.

³⁶³ NIETZSCHE, Z, Das velhas e novas tábuas, §2, 2014, p. 187.

³⁶⁴ Pontua-se que não se trata da defesa do conceito contemporâneo de pós-verdade (*post-truth*) que cresce e vigora a cada dia em nossa sociedade. Não é uma sobreposição de interpretações pessoais a eventos evidentes, nem uma substituição valorativa do factual pelo exclamação apelativa das crenças pessoais. O que está posto aqui é que a visão sobre a verdade enquanto fundamento universal e moral para a vida, ou seja, aquela que vem antes do fato e que lhe serve ora de base, ora de explicação e orientação, é posta de lado para que apareçam as variações de experiências dele, sem precisar apontar para uma *arché* nem para um *télos*. Defender qualquer verdade a qualquer custo é o mesmo que defender uma única verdade à todo custo, neste caso.

³⁶⁵ NIETZSCHE, Z, Do espírito de gravidade, §2, 2014, p. 186.

³⁶⁶ NIETZSCHE, Z, Da virtude dadivosa, §3, 2014, p. 75-76.

³⁶⁷ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §1, 2009, p. 79.

nova arte do som, com claras inspirações do contato de Nietzsche com a ópera clássica do maestro Peter Gast. Zaratustra inclusive nasce simbolicamente na mesma ocasião da morte de Wagner, como a inauguração de uma nova era musical, menos romântica, mais trágica. O biógrafo Kurt Paul Janz³⁶⁸ chega a sugerir que é possível uma comparação da estrutura do livro, de seus elementos formais, com a de uma sinfonia. O livro, obviamente, não foi feito para ser cantado ou tocado, porém desperta nos lugares em que circula uma certa receptividade de auditor de peças musicais. Ele é a “fênix Música”³⁶⁹ que renasce e voa leve e luminosa enquanto Wagner morre, é o retorno do trágico, do mito, da arte, porém, agora sem as amarras da metafísica.

Por tudo isso, podemos afirmar que Zaratustra é o dionisíaco.

3.1.3. Zaratustra e Dioniso

Mesmo que não fique sempre evidente, Dioniso percorre todo o empreendimento filosófico nietzschiano, ora como pano de fundo de suas obras, ora como um tema, ora como propulsor de suas ideias. No caso do Zaratustra, o nome do deus sequer é citado nas linhas do livro, não havendo alusão direta nem a ele, nem ao dionisismo. Porém, isso não significa que ali não esteja presente sua figura. Muito pelo contrário, o próprio Nietzsche parece viver um entusiasmo dionisíaco quando escrevia a obra. Pode-se até arriscar a impressão de que esta é a mais dionisíaca de todas as suas produções. Para tornar isso mais compreensível, faremos uma tentativa de aproximação entre o personagem e a obra Zaratustra e o deus grego e sua máscara artística nietzschiana.

A primeira razão para isso está no fato de a obra ser uma afirmação da aparência, um abandono da tentativa de uma formulação clássica sobre essências ou sobre os princípios últimos das coisas. Nietzsche faz um deslocamento da linguagem sistemática e argumentativa para uma outra, narrativa, artística e dramática, nivelando todo o conteúdo com a sabedoria do aparecimento e da figuração da realidade. Acontece, então, um retorno ao ambiente mítico que outrora fora abandonado pela filosofia--um “retorno da linguagem à natureza mesma da imagem”³⁷⁰: assim o pensamento é fruto da força dramática e imagética.

³⁶⁸In.: *Los dies años del filósofo errante*. Alianza editorial: Madrid, 1985. Pp. 167-175.

³⁶⁹ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §1, 2009, p. 79.

³⁷⁰ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §6, 2009, p. 86.

Não se pretende, com isso, tornar quem tem contato com a obra um mero receptor de verdades prontas e esmiuçadas. “Onde podeis adivinhar, detestais deduzir”³⁷¹. Essa nova escrita torna o leitor ativo, participante da ação, envolto na narrativa enquanto a vê desdobrar-se diante de seus olhos. É um livro-afirmação para leitores-afirmativos.

Em *Ecce homo*, quando comenta a obra, Nietzsche reitera o quanto ela é dionisíaca, na medida em que resulta de uma abundância de poder, profusão de energia (*Überfluss von Kraft*), ao mesmo tempo em que produz em seu leitor algo parecido. “Meu conceito de ‘dionisíaco’ tornou-se ali *ato supremo*; por ele medido, todo o restante fazer humano aparece como pobre e limitado”³⁷². A noção mesma de arte aparece para ele modificada, fazendo com que mesmo autores como Shakespeare, Goethe e Dante não pudessem sequer respirar um instante nessa paixão. O elemento alciônico, os pés ligeiros, a onipresença da malícia e petulância, a acessibilidade aos contrários, a mais dura percepção da realidade, o mais abissal pensamento, o eterno sim às coisas e o que mais for típico de Zaratustra é que o caracteriza e o torna “*a ideia mesma do Dioniso*”³⁷³.

Alguns dos traços que já apresentamos como próprios do deus grego³⁷⁴ também podem ser encontrados na manifestação ou nos discursos de Zaratustra. O primeiro deles é a ideia de continuidade entre vida e morte, numa espécie de entendimento da existência como um palco único em que o viver e o morrer são manifestações diversas de um mesmo fluxo cósmico e natural que não se divide. Há uma continuidade que não dá abertura para a ruptura no tempo. O apare(ser) e o desapare(ser) ligam-se quando são apenas facetas dos ciclos infintos da natureza que se movimenta.

Na mesma direção, Zaratustra critica aqueles que chama de “tuberculosos da alma”³⁷⁵, pois se cansam da existência logo ao nascer e tentam com a morte livrar-se desse cansaço. Na morte, veem uma forma de escapar da dor e do sofrimento de viver e só enxergam “*uma face da existência*”. Querem escapar para fora desta vida com o que chamam de “*vida eterna*”. Não percebem “que todas as coisas eternamente retornam, e nós mesmos com elas, e que eternas vezes já estivemos aqui, juntamente com todas as coisas”³⁷⁶. Não há limitações, divisórias, portais metafísicos entre a vida e a morte ou classificações

³⁷¹ NIETZSCHE, Z, Da visão e enigma, 2014, §1, p. 148.

³⁷² NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §6, 2009, p. 85.

³⁷³ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §6, 2009, p. 86.

³⁷⁴ Conforme expusemos no primeiro capítulo desta disseratação, precisamente na seção “1.1.2 Quem é Dioniso?”

³⁷⁵ NIETZSCHE, Z, Da visão e enigma, 2014, §1, p. 148.

³⁷⁶ NIETZSCHE, Z, Da visão e enigma, §2, 2014, p. 211.

meritocráticas na natureza. Enquanto força tudo se impõe.

De forma análoga pode-se também perceber a manifestação dionisíaca da unidade. Não se admite mais oposição, contraste, divisão dualista moral ou separação entre os próprios seres da existência como espécies de entidades que se colocam de acordo com sua perfeição. Desfazem-se aqui os limites entre as individualidades tanto dos seres quanto das forças. Mesmo que se expressem de acordo com o “próprio” de cada um, todas as coisas permanecem em contato por troca de forças que se comunicam, se tocam e até se fundem. O fluxo dessas forças se mistura e se produz na continuidade do contato. Tudo está conectado,

(...) nele todos os opostos se fundem numa nova unidade. As mais baixas e mais elevadas forças da natureza humana, o mais doce, mais leve e mais terrível flui de *uma* nascente com certeza perene. Até então não se sabe o que é altura, o que é profundidade, sabe-se menos ainda o que é verdade³⁷⁷.

Não há princípio, meio ou fim. Não há um dentro, um fora, um limite entre eles. Cada instante é um novo começo, o aqui está também no ali, o centro está em toda a parte. “Tudo se rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser”³⁷⁸.

Dioniso é o deus da metamorfose e Zaratustra também se liga a ele neste ponto. No caminho que percorreu desde a montanha até as terras dos povos que visitou, em alto mar ou nas ilhas por onde passou e até nas alturas a que voltou no fim do livro, Zaratustra precisou tornar-se maleável às vicissitudes que se lhe ocorriam. Como a serpente ou a águia que o acompanhavam, também soube trocar de pele ou bico quando assim percebia necessidade de adaptação. Não se permitiu identificar com um só tipo de homem, não deixou que fosse determinado por um só adjetivo. Então, como devemos chamá-lo? Ele é um vidente, um querente, um criador, um futuro e uma ponte para o futuro. Mas é também um aleijado nesta ponte. É um promotor, um cumpridor, um herdeiro, um outono, uma relha de arado, um médico, um convalescido, um poeta, um homem veraz, um libertador, um domador, um bom, um mau, decifrador de enigmas e redentor do acaso: tudo isso é Zaratustra³⁷⁹. Ele se metamorfoseia para inspirar também metamorfose, movimentação em quem o vê, escuta ou lê. É para o movimento que ele sai de sua reclusão de dez anos na caverna. É a divina transformação que inspira aos homens que estão dispostos diante dele como que em pedaços, como fragmentos, membros de homens. É uma transformação do

³⁷⁷ NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §6, 2009, p. 85.

³⁷⁸ NIETZSCHE, Z, O convalescente, §2, 2014, p. 209.

³⁷⁹ Cf. NIETZSCHE, Z, Da redenção, 2014, p. 132-133.

homem em sua superação, daquilo que é pedaço em unidade, no enigma apavorante do acaso. A transmutação das disposições, da leitura que o próprio homem faz da vida, que por ser sempre diferente e nova inspira também diversas interpretações. Ele transforma todo o “foi” em “assim eu quis”³⁸⁰.

Assim, “a metamorfose que Zaratustra quer oferecer aos homens – e que nele é o espetáculo do ‘sol que declina’ – é sobrehumana, e como que autorizada do *saber trágico*”³⁸¹. É uma transformação do olhar, do corpo, da consciência. Em Nietzsche essas mudanças acontecem desde o contato imediato com a obra, pois ali está exposta toda a ruptura possível em termos de pensamento. É tão potente o personagem e também o que faz dele o autor que “não se pode lê-lo sem experimentar transformações”³⁸². É a transformação da afirmação, do sim, de querer o próprio querer. Da não negação da aparência, é o deixar-se enganar por propósito de uma vida que “é uma ficção que se reconhece como ficção, uma invenção, uma nobre mentira poética [...]”³⁸³. Por isso que Zaratustra é, no âmbito da obra nietzschiana, a afirmação da existência sem a necessidade dos pilares da moralidade, é a negação da negação da vida, portanto, sua afirmação. É o sim artístico, paralelo ao não dado por *Além do bem e do mal* e *Genealogia da Moral*.

De forma dionisíaca, a metamorfose do sim só é possível enquanto o personagem se põe em movimento. Ler o livro é acompanhá-lo numa jornada, a cada página uma nova movimentação, uma nova direção. Esse deslocamento, porém, prescinde de organização prévia. Zaratustra sai da montanha para ir ao encontro dos homens, primeiramente em conjunto, como na multidão a quem dirige sua fala inicial, e em seguida, de forma mais pontual e individual, como em relação às outras personagens que vão cruzando seu caminho. Apesar disso, não há em momento algum da obra um esboço de planejamento da caminhada, uma necessidade de busca de fim, de um destino. É mais uma forma da demonstração de como Nietzsche quebra a linearidade do tempo e da vida. É o esfacelamento do telos. “Zaratustra é *aquele que caminha o caminho* (livre das direções) para afirmá-lo verticalmente, e por isso ele diz que como tal se encontra já aqui sobrehumano da cena e no ‘superhomem’ de uma política trágica prometida”³⁸⁴.

³⁸⁰ Cf. NIETZSCHE, Z, Da redenção, 2014, p. 133. O tema do *fati* também será retomado mais à frente.

³⁸¹ ESCOBAR, 2000, p. 75.

³⁸² CRAGNOLINI, 2011, p. 26.

³⁸³ MACHADO, 2001, p. 152.

³⁸⁴ ESCOBAR, 200, p. 77.

O caminho vai se revelando e se abrindo no passo da caminhada, no movimento do corpo que ora precisa seguir (como quando abandona a multidão na praça), ora precisa parar (como quando passa alguns dias desacordado) e ora precisa até mesmo retornar (como quando volta aos amigos que outrora abandonara e que então habitavam em ilhas longínquas). Zaratustra movimenta-se com o devir, se desloca mesmo enquanto prefere parar.

Em AFZ, Nietzsche tem a chance de tornar mais claras as linhas da ideia do eterno retorno. O tema é cotejado durante todos os quatro capítulos do livro, porém só aparece de forma mais direta e decisiva no final da narrativa. O próprio Zaratustra só estará preparado e só falará abertamente dessa ideia, com toda a afirmação de que é capaz, depois do capítulo três.

O mundo da vontade de potência é também o mundo do retorno, do eterno retorno. Essa tese nietzschiana é uma das mais complexas que compõem seu pensamento por ser bastante original, mesmo que admitamos inspirações terceiras, e por não encontrar provas científicas no mundo empírico. Mas se chegamos até aqui neste trabalho, já vamos entendendo que o empirismo e o cientificismo não são algo que esteja na mira de nosso autor, nem muito menos uma postura que queira encontrar provas factuais para defender suas teorias. Pois bem, uma das maneiras de entender o eterno retorno é afastando-o de uma possível tese propriamente cosmológica³⁸⁵, postulando-o como uma garantia da autenticidade de nossas ações neste mundo de devires. Esta interpretação pode se amparar no aforismo denominado “O maior dos pesos” de *A gaia ciência*. Vejamos:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infelizmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem [...] A ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”³⁸⁶.

É isso que Nietzsche chama de pensamento terrificante e abissal³⁸⁷. Ele “[...] não apresenta o pensamento do eterno retorno apenas como misterioso e secreto, mas como nauseante, difícil de suportar.”³⁸⁸. Tudo tem o seu retorno. E a palavra “tudo” nunca foi

³⁸⁵ Sabemos que existe uma forte tendência de alguns autores de entender o eterno retorno como um tese cosmológica, assim como apresenta Scarlet Marton em sua obra “Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos”, porém, aqui, optamos pela aproximação de uma visão ética.

³⁸⁶ NIETZSCHE, GC, §341, 2012, p. 205.

³⁸⁷ Cf. ALMEIDA 2005, p. 158.

³⁸⁸ DELEUZE 1976, p. 53.

utilizada com tanta propriedade como nessa afirmação. Por isso não há progresso, não há Deus, não há nenhuma solução *ex machina* que poderá nos elevar, salvar ou justificar. Estamos sós diante da possibilidade aterrorizadora da repetição. Os dados do jogo da vida estão lançados e nenhum cronômetro poderá alardear o fim desse ciclo. O único parâmetro para a vida e para o mundo são eles próprios. Constituem-se matérias-primas e obras de arte ao mesmo tempo. Em uma espécie de autofagia o mundo se alimenta, se desenvolve, reproduz e recomeça. A partir dessa cruel revelação há somente duas escolhas: negar ou afirmar a vida, ceder a ela ou protagonizá-la, pois não há uma única pessoa que, diante da possibilidade da repetição eterna de tudo o que vive, não repense suas decisões e seus atos. Não se posicionar já é posicionar-se. A roda gigante do mundo não exclui ninguém e não pede adesão, pede decisão, pede arte.

Enquanto personagem, Nietzsche não propõe o Zaratustra como cumpridor de uma jornada heroica de autodescobrimento, não há aprendizado prévio que se deva alcançar, não há, assim como em Hércules, por exemplo, missões a se realizar para ser recompensado.

A peregrinação de Zaratustra, que é percurso afirmador, ou a terra assumida e então o círculo plenificado, não é um caminhar e um caminho como direção, o que seria (se se tratasse com ela de aprendizagem) progresso intelectual e humanização. O herói trágico encontra-se num *trabalho* e jamais numa trajetória, e este no *Zaratustra* de Nietzsche é “falado” pelos animais.³⁸⁹

A pulsão dionisíaca se dilata em Zaratustra em tantos momentos que seu comportamento no livro oscila como o das bacantes. É uma entrega tamanha a afecções que canta³⁹⁰, dança³⁹¹, grita³⁹², silencia³⁹³, chora e treme como uma criança³⁹⁴, ri³⁹⁵, alterna o riso e o choro³⁹⁶. O riso inclusive, assim como os ébrios dionisíacos, é a marca mais forte do profeta. A ocorrência do tema na obra é tão frequente que a palavra *Lachen*(riso) e suas variantes (sorriso, risada, gargalhada) aparecem por volta de duzentas vezes em seu corpo.

³⁸⁹ ESCOBAR, 2000, p. 76. Aqui se trata de falar da transformação do camelo em leão e do leão em criança que aparecem na seção “Das três metamorfoses” na primeira parte do *Assim falou Zaratustra*.

³⁹⁰ Por exemplo em NIETZSCHE, Z, O canto da dança, 2014, p. 103.

³⁹¹ Por exemplo em NIETZSCHE, EH, Assim falou Zaratustra, §6, 2009, p. 87 ; O canto da melancolia, §18, p. 280.

³⁹² Por exemplo em NIETZSCHE, Z, O mendigo voluntário, 2014, p. 256-257.

³⁹³ Por exemplo em NIETZSCHE, Z, Prólogo de Zaratustra, §5, 2014, p. 17; O adivinho, p. 129.

³⁹⁴ Por exemplo em NIETZSCHE, Z, A hora mais quieta, 2014, p. 139.141.

³⁹⁵ Por exemplo em NIETZSCHE, Z, Da picada da víbora, 2014, p. 65; Da árvore da montanha, p. 42; Da redenção, p. 131; O grito de socorro, p. 228; O andarilho, p. 145; Velhas e novas tábuas, p. 187; O convalescente, p. 206; Da bem-aventurança involuntária, p. 153; Oferenda do mel, p. 225, etc.

³⁹⁶ NIETZSCHE, Z, O andarilho, 2014, p. 147-148

Só expressões que equivalem ao riso dado por Zaratustra são aproximadamente vinte³⁹⁷.

Zaratustra é o alegre profeta de Dioniso, é o que instaura a alegria trágica com sua vida. O ultrapassamento de si acontece quando, vazio de sentido, pode rir de si mesmo e da existência que corre alheia à nossa tentativa de entendê-la. É um pensamento que se alegra enquanto celebra, enquanto faz da filosofia um modo artístico e poético de se viver, enquanto dá uma aprovação jubilosa ao fluxo eterno das coisas.

Dessa maneira, justifica-se que este capítulo de nossa pesquisa seja dedicado a AFZ, visto que seu estudo permite uma ampliação das possibilidades de articulação entre os temas expressos no título do trabalho: a gargalhada dionisíaca. Como já foi feito e também como se mostrará nos tópicos seguintes, proporemos a criação de um mosaico interpretativo que retome, então, a temática do dionisíaco nietzschiano, perpassando temas como corpo, vida e alegria para alcançar uma tentativa de exposição das diversas risadas de Zaratustra.

3.2 Simbologia em Zaratustra: possíveis perspectivas

3.2.1. O(s) novo(s) sentido(s) da vida

O tema da vida perpassa todo o empreendimento Zaratustra. Ele aparece em primeiro lugar no Prólogo ligado à defesa que o profeta faz da terra e do mundo, quando indica a necessidade de um ultrapassamento do homem. Entretanto, não está ali, pelo menos nesta perspectiva, a noção de que a vida seja algo que possa ser entendido de forma unívoca, ou percebido como um dom transcendente que realiza um projeto ou que se manifesta em consciência. A vida em Zaratustra é aquilo que se impõe, fluxo de forças que se movimentam e lutam entre si, alheias a suas partes e composições, independente de nós, homens. A vida é um todo e muito dificilmente pode servir de objeto de análise, pela própria impossibilidade de se criar distanciamento em relação a ela, dado que a integramos como uma de suas partes. Porém, enquanto animais que podem usar a reflexão e incitados pelo movimento crescente da ciência na modernidade, quisemos nos separar dela com base no estabelecimento de uma relação sujeito-objeto. No momento em que deixamos de nos assumir como parte da vida

³⁹⁷ Estamos contabilizando expressões como: *Zarathustralächelte* (Como em: da árvore na montanha, p. 42), *Zarathustralachen* (Como em: Da redenção, p. 135) e *Zarathustralachend* (Como em: O grito de socorro, p. 229).

que (es)corre e tentamos nos colocar como seus analistas, se desenvolveu em nós uma consciência doente, falsificada.

Para Nietzsche o homem foi o primeiro avaliador da vida, interpretando a existência como um lugar em que as coisas estavam organizadas e disponíveis para o estabelecimento de equivalências. A vida, como resultado ou como manifestação de uma inteligência transcendente, estaria pronta a ser apropriada à base de trocas. A existência passou a ser creditada como uma negociação entre partes que estariam em relação. Assim, o dualismo aparece nesse tipo de interpretação que determina as relações entre os seres não mais como relações de potência, mas agora baseadas nos binômios crédito-dívida, compra-venda, esforço-recompensa. Perde-se, então, a noção de gratuidade e espontaneidade da vida, alvo indireto do comentário de Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*³⁹⁸. Ali ele expôs a confusão em que a racionalidade humana incidiu quando ligou dois fatos diferentes³⁹⁹ ou dois movimentos da vida através da noção de *causa e consequência*. A partir desse erro passamos a tentar entender a dinâmica da existência como uma troca comercial, chegando à grande generalização expressa na *Genealogia da moral*: “cada coisa tem seu preço, tudo pode ser pago”⁴⁰⁰. O homem se converteu naquele que mede e cria valores, no “animal avaliador”⁴⁰¹. A moral, portanto, é primogênita da avaliação porque determina na relação de esforço-recompensa aqueles que se tornarão ricos ou pobres. A riqueza, a abundância, a recompensa será daqueles que trabalharem para isso, daqueles que se esforçarem para tal ou que receberem, por mérito, o lugar de privilégio na fila do pagamento. A conservação dos ditos valores morais, que passam a ser vistos como algo que tem valor inato em si mesmo, é, então, moeda de troca nessa lógica. Elas são eternas, absolutas e imutáveis. “Ah, esta é minha tristeza: no fundo das coisas foram mentirosamente introduzidos a recompensa e o castigo – e agora também no fundo de vossas almas, ó virtuosos!”⁴⁰² Descendentes desses mesmos valores morais nasceram a filosofia, a religião, o Estado e a ciência como tentativas de produzir respostas não somente à pergunta sobre o que é a vida, mas a outra mais direta: qual a melhor maneira de viver? Ou em outras palavras: quais valores deve-se conservar para receber a recompensa? É o início da tentativa de buscar-se um receituário para nossas

³⁹⁸ NIETZSCHE, CI, Os quatro grandes erros, §1, 2013, p. 39.

³⁹⁹ A má-interpretação, inclusive, é anterior à questão da causa-consequência. Ela nasce quando passamos a dividir o movimento da vida em fatos isolados, com início, meio e fim. Segmentando a vida, perde-se a noção de ela é um fluxo que provavelmente não funciona com a lógica interna das engrenagens modernas, em que as peças separadas se inter-relacionam, causando movimentos, mas que podem ser analisadas de forma separada.

⁴⁰⁰ NIETZSCHE, GM, II dissertação, § 8, 2013, p. 55.

⁴⁰¹ NIETZSCHE, GM, II dissertação, § 8, 2013, p. 55.

⁴⁰² NIETZSCHE, Z, Dos virtuosos, 2014, p. 89.

condutas para justificar futuras recompensas.

Zaratustra, o grande imoralista, pretende derrubar o funcionamento da lógica dessa má consciência e transvalorar a maneira pela qual avaliamos a vida. Ele questiona seu fundamento metafísico e se posiciona contra seu caráter absoluto, que segundo *Além do bem e do mal* representa em nós “o pior dos gostos, o gosto pelo incondicional”⁴⁰³. Não é somente a necessidade de conservação que aqui está em jogo, mas também o aumento da potência que a recompensa promete e que faz com que muitos de nós organizemos a nossa conduta em função dela.

O cristianismo representa uma dessas interpretações sobre a vida que o filósofo pretende por em xeque, desta vez na voz de Zaratustra. Essa avaliação particular, como má-consciência, a partir da expansão da pregação do apóstolo Paulo, serviu de base para a maneira segundo a qual o pensamento e as sociedades ocidentais se organizaram e se desenvolveram. O cristianismo expande a noção de salvação já apresentada pelo judaísmo trazendo de forma mais direta, para as mãos do fiel, a responsabilidade de conseguir o prêmio ou não. Se antes os judeus eram considerados predestinados ou escolhidos, agora os cristãos podem garantir seu lugar no céu por meio de algumas práticas aconselháveis. A consciência cristã revela a aproximação de um deus que outrora se apresentava distante e transfere para os que o seguem parte da responsabilidade de conseguir seus privilégios. Jesus é a prova de que há sim um preço a pagar pela vida e que esse preço é justo. A recompensa é infinitamente superior à sua paga. A renúncia dessa vida em função da salvação celeste foi incutida nas consciências a ponto de se transformar numa espécie de reguladora do homem. Dentro da lógica da troca, o preço para a conquista celestial estava no desprezo por esta vida, que era regida pelo sofrimento.

O ideal ascético tem uma finalidade, uma meta – e esta é universal o bastante para que, medidos por ela, todos os demais interesses da existência humana pareçam estreitos e mesquinhos; povos, épocas e homens são por ele interpretados implacavelmente em vista dessa única meta, ele não admite qualquer outra interpretação, qualquer outra meta, ele rejeita, renega, afirma, confirma somente a partir da *sua* interpretação (- e houve jamais um sistema de interpretação mais elaborado?); ele não se submete a poder algum, acredita, isto sim, na primazia perante qualquer poder – ele acredita que nada existe com poder na Terra que não receba somente dele um sentido, um valor, um direito à existência, como instrumento para a *sua* obra, como meio para a *sua* meta, para *uma* meta...⁴⁰⁴

O cristão faz a Terra girar em torno de si, quando passa a avaliar a vida através do signo da cruz e a valorar o mundo com seu ressentimento. A relação comercial que o

⁴⁰³ NIETZSCHE, BM, § 31, 2012, p. 35.

⁴⁰⁴ NIETZSCHE, GM, III dissertação, § 23, 2013, p. 126.

sacrifício de Cristo impôs aos cristãos está escancarada em muitas páginas do Novo Testamento⁴⁰⁵ e agora quem nele crê está em dívida com o deus que ele anunciou, precisando pagar com a própria vida o ingresso na eternidade. O cristianismo amansa o fiel e entrega a ele uma interpretação acabada e doente da existência. Não há mais esforço para que cada um interprete a existência a seu modo. O último herói morreu na cruz e a partir de então só serão fortes aqueles que participarem da fraqueza do Cristo, que se tornarem heróis com ele. Mas como? Através do amansamento, da aceitação, da resiliência.

Ora, se há alguma coisa de estranho no Evangelho, é certamente a noção de herói. É justamente o contrário de toda luta, de todo sentimento combatente que aqui se tornou instinto: a incapacidade em resistir se tornou aqui moral (“não resistas ao mau”, a expressão mais profunda dos Evangelhos, sua chave em certo sentido) a beatitude na paz, na bondade, na incapacidade de ser inimigo⁴⁰⁶.

É próprio da avaliação religiosa tradicional a formação de uma consciência gregária, pois esta facilita a condução, a manipulação. A questão do que é a vida está respondida e não cabe mais nenhum questionamento a esse respeito. Agora o interesse é pelo *como* se deve viver. Dessa forma, a Igreja, enquanto instituição aparece para dar aparato moral ao homem que se convenceu que de fato há um caminho a ser seguido e que sozinho ele não conseguirá ingressar e prosseguir nele. Ela é a responsável pela manutenção, guarda e propagação da verdade sobre a vida e, por consequência, sobre a melhor maneira de vivê-la.

Interessa ao cristianismo que as pessoas caminhem nesta terra com certa insatisfação para que a recompensa valha realmente à pena. É preciso inserir nelas um cansaço, um peso em relação à vida. Podemos traçar um paralelo entre a maneira com que essas pessoas vivem com a figura do camelo usada pelo Zaratustra em “Das três metamorfoses”⁴⁰⁷. O espírito resistente (*tragsamer Geist*) não é somente aquele que consegue suportar grandes pesos, mas aquele que também os *quer* carregar. “‘A vida é só sofrimento’ – assim dizem outros, e não mentem: cuidai, então, de cessar! Cuidai, então, de que cesse a vida que é só sofrimento!”⁴⁰⁸ Suporta-se a vida, porque não se pode abandoná-la. A morte é vista como alívio e remédio para a dor de existir, porém não pode ser buscada com as próprias mãos. Vive-se doente, como “tuberculosos da alma” (*Schwindsüchtigen der Seele*) querendo estar mortos, como cadáveres ambulantes iguais àquele que Zaratustra carrega na primeira parte do livro. O Salvador, ao invés de libertar, prende, ao invés de impulsionar o vôo, cimenta os pés.

⁴⁰⁵ BÍBLIA, Mateus 10, 29-30; 1 Pedro 1, 18-19; 1; 1 Cor. 6, 19-20; Coríntios 7, 23; I Coríntios 7, 23; 1 Cor. 7, 2 e outros.

⁴⁰⁶ NIETZSCHE, A, §30, 2008, p. 67.

⁴⁰⁷ NIETZSCHE, Z, 2014, p. 27.

⁴⁰⁸ NIETZSCHE, Z, Dos pregadores da morte, 2014, p. 45.

“Aquele a quem chamam Redentor lhes pôs cadeias: - Cadeias de falsos valores e palavras ilusórias!”⁴⁰⁹.

A cartilha da santidade indica uma série de atitudes a se seguir e cada uma delas é chamada de virtude, tendo o amor (a Deus e ao próximo – e aí sim a si mesmo), como a maior delas. Na pretensão de aplicar regras universais aos corpos tão particulares, a tábua de valores morais judaico-cristãos expõe o quanto promove de entraves à realização de muitas potências. Antes, eles canalizam essas forças da vida contra a própria vida, freiam os passos daqueles que querem andar, correr, voar⁴¹⁰. Se tornam cômicas figuras que fogem da vida, enquanto arrastam bolas de peso nos pés, agarrados na prisão que tanto odeiam.

Outro animal usado por Nietzsche, em referência aos cristãos, é a aranha, especialmente aquela espécie chamada aranha-de-cruz (*Kreuzspinnen*). A referência é óbvia já que ela traz no dorso uma marca que lembra o instrumento do martírio de Cristo. Para Nietzsche ela representa a espécie de gente que é astuta e expectante, que prega a sagacidade para seus iguais e que ensina que “debaixo das cruces pode-se tecer bem!”⁴¹¹. Mas o que esperam e tecem essas aranhas? Esperam pelo momento do ataque, que de fato não é realizado de forma ativa. A aranha é aquela que tece a teia para que o alimento ali se prenda. Ela trabalha na expectativa, no silêncio e na paciência. Sua teia de conceitos morais, ligados pela conexão entre causa e consequência, está preparada para prender os desavisados. Em *Genealogia da moral*, Nietzsche evoca novamente a figura da aranha, só que dessa vez para se referir ao arcabouço moral que significa, na modernidade, a ideia de Deus. Ali, ao discutir o quanto a valoração do mundo sofre mudanças com os tempos e com as sociedades, o filósofo aponta como uma *hybris*⁴¹² toda atitude que fuja da conduta proposta e prevista pela cultura judaico-cristã: “híbris é nossa atitude para com Deus, quero dizer, para com a presumível aranha de propósito e moralidade por trás da grande tela e teia de causalidade” e ele continua: “eu combato a aranha universal”⁴¹³. A consciência cristã tornou-se essa grande aranha universal que, aliada à filosofia metafísica tradicional, instalou suas teias por todo o lugar onde encontrava vida.

Essas teias cumprem um duplo papel: servem de fundamento para a conduta e de prisão para aqueles que delas se aproximam, sendo “(...) suficientemente delicadas que possa

⁴⁰⁹ NIETZSCHE, Z, Dos sacerdotes, 2014, p. 87.

⁴¹⁰ Cf. NIETZSCHE, Z, Dos sacerdotes, 2014, p. 90.

⁴¹¹ NIETZSCHE, Z, Dos apóstatas, 2014, p. 173.

⁴¹² Vide nota 11.

⁴¹³ NIETZSCHE, GM, III dissertação, § 9, 2013, p. 95.

ser levada pelas ondas e firme o bastante para não ser despedaçada pelo vento”⁴¹⁴. O cristão é o que suporta de forma sutil e humilde as intempéries da vida e ao mesmo tempo está pronto para resistir aos mais fortes ataques. Mas no fundo o que ele quer é vingança, mesmo que psicológica, contra aqueles que fogem do modelo de vida que entendem como o mais acertado. Na seção “Das tarântulas”, Zaratustra aponta para a caverna das aranhas e diz: “Vingança trazem na alma: onde mordes, cresce uma crosta negra; com vingança teu veneno faz a alma girar”⁴¹⁵.

É a respeito de legislar sobre a vida alheia que trata a atitude da Igreja e de seus representantes. Controle e produção dos que estão sob a sua tutela e julgamento e condenação daqueles que se negam a participar. A base de toda orientação eclesial ainda é próxima à do Estado, que por muito tempo se confundiu com ela. O cristianismo julga e condena no plano metafísico e as leis o fazem no plano físico. A Igreja é tão mentirosa e nociva quanto o Estado, que por sua vez é tão hipócrita e doutrinador como a Igreja.⁴¹⁶ A virtude, como Zaratustra propôs, aquela que forjamos, experimentamos e aplicamos enquanto nos for de serventia, só existirá se esses totens forem derrubados. É preciso arrancar das costas o fardo pesado que nos foi imposto.

Em contraponto ao espírito de gravidade – que, é bom lembrar, não se manifesta somente no cristianismo⁴¹⁷ –, Zaratustra se apresenta como aquele que vive com leveza, com a alegria de não ser parte desse rebanho preso a contragosto na terra. Em oposição ao espírito de gravidade (*Geist der Schwere*), Nietzsche apresenta seu personagem como um adepto da leveza. É longe desse peso que ele se encontra no começo do livro, em sua caverna da montanha. Ali, por dez anos se desfez da influência das leis morais para que contra elas pudesse se colocar quando finalmente descesse de lá. Zaratustra voa sobre as planícies, montanhas e mares como aquele que se desprendeu dos pesos: “que eu seja inimigo do espírito de gravidade, isso é maneira de ave: e, em verdade, inimigo de morte, arqui-inimigo, protoinimigo!”⁴¹⁸. A vida, e portanto também a morte, não lhe causam medo, pressão, angústia ou desespero. Não se espera nada, pois não se deve nada. Está desfeita a lógica comercial e portanto não se faz necessária a prisão a qualquer fundamento. Ama-se a terra,

⁴¹⁴ NIETZSCHE, VM, 2008, p. 39.

⁴¹⁵ NIETZSCHE, Z, Das tarântulas, 2014, p. 95.

⁴¹⁶ Cf. NIETZSCHE, Z, Dos grandes acontecimentos, 2014, p. 126.

⁴¹⁷ Pode-se retomar a noção de espírito de gravidade em relação à figura do anão que aparece na terceira e quarta parte de Zaratustra, como aquele que o acompanha como uma sombra e se cansa de caminhar. O anão, nesse sentido, pode significar a interpretação niilista da vida, o que, por esse motivo, não se restringe somente ao cristianismo.

⁴¹⁸ NIETZSCHE, Z, Do espírito de gravidade, §1, 2014, p. 183.

mas não se apega a ela, não se busca a morte, mas também não se foge dela. Vida e morte, de fato, não se antagonizam. São movimentos de um mesmo fluxo. A vida volta a ser reavaliada e com ela a terra, que para aqueles que aprendem a voar chama-se agora “a Leve”⁴¹⁹. E a leveza vem acompanhada de um impulso criador, que para existir precisa matar a gravidade no espírito, depô-la com as armas que se tem. Mas, “não com a ira, mas com o riso é que se mata. Eia, vamos matar o espírito de gravidade!”⁴²⁰.

3.2.2. O(s) novo(s) sentido(s) do corpo

Zaratustra oferece também a nós melhores pistas para interpretar as noções de corpo oferecidas pela filosofia nietzschiana através das metáforas que apresenta. No livro, o filósofo expande o tema quando, logo no Prólogo, põe o recém-saído da montanha diante de um equilibrista (*Seiltänzer*) que se apresentava para um grande número de pessoas, que inclusive recusou-se a ouvir por muito tempo sobre o *Übermensch* que o profeta vinha anunciar. O homem caminhava sobre uma corda, enquanto segurava uma vara. Atravessava o abismo. Por um acidente causado pelo palhaço que o seguia e dele zombava, caiu semimorto ao lado de Zaratustra. Em seus últimos minutos de vida, queixando-se da sorte que achava que teria, a condenação eterna ao inferno pelo demônio, ouve Zaratustra o acalmar afirmando: “(...) nada do que falas existe: não existe demônio nem inferno. Tua alma morrerá antes ainda do teu corpo: nada temas, portanto”. O homem continua, mesmo desconfiado, dizendo que se isso for verdade, ele não perde nada ao perder a vida. E diz: “Não sou mais que um animal a quem ensinaram a dançar, com golpes de bastão e pequenos nacos de comida”. Zaratustra prossegue discordando da maneira limitada com que ele vê a si mesmo e completa: “fizeste do perigo teu ofício, não há o que desprezar nisso.”⁴²¹ Então, o homem morre e o profeta o carrega consigo até poder sepultá-lo.

Desta passagem impactante, que praticamente abre o livro de Nietzsche, destacaremos basicamente dois pontos que serão abordados a seguir: a relevância que o corpo ganha na obra nietzschiana, a ponto de não estar, como vimos, dissociado da alma nem subjugado a ela, e portanto ganhar o título de “grande razão”; e a questão da dança como

⁴¹⁹ Cf. NIETZSCHE, Z, Do espírito de gravidade, §2, 2014, p. 183.

⁴²⁰ NIETZSCHE, Z, Do ler e do escrever, 2014, p. 41.

⁴²¹ NIETZSCHE, Z, Prólogo de Zaratustra, §6, 2014, p. 20.

uma das maneiras mais criadoras de se atravessar o abismo da existência. Com o equilibrista morre também a velha noção de homem e portanto a inventiva noção de Deus. É assim em toda a primeira parte de Zaratustra que Nietzsche ressignifica as relações estabelecidas pelo homem, seu corpo e seus afetos: a castidade, a amizade, o matrimônio, o amor ao próximo, a morte. Nessas seções há uma quebra dos dualismos, da metafísica e da noção de virtude e por consequência da noção de esforço-recompensa, conforme comentamos no tópico anterior. Nas linhas seguintes da primeira parte de Zaratustra, quando se inclui, por exemplo, o amor a si como tarefa primeira, antes do amor ao próximo; quando se diz que a morte é também movimento da vida e não seu oposto; e quando se aconselha a absolvição dos sentidos e dos prazeres corporais em detrimento do julgamento moral, o que Nietzsche está fazendo é trazer toda a questão afetiva humana para o plano material. Não há demônios, nem inferno, como disse Zaratustra ao equilibrista, e também não há deuses e nem paraísos. A realidade se estende e se entende somente como um jogo de forças entre corpos e, por isso, estamos liberados de cumprir certas negociações em troca de pagamentos metafísicos.

É então o corpo, no homem, a realidade mais próxima das outras realidades, que são também todas corpóreas. O homem que atravessava a corda usava o corpo como instrumento não somente de sua ação como também de seu entendimento e de sua afirmação no mundo. Pelo seu corpo, que era uma multiplicidade de corpos em luta, podia realizar sua tarefa e sentir-se mais homem, mais vivo e mais artista de si. Nesse corpo que atravessa, apesar de achar que segue uma meta pré-determinada, eclodem muitas possibilidades e, dentro destas, outras tantas maneiras de elas se realizarem. Há um espaço para a variação, o que dependeria de forças externas ao corpo – do vento e do palhaço em relação ao equilibrista, por exemplo – e para a improvisação, inerentes a ele – como no caso da adaptabilidade a possíveis movimentações da corda. Tanto é assim que o corpo visa o fim da jornada do outro lado da travessia, mas acaba por terminar no chão. É o risco que se assume ao entregar-se à incerteza do corpo que parece atômico, mas que no fundo é mais fluido que se imagina. No fim, “a concepção de corpo como ‘grande razão’ recusa as noções de *unidade* e *identidade* atribuídas à noção de indivíduo”⁴²². A ideia de indivíduo não se entende mais como uma unidade concisa do que é o homem em particular, mas agora como a junção de forças biológicas e físicas, portanto, corporais que, por serem múltiplas e de intenso e inquieto movimento, oferecem muitas possibilidades de ser.

⁴²² RAMACCIOTTI, 2001, p. 209.

Há no corpo tantas vontades de potência e tantas lutas internas por realização e imposição de poder que é impossível a Nietzsche conceber que haja também um domínio efetivo e impositivo de apenas uma dessas partes. Inclusive ele descarta a possibilidade da existência de um sujeito racional autônomo que comandaria o corpo e ao mesmo tempo tivesse consciência plena de si. Se assim fosse, o equilibrista poderia ser dominado pela frieza da análise e não se deixar abalar pelo palhaço que o seguia. Em Zaratustra há um ultrapassamento do dualismo psicofísico da filosofia clássica. Entender o corpo como esse campo de batalha é deixar abertas as possibilidades de se existir e liberar-nos da busca por juntar as nossas peças em uma falsa unidade, para no fim das contas encontrarmos uma espécie de consciência de quem somos.

A grande razão motiva ao amor ao corpo, à terra e à existência. É ela que direciona para o mundo das coisas, para as vontades daqui e para os sentidos do agora. É um novo Eu, não mais metafísico, mas um Eu querente e honestíssimo, que “(...) fala do corpo e quer ainda o corpo, mesmo quando poetiza, sonha e esvoeja com asas partidas”⁴²³. Ele ganha novo vocabulário quando experimenta as possibilidades e testa os limites do próprio corpo para gerar mais “Eus”⁴²⁴ e quanto mais aprende outras palavras e mais homenagens faz, mais cresce seu amor em relação à terra, mais cria sentido na terra. Mais esse corpo vai se despreendendo das doenças celestiais e mais vai tornando-se sadio na terra.

A rigidez da exigência estrutural do “Eu” não dá conta da inconstância que é esta corda estendida sobre o abismo existencial e muitas vezes se quebra diante do trágico. Só um corpo suficientemente elástico seria capaz de ser ao mesmo tempo resistente para permanecer de pé e fluido para se adaptar às mudanças provocadas pela corda sobre a qual atravessa. Por esse motivo, o equilibrista diz que o “ensinaram a dançar”. De fato, a palavra equilibrista no alemão (*Seiltänzer*) é a junção de duas outras: *Seil* (corda) e *Tänzer* (dançarino). Equilibrar-se sobre o abismo existencial é dançar sobre a corda bamba que nos leva ao *Übermensch*. Então, aí também é preciosa a imagem que contempla Zaratustra. Igual à vida, dança é movimento”.⁴²⁵

⁴²³ NIEZSTCHE, Z, Primeira parte, Dos transmundanos, 2014, p. 33.

⁴²⁴ O filósofo, apesar de usar em alguns momentos a palavra “Eu” (*Ich*), quer distanciar a noção clássica que entende o termo como uma espécie de unidade psicofísica do que que o indivíduo é, ou seja, como algo acabado que precisa somente ser descoberto. Aqui, ele até se serve da expressão “Si-mesmo” (*Selbst*) que distancia-se da origem metafísica do outro termo, trazendo mais uma noção de criação de si e de instabilidade e metamorfose do homem. O Eu, que é visto como uma falsa interpretação e digno de riso, não é dado, mas feito. “Teu Si-mesmo ri de teu Eu e de seus saltos orgulhosos”. (Conf. NIEZSTCHE, Z, Primeira parte, Dos desprezadores do corpo, p. 35.)

⁴²⁵ MARTON, 2001, p. 46.

A dança torna o corpo ativo em relação às forças cósmicas que movimentam a vida quando o incita a se adaptar aos fatos de forma criativa, se encaixar naqueles espaços que as forças vão deixando enquanto se movimentam. Por outro lado, o corpo não é totalmente ativo, pois baila ao som do que já está posto. A dança põe o corpo no entremeio entre a total passividade da resiliência e a total atividade cega da arrogância.

Para Nietzsche a dança tem o caráter fundamental de estar “entre”. Dançar pressupõe mais leveza que o necessário para andar e ao mesmo tempo mais peso que o mero flutuar. A dança exige força e flexibilidade dos músculos; ela se instaura no intervalo da autodisciplina e do desapossamento de si no transe⁴²⁶.

O corpo-dançante é amante da vida na medida em que acompanha sua movimentação, procurando as brechas em que possa também estar em criação. Cria com o que é dado, portanto, mas abraça a oportunidade de transmutar os acontecimentos e os corpos enquanto nega-se a cair na inércia. É um jogo em que não está posto o ganhador nem o perdedor, mas que traz a certeza do aumento da potência dos envolvidos. Este é o jogo da vida que insiste em não parar e por isso Zaratustra diz: “(...) perdido seja o dia em que não dançamos uma vez sequer!”⁴²⁷

Pelo movimento, a existência proporciona ao homem a suspeita sobre tudo o que é rígido e inerte, ela faz desaparecer todo o transcendente. A dança proporciona a libertação humana através do corpo, é o movimento dos espíritos livres, que também devem ser dançarinos. Zaratustra, o profeta livre, também dança. “Agora sou leve, agora vôo; agora me vejo do alto, acima de mim, agora um Deus dança em mim”⁴²⁸. Por trás de cada criador está Dioniso dançando e fazendo dançar. As bacantes dançavam enquanto cultuavam o deus e só assim podiam sobreviver ao culto. Diante de homens que dançam até mesmo os espectadores são convidados, sem nenhuma espécie de discurso ou persuasão, a movimentar-se. É impossível permanecer parado diante de um corpo que baila.

Nietzsche lança mão dessa expressão artística como mais uma das metamorfoses de seu estilo, por isso dança nesse caso não se limita somente ao movimento ritmado e guiado por sons, mas emerge muito mais como todo movimento que acompanha assonante e dissonantemente a música do fluxo da vida que nos toca. Dança-se, por isso, também, quando se escreve, quando se pensa, quando se alimenta. Na recreação, no sono, na respiração, em todo movimento fisiológico: “Apenas na dança sei falar o símile das coisas

⁴²⁶ FEITOSA, 2001, p. 36.

⁴²⁷ NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Das velhas e novas tábuas, §23, 2014, p.202.

⁴²⁸ NIETZSCHE, Z, Ler e escrever, 2011, p. 47

mais altas”.⁴²⁹O filósofo no Zaratustra, por exemplo, dança com a semântica das palavras, dando-lhes novos lugares, novos sentidos e aplicações. Metamorfoseando-as, fazendo-as bailar.

Pela cadência, ela põe em cena variados pontos de vista, diversos ângulos de visão, diferentes perspectivas. Faz surgir aspectos inesperados da existência; traz à luz dimensões insuspeitadas do mundo. Com a dança, evoca-se o fluxo vital; com ela, alude-se à permanente mudança de tudo o que existe.⁴³⁰

Mascarado, Dioniso dança, e da mesma forma, mascarado, Nietzsche escreve. Para ele é a ficção a força produtora da vida, o movente de todo homem que pretende superar a si mesmo e se criar de novo, sendo aquilo que se é. Cada personagem que assume reforça ainda mais os traços trágicos e cômicos de sua obra de arte e em cada máscara vem embutida uma necessidade de adaptação do todo à expressão que ela traz. A dança exige a transfiguração de nossos corpos (com tudo que eles são) e também de nossos discursos e opiniões. Quem dança sente o ritmo do mundo, a cadência incodificável da existência. Ele apreende com os ouvidos dos pés⁴³¹ e se torna artista de seus próprios movimentos.

O brilho que há de surgir desse tipo de artista tornar-se-á cada vez mais potente e único na medida em que ele o gerar a partir de si mesmo, de suas próprias interpretações do todo. As múltiplas forças que transpassam nosso corpo geram a dança. Por isso “(...) é necessário ter um caos em si para poder dar à luz uma estrela bailarina”⁴³².

Dançar tornou-se a maneira de o corpo falar e se erguer contra a lógica metafísica vigente. A dança sobrepõe-se aos dualismos ao nos ensinar a incorporação de uma nova noção de arte. “Em sua campanha contra a metafísica e contra a religião cristã, Nietzsche tem na dança, bem mais que na poesia, sua principal aliada⁴³³”. Ela compõe seu arsenal de guerra e é uma das armas mais potentes. A dança vence o espírito de gravidade da ciência quando deixa de entender o corpo como objeto, como instrumento ou como uma máquina orgânica a serviço da razão. Dançando o corpo vence a visão mecanicista de mundo e sugere uma interpretação holística da realidade. A dança vence a moral quando propõe o ultrapassamento dos códigos corpóreos cotidianos e do próprio afeto humano. Dançando, os corpos se tocam, se beijam e se experimentam sem o mínimo de influência valorativa. Até mesmo as noções de belo e feio são questionadas por um corpo bailarino. A dança vence o

⁴²⁹ NIETZSCHE, Z, Segunda Parte, O canto dos sepulcros, p. 107.

⁴³⁰ MARTON, 2001, p. 48.

⁴³¹ NIETZSCHE, Z, Terceira parte, O outro canto de dança, §1, p. 215.

⁴³² NIETZSCHE, AZ, Prólogo, § 5, 2011, p. 18.

⁴³³ MARTON, 2001, p. 45.

cristianismo quando estabelece um jogo entre alma (pequena razão) e corpo (grande razão) como uma única realidade em movimento e sem finalidade cultual ou idolátrica. Ela faz o corpo deixar de ser um amontoado de doenças para vibrar pulsões até então desconhecidas. Dançando se desfaz a relação mandatória da religião sobre o corpo e dançando alguém torna-se criador de suas ações. A dança vence o Estado pois é também um movimento político se se impõe e exige, influencia e delimita territórios. Dançando se escapa da universalidade das leis e se cria outras provisórias.

3.2.3. O(s) novo(s) sentido(s) de alegria

Zaratustra é um livro leve, despreocupado da tarefa de entregar algum tipo de fórmula a seu leitor. Transcorre vivaz enquanto seu protagonista percorre os lugares na tentativa de anunciar o *Übermensch*. Não é exatamente uma caminhada livre de percalços ou de sofrimentos. Como a vida de qualquer um de nós, a caminhada de Zaratustra expõe muitas vezes o cansaço que pode nos assaltar após percebermos a dimensão trágica da existência. No início do segundo livro, quando Zaratustra decidiu voltar às montanhas e à solidão, confiante em ter realizado sua missão, ocorre-lhe um sonho estranho: ao se olhar no espelho vira um demônio ridente no lugar de sua própria imagem. Interpretou assim que seus ensinamentos estavam sendo deturpados e decidiu visitar novamente os amigos que abandonara. O interessante é que, mesmo diante da iminência de ter seu nome e ensinamentos distorcidos, ele é tomado de uma intensa alegria, que irradiava. Sob o olhar admirado de seus animais, ele até reconhece que sua felicidade é tola, por ser jovem, mas que “todos os sofredores me servirão de médico!”⁴³⁴. Dessa forma, mesmo feliz, o profeta admite que, para que sua alegria deixe de ser tola e jovem, ou seja, amadureça, precisa encarar novamente o sofrimento, o embate, a dor. De certa forma, enfrentar aqueles que querem destruir sua imagem é uma boa prova para esta felicidade. Então, ao invés de se fechar, ressentir ou criar possíveis cenários de vinganças futuras, Zaratustra se reconcilia com os fatos e jubiloso diz: “Também meus inimigos são parte da minha ventura”⁴³⁵. Ou seja, sua felicidade estava não somente em encontrar os amigos que deixara, mas também os inimigos que teria que enfrentar. Ele abraçava as forças que se colocavam a seu favor e também aquelas que a ele se opunham.

Com essa passagem queremos sublinhar alguns temas a serem articulados nos

⁴³⁴ NIETZSCHE, AZ, Segunda parte, O menino com o espelho, 2014, p. 79.

⁴³⁵ NIETZSCHE, AZ, Segunda parte, O menino com o espelho, 2014, p. 79.

parágrafos seguintes: a constatação de que a metamorfose da existência joga-nos constantemente num abismo trágico, de que não há sono tranquilo; o uso do esquecimento para que haja uma abertura aos acontecimentos cujo controle não nos pertence; o fortalecimento da ideia de que a criação é a grande libertação do sofrer ; o apontamento do novo sentido da alegria que há em Zaratustra, que usa inclusive das intempéries para afirmar a existência trágica, finalmente chegando ao riso.

O que assustou Zaratustra no fatídico sonho e lhe tirou do momentâneo sossego em que pousava foi a imagem no espelho, que fugia muito do esperado. O uso da imagem nessa passagem não é gratuito: de fato, é a aparência a responsável por nos lembrar infinitas vezes que tudo parece estar em desacordo com nossas vontades. O espelho de Zaratustra com o demônio que ri está diariamente diante de nossos olhos quando não vemos a nós mesmos nele, mas sim uma imagem deturpada por diversas quimeras morais, sociais e estéticas. No nosso espelho estão imagens que indicam uma disparidade entre aquilo que gostaríamos que fôssemos e o que estamos realmente sendo. “A vaidade ferida não é a mãe de todas as tragédias?”⁴³⁶A aparência dos outros, dos fatos e do mundo também passa pelo mesmo processo que nos leva à insatisfação e ao sofrimento. A aparência está no campo da vida, submissa às mesmas leis que a regem, por isso ela não está livre de sofrimento, de dor, de tragédia, de degeneração. É a aparência, somada às nossas idealizações, que acusa em nós o que há de desacordo com o que gostaríamos que tudo fosse.

Entendemos que todo ser humano, afligido ou não pelo sofrimento, passa pela vida em busca de um sentido para ela, pois assim aprendeu a pensar. A preguiça que o acomete o leva a depositar esse sentido em tábuas escritas por mãos alheias e aplicar a si mesmo um receituário moral que responda suficientemente a suas ansiedades. Por outro lado, tudo o que sai do planejado causa insatisfação. “Inquietante é a existência humana, e ainda sem sentido algum: um palhaço pode lhe ser uma fatalidade”⁴³⁷.

Sabemos que o tema da tragédia é recorrente no autor em estudo. Porém, aqui, ele chega a uma nova compreensão desse tema, ligada a uma interpretação fisiológica e não mais metafísica dele, diferente portanto daquela vigente em *O nascimento da tragédia*. Não existe mais consolo, pois não há mais esperança. Não se busca mais cura, pois a ferida é permanente. Como só há a materialidade, estamos todos mergulhados no trágico, ambiente refratário a redenção ou salvação.

⁴³⁶ NIETZSCHE, AZ, Terceira parte, Da prudência humana, 2011, p. 136.

⁴³⁷ NIETZSCHE, AZ, Prólogo, § 7, 2014, p. 21.

Dessa maneira, alguns comentadores⁴³⁸ concordam que existem em Nietzsche dois tipos de vivência do trágico: a daqueles que se posicionam como dramaturgos ou diretores da existência e que querem escrever seus roteiros, direcionar suas ações a partir de algum sentido ou *thelos*, não abrindo mão de tentar controlar os eventos, e a daqueles que assistem distanciados⁴³⁹ a existência, que amam a vida e querem o mais possível o que ela tem a oferecer, que promovem o riso por não quererem corrigi-la nem redirecioná-la, que se abrem para a alegria como um posicionamento potente ante o sofrimento que lhes é apresentado.

Zaratustra é o trágico do tipo expectador ou ator, que conseguiu a leveza de observar a vida do alto e de longe e por isso adquiriu o terceiro olho⁴⁴⁰ a que Nietzsche se refere em *Aurora*, o olho de teatro que entende a existência como uma grande e risível comédia de erros, apresentada por grandes atores sérios que não se deram conta de suas falhas.

Já não sinto como vós: essa nuvem que vejo abaixo de mim, essa coisa negra e pesada da qual rio – justamente isso é vossa nuvem de tempestade. Olhais para cima quando buscais a elevação. Eu olho para baixo, porque estou elevado. Quem, entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado? Quem sobe aos montes mais altos e ri das tragédias do palco e da vida.⁴⁴¹

Zaratustra desce da montanha para reafirmar um novo sentido para a vida, agora não mais fora da realidade, em um mundo ideal. Ele precisava assegurar-se que o que falara sobre o *Übermensch* ser o sentido da vida fora bem recebido. Ele é o que o homem pode ainda se tornar, mas ele precisará partir do que tem para viver sob esse sentido, e a vida que o homem tem é puramente trágica. O *Übermensch* é, pois, o que provém de uma vida encarada autenticamente como trágica, da superação de si mesmo para tornar-se o que se é. Da construção de si mesmo e dos diversos sentidos possíveis para a vida. É necessário um ultrapassamento do espelho, da imagem, da barreira ideológica criada por ele. Sendo assim, perdem-se as referências externas e até superiores e passa-se a entender o corpo, a vida, o mundo como lugar de possibilidades, de experimentação e de criação, mesmo com as cores fortes da tragédia. “Um corpo mais elevado debes criar, um primeiro movimento, uma roda que gire por si mesma – um criador debes tu criar.”⁴⁴² É o nascimento de um novo artista e de uma nova arte, portanto, de novos sentidos. Para dar sentido à vida, o homem (como

⁴³⁸ Principalmente Maria C. F. Ferraz em “O Bufão dos Deuses” e (2009) e Miguel A. de Barrenechea, em “Nietzsche e a alegria do trágico” (2014).

⁴³⁹ Distaanciamento aqui não significa inação, imobilidade ou indiferença. Quer trazer a noção de um *pathos* da observação, da capacidade re-agir, de não tentar controlar o fluxo, mas de ser refluxo. O distaanciamento é só um movimento para uma melhor interação com o meio, para uma melhor preparação para se entrar no jogo.

⁴⁴⁰ Cf. NIETZSCHE, AA, § 507, já comentado no último tópico do Capítulo 1 desta dissertação.

⁴⁴¹ NIETZSCHE, AZ, Primeira parte, Do ler e do escrever, 2011, p. 41.

⁴⁴² NIETZSCHE, Z, Primeira parte, Dos filhos e do matrimônio, 2014, p.67.

imagem) precisa ser ultrapassado e os temores abandonados. Zaratustra critica a idealização desse tipo de homem que foi erigida pela cultura e agora precisa ser abandonada: “(...) o homem tornou-se um animal quimérico, almejando uma vida fantasmagórica, pressionado e violentado a corrigir sua própria natureza; até é obrigado a tornar-se estranho a si mesmo, um bicho excêntrico que se coloca fora e além de si”.⁴⁴³ Não se torna artista de si para uma espécie de autoaperfeiçoamento nem de construção de beleza, mas para a celebração da vida que escorre em nós. O *Übermensch* é o embriagado Dioniso alegremente afirmando a existência, no meio dos homens ele é o artista. Essa nova arte, não mais moral nem metafísica, surge como tônico da vida, como capacidade de expressão da vontade de potência, como motor do aumento de vida. “Havendo-se excluído da arte o fim da pregação moral e do aperfeiçoamento humano, não se segue daí que seja sem finalidade. (...) A arte é o grande estimulante para a vida”⁴⁴⁴. Então, está posto neste ponto o porquê é vantajoso continuar sendo artista mesmo que a arte não elimine o sofrimento. Ela não o elimina mas aumenta diante dele a potência de vida que ele pode querer esgotar. E é no ápice da dor que ela deve aparecer como totalidade de nós mesmos. Somente assim continuaremos sendo inteiros, mesmo em meio a situações que nos dilaceram.

[...] temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós. Viver – isto significa para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; *não podemos* agir de outro modo.⁴⁴⁵

Assim, a ideia de felicidade⁴⁴⁶ estará deslocada da ideia de virtude moral e será mesmo independente da vivência de momentos felizes, ou da expectativa do cumprimento de promessas. O ser feliz estará na afirmação da vida como totalidade trágica e na condição de criador de sentidos. “E assim falei muitas vezes, para meu consolo: ‘Muito bem! Adiante, velho coração! Uma infelicidade te sucedeu: goza disso como tua – felicidade’”⁴⁴⁷ Quando assim agimos estamos reconciliados com a vida e não de luto por nossa vontade não ser realizada.

Um dos mecanismos humanos de produção de ansiedade, de ressentimento e portanto de sofrimento é o mau uso da memória. Se Zaratustra, ao sentir, através do sonhos, que o

⁴⁴³ BARRENECHEA, 2014, p. 129.

⁴⁴⁴ NIETZSCHE, CI, Incursões de um extemporâneo, § 24, 2013, p. 77.

⁴⁴⁵ NIETZSCHE, GC, Prólogo, § 3, 2012, p. 12.

⁴⁴⁶ Mesmo sabendo da complicação etimológica e semântica, continuaremos usando essa palavra ligada à palavra *Glück* usada nos primeiros parágrafos da Segunda parte do Zaratustra.

⁴⁴⁷ NIETZSCHE, AZ, Terceira parte, Da prudência humana, 2011, p. 136.

que dissera estava sendo deturpado por seus inimigos, tivesse usado de forma ressentida sua memória, traria de novo às lembranças os momentos que passara com seus discípulos e o quanto foi eficaz na instrução deles. Assim, se entregaria à angústia pelas imagens que criaria deles sendo enganados e desorientados novamente. Mas não, o profeta não usou do passado para projetar possíveis acontecimentos futuros, simplesmente agiu como um novo começo, como um novo agora e foi encontrá-los sem levar consigo a bagagem do ressentimento.

Em Nietzsche, não só a falsa imagem que criamos de nós e nem somente nossa vaidade ferida são geradoras de sofrimento. Nesse processo, o acúmulo de lembranças também pode potencializar a noção de tragédia que vivemos e tornar nossas forças inertes. A memória serve não somente para guardar uma determinada interpretação de um fato passado, mas para criar expectativa para um fato futuro, dando-lhe quase a mesma força de um presente, pois ele não nos desocupa, não abre espaço para novidades e diferentes experimentações da vida. Cria-se uma ficção em relação à impressão passada recebida que se aloca no homem e gera-se uma vontade de uma realização futura que, por ocupar grande parte da memória e por exigir grande energia, torna a pessoa sua escrava. Mas há um querer envolvido nesse processo: o querer não esquecer-se, a luta por lembrar-se constantemente, o “(...) ativo não-mais-querer-livrar-se, um prosseguir querendo o já querido, uma verdadeira *memória da vontade(...)*”⁴⁴⁸. É uma prisão ao fictício mascarado de verdadeiro, é como percorrer uma sombra que nunca se deixa alcançar. Esse uso da memória nos torna pesados, presos, incapacitados de agir. É o esquecimento que nos libera do peso da insatisfação e da sensação de falta.

Esquecimento, porém, não é um mau funcionamento da memória ou uma falta de cuidado da razão com os fatos, mas uma atividade do homem que aprendeu a desprender qualquer fato ou acontecimento de outros tempos ou pessoas que se acumularam nele de forma destrutiva ou doente. “Esquecer não é uma simples *vis inertiae* (força inercial), como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência (...)”⁴⁴⁹.

Ao não estabelecer relações causais, que por sua vez gerariam memória para exigir recompensa, o esquecimento é também uma atividade da mente, não seu desleixo. A expectativa e, portanto, a frustração, nascem da memória, do acúmulo de informações mal

⁴⁴⁸ NIETZSCHE, GM, II Dissertação, §1, 2013, p. 44.

⁴⁴⁹ NIETZSCHE, GM, II Dissertação, §1, 2013, p. 43.

conectadas. É preciso abandonar o pensamento causal, que vê e antecipa a coisa distante como se fosse presente e que se prepara, se organiza, calcula, conta e estabelece sua vida em relação a este futuro-presente.

Na *Genealogia da Moral*, o esquecimento aparece como uma espécie de guarda da consciência saudável. Ativamente ele se posiciona não permitindo que experiências passadas se impregnem em nossa consciência e criem imagens de possíveis consequências. Então, “(...) o esquecimento não viria apagar as marcas já produzidas pela memória, mas, antecedendo à sua própria inscrição, impediria, inibiria qualquer fixação.”⁴⁵⁰ A memória seria uma espécie de má digestão⁴⁵¹. A metáfora fisiológica traz a ideia de que a memória deixa-nos com a sensação de carregar em nós mais do que devíamos, a necessidade de nos livrarmos de pesos extras. Uma mente obstinada com aquilo que vivenciou no passado seria tomada agora por uma ‘indigestão’ psíquica, incapaz de absorver novos alimentos, ou seja, não haveria desejo nem disposição para se experimentar o novo, pois se estaria preso a um passado que não passou. Desprezar-se-ia o presente e o futuro em função de algo que deveria ter sido digerido e não foi. Percebe-se, então, em que medida “(...) o esquecer é uma força, uma forma de saúde *forte* (...)”⁴⁵².

Um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atreverá mais a levantar o dedo. A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade.⁴⁵³

Zaratustra rompe com essa ideia de continuidade e autodependência dos acontecimentos no tempo, como uma sucessão de fatos interligados pela lógica da causa e consequência e também desfaz a ideia de que somos produzidos pela sucessão de coisas que acumulamos e não também daquelas de que nos livramos. Se desligar do que se foi é assumir a leveza, não aceitar os fardos e viver aquilo que aqui e agora está.⁴⁵⁴ “Esta é a minha

⁴⁵⁰FERRAZ, 1999, p. 28.

⁴⁵¹ Vattimo (2010) classifica esse posicionamento em relação ao passado como uma espécie de “doença histórica”, em que o excesso de estudos e de conhecimento sobre eventos passados gera um bloqueio em nossa sempre presente capacidade criativa. A extrema consciência histórica, tanto de fatos maiores, como de experiências pessoais, provoca em nós uma paralisia e uma perda de autoconfiança, que não abre espaço para a criação do novo.

⁴⁵² NIETZSCHE, GM, II Dissertação, §1, 2013, p. 43.

⁴⁵³ NIETZSCHE, Co. Ex., Da utilidade e desvantagem da história para a vida, 2003, p. 9.

⁴⁵⁴ Sabe-se que ainda permanece aqui um nó: a afirmação do instante é possível apenas quando incorporamos ou digerimos o passado, porém este não deixará de acontecer de novo eternamente segundo uma série causal. Um dos possíveis caminhos para se desatar este ponto, ou para reconfigurá-lo seria pensar o retorno do passado

compaixão por tudo que é passado: que eu o veja abandonado – abandonado à mercê, ao espírito, à loucura de toda geração, que vem e reinterpreta tudo o que foi como uma ponte para si”.⁴⁵⁵

Esquecimento exige decisão, coragem, espírito livre. Num mundo que preza o acúmulo, o apego ao detalhe, a cobrança pelo cumprimento da promessa, a celebração do que se foi e que baseia amizade, contratos de confiança, história, verdade em registrar e guardar o que se foi, o esquecido é o estranho, o diferente, mas também o feliz.

Fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos seviçais a cooperar e divergir, um pouco de sossego, um pouco de *tabula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) – eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento⁴⁵⁶.

O próprio riso se liga ao esquecimento quando faz-nos agir como crianças a brincar, envolvidas sempre com um jogo novo. A alegria de se envolver com o momento presente faz com que nos desliguemos do passado, assim como crianças que brincavam junto ao mar e perderam seus brinquedos para as ondas. No momento do ocorrido, as crianças choram, mas a mesma onda deverá trazer-lhes novos brinquedos e lançar à sua frente conchas coloridas, com as quais elas se distraem e se alegram⁴⁵⁷. Zaratustra mostra o quanto as crianças vivem o momento presente quando diz que abandonam a dor da perda de um passado recente para viver a emoção de um novo brinquedo que a natureza lhe dá. A alegria, nesse caso, só pode vir do esquecimento, do desprendimento do que se foi.

Por outro lado, a alegria pode vir não só do afastamento da dor da memória, mas também da vivência profunda dela, da entrega à oportunidade que a vida nos oferece de olhar no mais profundo de seu abismo e perceber que ainda há vontade de celebrar, como faziam os antigos gregos. A reunião daquilo que parece irreconciliável, dor e vida, sofrimento e alegria, transparece na serenojovialidade (*Heiterkeit*) helênica e Nietzsche, mesmo num momento diferente de sua obra, não abandona essa inspiração. Sim, são aqui novamente os

como o retorno das forças que nele estavam presentes, de maneira reorganizadas, como uma espécie de “eterno retorno da diferença” como em Deleuze ou como uma liberação do sujeito da preocupação do que viria no futuro, pois por um lado estaria novamente se prendendo ao “não-agora” e por outro contaria com a certeza de uma vivência que não se sabe quando.

⁴⁵⁵ NIETZSCHE, AZ, Terceira parte, Das velhas e novas tábuas, §11, 2011, p. 192.

⁴⁵⁶ NIETZSCHE, GM, II Dissertação, §1, 2013, p. 43.

⁴⁵⁷ Cf. NIETZSCHE, AZ, Segunda parte, Dos virtuosos, 2014, p. 92.

gregos exemplo de como a dor impulsionou a vida. Na *Tentativa de autocrítica ao Nascimento da tragédia*, escrito de 1886, figuram expressões interessantíssimas que nos fazem acreditar serem os gregos ainda exemplo de povo que usou a dor para viver. No texto, para um Nietzsche já distanciado da metafísica, a alegria dionisíaca passa a ser propriamente a maneira de viver afirmando a vida nos seus momentos mais duros. Ele a caracteriza como “pessimismo da *fortitude*”⁴⁵⁸ ou “pessimismo da força”⁴⁵⁹, o que não seria “[...] *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados”, mas “uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência”⁴⁶⁰. Assim, é o homem que vive na mais alta pujança de sua vontade de potência, aquele que encontra capacidade de vida no meio da mais alta dor que ela pode lhe apresentar.

É uma espécie de alegria como a tinham os gregos, que mesmo diante dos horrores da existência a celebravam com danças e com música. A arte enquanto celebração existencial embriaga a ponto de fazer o homem afastar seus olhos do sofrimento e voltar os olhos para o corpo e para a terra.⁴⁶¹ Assim, tragédia e comédia se aproximam de tal modo que ambas chegam a diluir suas características próprias uma na outra. No riso pode haver muito do trágico e na lágrima muito do cômico. Já não cabe antagonismo entre elas. As duas expressões são vida e só viverá na alegria trágica quem encarar sua existência de longe, do alto, na ótica da superação de si, pelos olhos do *Übermensch*. “Quem, entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado? Quem sobe aos montes mais altos ri das tragédias do palco e da vida”.⁴⁶²

Não se trata aqui apenas de alegria ou de felicidade nos termos clássicos ou na territorialidade da semântica, pois se trata de uma criação a partir da experimentação da vida. Para isso, Nietzsche cunha outro adjetivo para determinar as pessoas que vivem esse estado. Ele os chama de os “sobrefelizes”, assim como o é Zaratustra: “Meu coração, no qual arde meu verão, breve, quente, melancólico, sobrefeliz (*Überselige*): como anseia por teu frescor meu coração-verão!”⁴⁶³ A palavra *Überselige* também pode ser traduzida como “ébrio de alegria”, aproximando ainda mais a noção de um estado dionisíaco daqueles que

⁴⁵⁸ Na tradução de Jacó Guinsburg, a que nesse trabalho utilizamos. (NIETZSCHE, NT, tentativa de autocrítica, 2008, §1, p. 12).

⁴⁵⁹ Como prefere, por exemplo, LEFRANC (2008, 101-110).

⁴⁶⁰ LEFRANC, 2008, p. 12

⁴⁶¹ Cf. NIETZSCHE, AZ, Primeira Parte, Dos transmundanos, 2014, p. 32.

⁴⁶² NIETZSCHE, AZ, Primeira parte, Do Ler e escrever, 2014, p. 46

⁴⁶³ NIETZSCHE, Z, Segunda parte, Da gentalha, 2014, p.94.

ultrapassaram a noção de felicidade ou alegria como termos ligados à moral. Eles são aqueles que estão além, que atravessaram a limitação de sua carga histórica e construíram uma nova noção de celebração existencial. A tal “sobrefelicidade” nasce da leveza de amar a terra trágica, de se fazer distante para não se confundir com os pormenores dos fatos. O riso alcança a qualidade de "sobrefeliz" quando podemos celebrar o trágico sem nos prendermos à memória (passado) e nem esperar uma salvação (futuro). Faço história ciente do passado e do futuro, mas não a partir deles, faço o instante com a consciência do devir das coisas.

3..2.4. O(s) novo(s) sentido(s) do riso

As páginas de *Zarathustra* são tomadas pelo tema do riso. Não seria equivocado, portanto, dizer que o livro é uma ode a essa modalidade de celebração da vontade de potência, como um coroamento estilístico do filósofo a partir de um viés que não se propõe a sustentar toda a sua filosofia, mas passear por ela. O que se pretende no último tópico desta pesquisa é colher algumas dessas passagens em que o riso aparece para estabelecer um contato com outros assuntos e proposições filosóficas nietzschianas, fazendo assim a demonstração de por que o tema é uma espécie de lugar de reunião temporária de sua filosofia. Não se trata, porém, de uma catalogação das espécies de risadas ou de risos que aparecem na obra, nem de uma tentativa de categorização dessa manifestação nos diversos momentos em que ela aparece. Sabemos que Nietzsche não se propõe a universalizar a experiência do riso, como uma fórmula, solução ou salvação da condição trágica humana. *Zarathustra* não é um tratado ou um compêndio sobre o tema, na medida em que o que se pretende ali é lançar complexos enigmas que se movimentam diante dos olhos do leitor, a fim de movê-lo para uma postura (cri)ativa em relação ao que lê. Então, assim como os outros temas que surgem naquelas páginas, o riso também “é um enigma que insiste em se impor. E, diferentemente da razão, o riso não se presta a sínteses.”⁴⁶⁴Sob essa inspiração, continuaremos desenvolvendo nossa proposta de leitura desta obra sempre nova e sempre aberta. Tentaremos captar algumas das múltiplas possibilidades de o riso se mostrar no caminho do profeta, pois

Posto ser o riso inconstância – multiplicidade e mutação, eis uma de suas marcas: o riso é pleno *movimento*. Fisiologicamente, é corpo que se contrai e se

⁴⁶⁴ VASQUES, 2014, p. 123

distende; esteticamente, som que faz vibrar; moralmente, ataque desestabilizador, em suma, o riso é potência transformadora.⁴⁶⁵

Manteremos, com isso, a noção de que o próprio escrito nietzschiano preza a metamorfose como uma das manifestações da vida e, se assim o é nos fatos, também o será nos corpos. E se é nos corpos, o será da mesma forma em suas expressões. Assim, o riso zaratustriano se torna forte expressão de que só rir de qualquer maneira e em qualquer ocasião não nos torna necessariamente amantes da vida, do corpo e da alegria; de que esticar os lábios, mostrar os dentes e bramir um som não garante uma alta expressão de nossa vontade de potência. Outrora já vimos, por exemplo, o quanto o riso foi usado como forma de inquietação, desespero e insatisfação com a existência e com o mundo. Dessa forma, pretendemos perseguir as mutações do riso nesta obra de Nietzsche para perceber como ele, assim como Dioniso, assume diversas formas para continuar celebrando a vida.

3.2.4.1. Zaratustra bufão e o fazer rir

A primeira aparição do tema no livro ocorre não em um discurso de Zaratustra, nem mesmo numa expressão dele diante de alguma situação. O personagem introduz o riso na obra fazendo outra pessoa rir. Ou seja, antes de ser um ridente ou um defensor e propagador do riso, Zaratustra é aquele que faz rir, o que promove o movimento e o rompimento da gravidade. Ainda no *Prólogo*, recém descido da montanha, o profeta é interpelado por um homem velho que deixara sua cabana para colher raízes na floresta. O homem o reconhece, de anos anteriores, e percebe nele algumas mudanças. Seus passos assemelhavam-se a de dançarinos, seu jeito ao de uma criança, praticamente um desperto espiritualmente. Entendendo que o profeta se encaminhava novamente em direção aos homens, o velho tenta dissuadi-lo da ideia dizendo que seria melhor que não fosse, mas que, se insistisse em continuar, tirasse tudo das pessoas que encontrasse, deixando-lhes somente esmolas. Então, Zaratustra responde "Não, (...) não dou esmolas. Não sou pobre o bastante para isso".⁴⁶⁶ Nesse instante o velho, agora chamado de santo, ri. No que ri, ele entende o que falara o profeta e responde: "Então cuida para que recebam teus tesouros! Eles desconfiam dos eremitas e não acreditam que viemos para presentear".⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ VASQUES, 2014, p. 123

⁴⁶⁶ NIETZSCHE, Z, *Prólogo de Zaratustra*, §2, 2014, p.12.

⁴⁶⁷ NIETZSCHE, Z, *Prólogo de Zaratustra*, §2, 2014, p.12.

O que há de cômico na fala de Zaratustra que faz o velho sorrir? Aqui entendemos que a fala de Zaratustra também obedecia a um estilo e que ela precisou enfrentar de forma criativa a insistência de um homem sério, ou seja, de um homem que enxergava a vida sob a rigidez dos fatos. Seria inconcebível que alguém “desperto” (*Erwachter*⁴⁶⁸) como Zaratustra, retornasse para o lugar de onde se libertou. Assim, tomando-o por um místico quase espiritual, o velho não pôde ouvir o que o profeta falava, exigindo que ele lançasse mão de uma estratégia para desarmá-lo. A frase dita por Zaratustra é eficaz nesse sentido pois realiza duas tarefas que são próprias daquilo que é cômico, como vimos no capítulo anterior. Primeiro ela quebra uma expectativa. Quando Zaratustra diz que não dá esmolas, espera-se que a frase seguinte que justificaria tal afirmativa fosse relativa à sua falta de vontade para tal ato ou uma falta de recursos financeiros. O que se podia esperar era um complemento similar a: “não sou *rico* o bastante”. Porém, Zaratustra quebra a expectativa do interlocutor quando usa a palavra “pobre” no lugar de rico. Ou seja, não faz “sentido lógico”, nos termos puramente linguísticos, dizer que a causa da não distribuição de esmolas fosse a ausência de pobreza. Aqui, a organização sintática das palavras é contorcida para que o pensamento de quem ouve fosse da mesma forma contorcido. Por isso, a segunda característica da resposta é a distorção da lógica para dizer coisas que as palavras, somente obedecendo às regras estruturais da língua, não conseguem. Zaratustra faz rir porque cria novas relações entre as palavras, faz com que elas dançam conforme a possibilidade da situação, assim como em outros momentos ele cria para elas novos sentidos. O que Zaratustra chamava de pobre não se referia à falta de bens, mas à falta de amor à vida, pobre no uso da potência, possuído pelo espírito de gravidade. Como rico, ele não se preocuparia em seguir preceitos, não cederia à compaixão nem a leis morais, como tenderia a fazer o santo. Dessa forma, a provocação do riso aparece na conversa por um lado como um desarmamento do interlocutor, que insiste em ser rígido, e, por outro, como propulsor de pensamento.

Zaratustra é um alegre bufão⁴⁶⁹ que corta as terras por onde passa com suas provocações a todo tipo de verdade previamente instituída. O velho, chamado de santo, na continuidade da conversa expõe sua devoção à divindade em seus cultos na floresta a Zaratustra, que dessa vez não lhe corta o entusiasmo, mas ouve calado. E ao término do

⁴⁶⁸ Paulo C. de Souza, escreve uma nota na sua tradução dizendo que essa palavra é um epíteto aplicado ao Buda e significado da raiz sânscrita de seu nome, *Buddh*-.

⁴⁶⁹ Cf. NIETZSCHE, Z, Quarta parte, A festa do asno, §3, 2014, p.300.

diálogo, depois da despedida, deixa-o rindo e parte também rindo. O primeiro ria pois acreditava ter acrescentado algo ao profeta, ou seja, ria por mostrar-se bom e piedoso na realização de suas tarefas religiosas. Ria um riso de superioridade. Zaratustra ria o riso provocado pela comédia existencial a que acabara de assistir, ria de alguém que agia como aqueles atores de comédia agem e não entendem o quiproquó em que se metem. O riso de Zaratustra é o riso do espectador da comédia da vida, daquele que vê a vida como teatro⁴⁷⁰. No segundo volume de *Humano demasiado humano*, Nietzsche diz que a vida é uma peça teatral, que segue mais ou menos o mesmo roteiro de que vai do nascimento à morte. “Mas em todas as suas não contadas e incontáveis apresentações, essas pequenas tragicomédias são representadas por novos atores, e por isso não cessam de ter novos espectadores interessados (...)”⁴⁷¹ Ali, depois de assistir à cena do velho como uma dessas tragicomédias, Zaratustra ria porque o homem cultuava um Deus que há muito havia morrido: “Como será possível? Este velho santo, na sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto!*”⁴⁷²

Enquanto muitos olham para cima na tentativa de conectar-se com uma verdade divina revelada, de cumprir na vida o *script* pré-estabelecido pelas religiões ou de garantir seu lugar numa pretendida eternidade, Zaratustra segue com seu olhar distanciado, que não julga, não corrige, nem mesmo cria fundamentos. É do alto que ele vê a vida e, de lá, torna-se criador de interpretações particulares sobre ela: ficções adicionais para a ficção maior que a vida é. Nos palcos por onde passa é capaz de se alegrar com os personagens a que assiste e que se negam a sair de seus roteiros, tirar as máscaras e escrever novas histórias.

Olhais para cima quando buscais a elevação. Eu olho para baixo, porque estou elevado.
Quem entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado?
Quem sobe aos montes mais altos e ri das tragédias do palco e da vida?⁴⁷³

O riso, nesse sentido, funciona como mecanismo de interpretação da vida, uma via alternativa para o peso da verdade. É a exaltação da vulnerabilidade dos corpos perante a força da existência e, ao mesmo tempo, a celebração das potências que podem aparecer com eles. Enquanto muitos tentam, presos à terra por conceitos, estruturas e códigos, erigir a

⁴⁷⁰ Ver por exemplo, como ri o profeta diante de um povo a que chama de “todos os potes de tintas”. Eram os homens do presente que faziam de seus próprios rostos máscaras e que mantinham ao seu redor espelhos para, ao mesmo tempo, refletir suas cores e propiciar a eles a admiração de si. Zaratustra vê aquela cena como um espectador de um teatro mal encenado, pois ainda consegue perceber como eram formados de “cores e pedaços de papel com cola”. (NIETZSCHE, Z, Segunda parte, Do país da cultura, 2014, p.40.)

⁴⁷¹ NIETZSCHE, HH II, O andarilho e sua sombra, § 58, 2008, p. 198.

⁴⁷² NIETZSCHE, Z, Prólogo de Zaratustra, §2, 2014, p.13.

⁴⁷³ NIETZSCHE, Z, Primeira parte, Do ler e escrever, 2014, p.40.

torre de Babel que alcançaria os deuses, Zaratustra voa e observa de cima aqueles que não querem rir da própria confusão que criam com suas diversas vontades traduzidas em línguas diversas. Observa a seriedade com que os homens criam a necessidade de encontrar verdades que eles mesmo inventaram que existem: verdades absolutas e irrevogáveis. São sérios porque sofrem daquilo que Nietzsche chama de “*pathos* da seriedade”, ou seja, da necessidade de encarar a vida com o mesmo peso e método que a encararia um cientista. Mas mesmo os cientistas reconhecem que certas verdades suas podem sofrer alterações. De certo que só fazem isso quando conseguem colocar, no lugar daquelas, outras verdades. Porém, existem pessoas que cedem a essa seriedade e passam a perseguir as verdades dadas. Essas pessoas são tão afetadas por essa falsa necessidade e vivem em busca de pelo menos um contato com pequenos indícios de que a vida, os fatos e as coisas têm explicações prévias, mesmo que esses mesmos indícios já tivessem sido abandonados por outros perseguidores anteriores. Muitos artistas mesmo são tomados por esse *pathos*.

Seriedade com a verdade! Que diferentes coisas entendem as pessoas por essas palavras! As mesmas opiniões e tipos de prova e demonstração que um pensador acha uma leviandade, à qual, para sua vergonha, ele sucumbiu nesse ou naquele instante – precisamente essas opiniões podem dar, a um artista que com elas depara e vive algum tempo, a consciência de que se tornou profundamente sério com a verdade e de como é admirável que, embora artista, ele mostre também o mais sério desejo do contrário da aparência. Então, é possível que, justamente com o *pathos* de sua seriedade, ele traia o modo superficial e limitado com que até agora o seu espírito se moveu no campo do conhecimento. – E não somos traídos por tudo aquilo que achamos *importante*? É o que mostra onde colocamos nossos pesos e para que coisas não possuímos pesos.⁴⁷⁴

Aquilo que nos impossibilita de voar e rir como Zaratustra é o peso do que consideramos importante. E junto à noção de importância criamos a necessidade de permanência. O importante precisa ficar, precisamos nos apossar dele, pois também adicionamos a ele uma espécie de substancialidade necessária. Sem isto ou aquilo que consideramos importante não podemos viver. Assim, colocamos aí nossos pesos, que travam nossa capacidade criativa e nos prendem ao ficcional agora, que na verdade passa e não permanece. Assim, quando se ama esse falso agora, se ama o passado, a imagem que distancia da coisa. Permanece a memória e não há espaço para o esquecimento. O riso zaratustriano viria de fora para desfazer esse feitiço, para liquidar a gravidade em que se jaz, pois “não com a ira, mas com o riso é que se mata. Eia, vamos matar o espírito de gravidade”.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴NIETZSCHE, GC, §88, p. 109.

⁴⁷⁵NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Do ler e do escrever, 2014, p. 41.

Assim, Zaratustra golpeia o velho feiticeiro que representava os “penitentes de espírito” na quarta parte do livro. O homem se debatia sobre o chão enquanto entoava um monólogo de lamento diante da vida, colocava-se na posição do sofredor sem causas, do abandonado por todos, daquele sobre quem caíram todos os tormentos. Zaratustra, para terminar com a atuação do homem, batia nele e gritava com “furiosa risada”, o que fez com que ele acordasse daquele delírio e dissesse estar apenas representando. O homem se levanta e diz estar de brincadeira e que representava apenas os penitentes de espírito. Durante a conversa dos dois, percebe-se que Zaratustra não confia no feiticeiro, mas o mesmo insiste em dizer que aquilo era apenas uma atuação, no que o profeta responde: “Maquinaste para mim tua mentira quando disseste: ‘Fiz isso *apenas* de brincadeira!’ Havia também *seriedade* nisso, *tens* mesmo algo de penitente do espírito!”⁴⁷⁶

Nietzsche destaca a seriedade com que o homem se queixava de sua vida diante de Zaratustra porque assim ele se tornava mais um insatisfeito com a vida. Essa seriedade não é compatível com a brincadeira, com o jogo e com o riso, pois é a seriedade de quem tenta passar por grande, valoroso e digno de dó, alardeando aos quatro ventos sua falsa humildade e retidão. Este mendiga atenção porque, como diz Zaratustra, é desencantado consigo mesmo. No fim das contas, o feiticeiro admite tal enganação e Zaratustra, sorrindo, continua seu caminho.

Como vimos, a risada nem sempre é pacífica, por vezes também pode se apresentar furiosa para despertar aqueles que deliram e jazem no sono do desencanto consigo mesmos e com a própria vida. Não foi com palavras somente que Zaratustra terminou com a falsa representação do homem, mas com açoites e com uma risada furiosa.

Trata-se, portanto, de estabelecermos agora uma antiga-nova possibilidade de não apenas combatermos as palavras pelas palavras, a crítica pela seriedade da crítica, o justo pelo injusto, mas ainda extrapolarmos essa relação através de um caminho ainda pouco percorrido, o reconhecimento de uma sabedoria feliz (‘gai savour’).⁴⁷⁷

A risada pode, no processo de liberação de nossas potências, ser também um meio possível de conhecimento, ou de admissão de uma possibilidade de uma sabedoria que fosse leve e que não se cobrasse necessariamente abstrações de verdades, ou simplesmente a admissão de que não é possível conhecer em definitivo o que quer que seja.. Mesmo porque, como disse o feiticeiro, Zaratustra veio golpear com “suas verdades”, admitindo com isso que não há uma universalidade no conhecimento e ao invés de propagar aquilo que se

⁴⁷⁶NIETZSCHE, Z. Quarta parte, O feiticeiro, §2, 2014, p.243.

⁴⁷⁷CARVALHO, 2009, p. 301.

entende da vida, os espíritos livres riem: “(...) sorrimos um para o outro o que sabemos”.⁴⁷⁸ Portanto, “(...) consideremos falsa toda verdade em que não houve ao menos uma risada.”

3.2.4.2. O riso sagrado e rir do sagrado

Historicamente o riso nem sempre se enquadrou como uma atividade valorizada pela sociedade. Sabemos, por exemplo, que ele já foi visto como algo a ser evitado ou até mesmo como algo condenável, pertencente à esfera do pecado. Firmou-se inclusive uma relação direta entre o riso e o diabo, como figura escarneadora dos puros, dos santos e dos sérios. Riam os desviados, os embriagados, aqueles que não usavam plenamente da iluminação divina e se prendiam aos prazeres da carne. Rir era definitivamente um prazer promíscuo ao qual não se devia ceder. Não raro cobria-se a boca quando um sorriso aflorava para que não se sofresse represálias. A figura de Jesus, por exemplo, não era representada com o semblante ridente, nem alegre. Ele era o servo sofredor e essa imagem contemplativa, sem emoções, tornou-se um modelo a ser seguido. A resignação cristã perante as cruzes da vida passava definitivamente pelo castigo do corpo. E a prática do sorriso entrava na lista de prazeres aos quais não se devia ceder⁴⁷⁹.

Zaratustra, o anti-cristão, pretende, entre outras coisas, realocar o riso entre as coisas mais dadas que o corpo pode fazer. Alegrar-se não é condenável, pois ainda há muito o que celebrar na vida. Não é condenável também porque o riso é uma das habilidades humanas e como tal pode ser explorado em suas múltiplas possibilidades. Não há pecado em estar alegre. A energia que se gasta, por exemplo, em preocupar-se com o bem alheio ou com o festejo de outrem poderia muito bem ser redirecionada para se ocupar-se de si, para celebrar a própria existência. É nossa falha, porém, discriminar a alegria. “Desde que existem homens, o homem se alegrou muito pouco: apenas isso, meus irmãos, é nosso pecado original! Se aprendemos a nos alegrar melhor, melhor desaprendemos de causar dor nos outros e planejar dores.”⁴⁸⁰

Zaratustra pretende dar novamente aos sérios a “permissão” de rir, abrir a eles as portas da leveza de viver. Porém, para isso, é preciso que eles estejam dispostos a isso,

⁴⁷⁸NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Antes do nascer do sol, 2014, p.156.

⁴⁷⁹Cf. MINOIS, 2003, pp. 111-141

⁴⁸⁰ NIETZSCHE, Z, Segunda parte, Dos compassivos, 2014, p.84.

recebam do profeta o riso como dádiva, como um coroamento da celebração da vida, que não exige mais peso, resistência, frieza. Assim diz:

Então *aprendei* a rir indo além de vós mesmos! Erguei vossos corações, ó bons dançarinos! Mais alto! E não esqueçais o bom riso tampouco!

Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: a vós irmãos, arremesso esta coroa! Declarei santo o riso; ó homens superiores, *aprendei* a – rir!⁴⁸¹

Zaratustra devolve a sacralidade ao riso quando o oferece gratuitamente aos homens.

O Deus judaico-cristão está morto e não faz mais sentido ceder àquelas velhas orientações inspiradas por devoção a ele. Na verdade, a base religiosa ocidental toda cedeu e poucos perceberam que ainda se penduram em fragmentos da moralidade de seus escombros. A própria postura destes que se apóiam sobre pedaços instáveis de doutrina é digna de riso, pois se comportam rigidamente sobre uma instável estrutura.

Assim encontrou Zaratustra os homens da grande cidade na terceira parte do livro. Ali tudo não era mais verde e colorido, pois muitos voltaram a tornar-se devotos, mesmo não tendo motivos para isso. Aqueles que Zaratustra deixara com pés valentes, cheios de valentia matinal haviam cedido ao cansaço existencial e tornaram-se novamente crentes niilistas, arrastando-se novamente para a cruz. Zaratustra adverte a alguns deles dizendo que realmente é bem mais cômodo tornar-se novamente fiel e dizer: “*Existe* um Deus”, pois obedecer é mais fácil que criar, enfrentar a luz é mais dolorido que enfiar-se nas trevas e abrir mão de provas, em nome da fé. Tornam-se asnos embriagados dignos de riso enquanto necessitam dessas muletas para viver, enquanto acreditam num discurso de um deus que precisou matar outros para se impor, que pregava paz, enquanto guerreava, de uma velha divindade que não admitia não ser a única. “(...) um velho deus barbudo e raivoso, bastante ciumento, excedeu-se a esse ponto. E todos os deuses caíram então na risada”⁴⁸². Um deus inseguro como esse é mais um personagem da tragicomédia que se tornou a existência. Um deus que, se existisse ou fosse como diz ser, não precisaria cumprir os percursos que cumpriu para arrebatrar somente a limitada quantidade de homens para a sua grei. Os outros deuses riem porque nunca precisaram de exclusividade para “existirem”, nunca exigiram essa dominação e controle sobre tudo.

Na mesma medida que esse deus é ciumento, é também vingativo⁴⁸³, porque precisa manter as coisas sob seu controle. Perde o sentido inclusive de ser esse tipo de divindade eterna, perfeita, onisciente e onipotente, quando aparece com tais características humanas,

⁴⁸¹NIETZSCHE, Z, Segunda parte, Dos compassivos, 2014, p.84.

⁴⁸²NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Dos apóstatas, §2, 2014, p.84.

⁴⁸³BÍBLIA, Antigo Testamento, Naum 1, 2; Êxodo 20, 5.

como a insegurança de não ser suficientemente amado e respeitado. É engraçado como um convidado que chega no meio de uma festa e quer a atenção toda para si. Esse deus criou inclusive um opositor para que seus fiéis tivessem temor a ele. A noção de correção da vida passou também pela tentativa de orientar os fiéis a se afastarem do oposto da divindade, personificada na figura do demônio. Por isso, o riso viria para matar não somente deus, mas também tudo aquilo que veio agregado à ideia dele. Quando ele morre, caem com ele o bem e o mal. “Em verdade, ó bons e justos! Há muito do que rir em vós, especialmente vosso temor daquele que até agora se chamou ‘Demônio!’”⁴⁸⁴

O estado de total vazio em que o homem considera estar, que acaba também valorando todas as coisas e que gera uma determinada sacralidade é impeditivo do riso dionisíaco. O niilismo⁴⁸⁵ sufoca o homem para que ele não respire o frescor da vida, faz com que surja a necessidade do eterno, do superior e do extra-terreno para trazer valor à vida. A criação de uma divindade para um povo que sente a necessidade de ser guiado expõe quão niilistas eles se tornaram, o quanto o existir se tornou cansativo e o quanto a morte se converte numa atraente possibilidade de libertação.

Mesmo superada ou negada a ideia de Deus, não se extinguiram os rastros morais que ela deixou fortemente arraigados no meio da cultura. Por outro lado, muitos daqueles que dela se desprenderam são também niilistas, uma vez que a demanda por Deus não se relaciona somente com a necessidade de um aparato metafísico para justificar racionalmente a existência, mas mais amplamente ao sentimento de vazio ou à nulidade de sentido da vida presente. É a

(...) “falta de sentido” que desponta quando desaparece o poder vinculante das respostas tradicionais ao porquê da vida e do ser. É o que ocorre ao longo do processo histórico no decorrer do qual os supremos valores tradicionais que ofereciam resposta àquele “para quê?” – Deus, a Verdade, o Bem – perdem seu

⁴⁸⁴NIETZSCHE, Z, Segunda parte, Da prudência humana, 2014, p. 137.

⁴⁸⁵Niilismo é um termo caro à filosofia de Nietzsche e está intrinsecamente ligado à temática estética e fisiológica porque aparece como opositor a elas, enquanto força negativa da vida. No niilismo “a vida assume um valor de nada, na medida em que é negada, depreciada. A depreciação supõe sempre uma ficção: é por ficção que se falseia e se deprecia, é por ficção que se opõe alguma coisa à vida” (DELEUZE, 1976, p. 123). Dessa forma, o niilismo também se metamorfoseia de acordo com a necessidade de fuga ou interpretação da vida. Deleuze (1976, p. 123-130), em sua obra *Nietzsche e a filosofia*, para facilitar a compreensão do leitor, classifica três tipos: niilismo negativo (o do cristianismo), niilismo reativo (o dos racionalistas modernos) e o niilismo passivo (o dos de consciência budistas). Sabemos que essa sistematização é criticada por muitos comentadores, como por exemplo Jean Lefranc (2008, p. 196), por parecer querer transformar o termo nietzschiano numa espécie de dialética pseudo-hegeliana, o que pode ser de tal modo exagerada que traia o próprio pensamento de nosso autor, mas a explicação ainda vale quando se quer ter uma maior clareza de quem Nietzsche fala quando se refere aos niilistas.

valor e perecem, gerando a condição de “ausência de sentido” em que se encontra a humanidade contemporânea.⁴⁸⁶

Zaratustra, para ilustrar essa manifestação do niilismo, durante uma viagem de navio, narra aos marinheiros que navegavam com ele uma visão extraordinária que tivera. Um jovem pastor se contorcia, sufocando, estremeando, com o rosto deformado, sem possibilidade de respirar, por causa de uma serpente negra que lhe entrava pela garganta. O homem, pálido de horror, jazia prostrado de nojo e desespero. Ao deparar-se com aquilo, Zaratustra tentou ajudar o jovem puxando o animal para fora, mas sem alcançar sucesso. A situação se intensificava em tensão, até que o profeta teve uma ideia: mandou, aos gritos, o pastor morder a cabeça da serpente a fim de, ao mesmo tempo, matá-la e de ele se livrar do entrave que lhe impedia a respiração. Sob o grito de Zaratustra, que, segundo ele, saía como resultado de um misto de ódio, nojo, pena, horror e tudo de bom e de ruim, o pastor toma tal atitude, morde o animal e lança para longe sua cabeça. Assim que sentiu-se liberto de tal situação extrema, ergue-se de um salto: “Não mais um pastor, não mais um homem – um transformado, um iluminado que *ria!* Jamais na terra, um homem, riu como ele ria!”⁴⁸⁷

A serpente negra que se instalara na garganta daquele homem o impedia de respirar, de sentir a vida entrando por suas narinas e saindo pela boca. Gerava em seu paladar o gosto amargo de permanecer vivo, mesmo que impedido de viver. Travava-lhe as capacidades de reação, limitava seus movimentos. Simbolizava o niilismo que faz esgotar a vontade de potência, que desgasta o homem diante da vida. Entalado, preso por esse entrave, perde cada vez mais a capacidade de afirmar-se. “Ah, onde há ainda um mar onde possamos nos afogar?”⁴⁸⁸, pergunta, sem esperança, ao que percebe que o mar recuou, que todas as fontes secaram. Ele fica cansado demais para morrer, então prossegue vivendo acordado, em sepulcros.⁴⁸⁹ Morto-vivo, não encontra a vida nem mesmo dentro de si, nem pouco se movem.

A serpente negra e pesada simboliza, especificamente o niilismo passivo causado pela impossibilidade de suportar que não haverá um aperfeiçoamento do homem num sentido do progresso da humanidade (...). Efetivamente, Nietzsche sentiu, como ninguém, que o maior perigo que traz a morte de Deus é o aumento do niilismo no sentido da própria transformação do niilismo reativo em um novo e ainda mais devastador tipo de niilismo: o niilismo passivo, representado no *Zaratustra* pelo adivinho (...).⁴⁹⁰

⁴⁸⁶VOLPI, 1999, pp. 55-56

⁴⁸⁷NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Da visão e enigma, §2, 2014, p. 152.

⁴⁸⁸NIETZSCHE, Z, Segunda parte, O andarilho, 2014, p. 127.

⁴⁸⁹ Cf. NIETZSCHE, Z, Segunda parte, O andarilho, 2014, p. 128.

⁴⁹⁰ MACHADO, 2011, p. 130.

Essa alegoria, segundo Roberto Machado, pode, ao mesmo tempo, significar esse tipo de pessoas niilistas representado pelo personagem em apuros e, também, indicar o estado em que o próprio Zaratustra, em certa parte de sua caminhada, estaria.⁴⁹¹

Tomado pelo fastio e pela náusea esse niilista sente nojo pelo homem, pela vida, pela existência. É uma indisposição fisiológica em que ele deixa de ser o agente avaliador da vida e passa a ser avaliado por ela. Zaratustra no momento em que vê o homem agonizando, interpreta a situação como uma oportunidade de exercitar a vontade de potência e não de extingui-la. Ali, diante da mesma serpente há uma diferença de perspectiva, de um lado o pastor que havia se entregado às circunstâncias e de outro Zaratustra, que percebia na cena uma brecha para exercitar a criatividade. Ainda era a mesma serpente, a mesma situação e realidade, porém a perspectiva mudou tudo, o que nos leva a crer que a vida não é nada em si mesma, mas *pode* ser muitas coisas a partir das interpretações que a partir dela criamos. Um mesmo fato pode levar a uma vontade afirmativa ou negativa, à alegria ou à tristeza, a valorizar a vida ou a não ver valor nela. Podemos nos tornar cansados em reação à existência ou criadores dela, tudo depende da perspectiva. É de um jogo lépido com a vida que surge a ideia de Zaratustra para que o homem mordesse a cabeça da serpente. Após a vitória sobre aquela angústia, o pastor percebeu que ainda havia uma possibilidade de sair da situação na qual não havia pensado. O niilismo limitou sua visão e fê-lo esquecer de tantas outras capacidades que ainda não haviam sido testadas. Livre do animal, o homem se percebeu como portador da alegria trágica, de um riso liberador de potência, de uma recuperação da vontade de vida, que brotou de sua decisão de seguir a orientação de Zaratustra.

A situação se mostrou tão ridícula que não havia outra reação que não fosse o riso, uma gargalhada dionisíaca de quem brinca com a vida, de quem celebra a vivência do limite, de quem aprova o embate e vivencia a vitória da força. É a maior manifestação da aprovação jubilatória da existência, que, cruel, não cessa de lançar-nos em guerras diárias. “Se o mundo e tudo que nele habita não têm um valor em si, resta ao homem aprender a gargalhar, ou seja, a partilhar a sua existência através de uma gaia ciência.”⁴⁹²

3.2.4.3. Rir do Eu e rir de Si

⁴⁹¹ Mais precisamente na seção “O convalescente” (NIETZSCHE, Z, Terceira parte, 2014, p. 206ss.)

⁴⁹² CARVALHO, 2009, p. 305.

A reconciliação jubilatória com a vida coincide com uma reformulação do olhar do homem em relação a ela, um reajuste do foco e da interpretação de seus fatos. A colocação da noção de falta como o núcleo da problematização existencial deve ser substituída pela leitura da abundância. A agudeza da vida se mostra não para expor o quanto ela é insuficiente de produzir em nós contentamento ou até mesmo realização, plenitude, mas como resultado da superabundância de forças que a movimentam. A tragédia que experimentamos na pele não é produzida pela extrema falta de sentido que aparenta ter a ocorrência dos fatos, mas pela manifestação das potências vitais que estão em constante produção e expressão. Quando teimamos em esperar que haja algo exterior a nós que venha como uma espécie de complemento às nossas faltas, às nossas necessidades, selecionamos somente alguns tipos de forças que nos interessam e deixamos de observar tantas outras que se nos apresentam. Agindo assim, insistimos em enquadrar a realidade no nosso tão fragmentado jeito de entender o mundo, agindo como se fôssemos o centro do mundo, para onde todas as coisas deveriam convergir. Porém, como sabemos, os acontecimentos não agem a favor de nossas vontades, muito menos suprem nossas necessidades. Por vezes o que encontramos, inclusive, são movimentos seus que vão de encontro com o que esperávamos.

Dotados dessa consciência doentia e estrábica e percebendo que não terão a vida como serva, os homens nutrem uma esperança de então domar os fatos a seu favor a partir de uma leitura centralizadora da realidade. A suposição de que conseguimos determinar conscientemente as causas do movimento dos fatos e a presunção de acreditarmos ser a razão a determinante exclusiva da vida se mostram apenas mais uma tentativa falha dos homens. Vivemos à sombra de um ideal de vida e, dentro dela, de um ideal de nós mesmos chamado “Eu”. Uma imagem criada de nós mesmos que reúne tantas capacidades e realizações que por muitas vezes é confundida com a voz de um deus em nós. Essa voz dita o que somos, como devemos e o que devemos esperar. Ela aparece em momentos altos de nossa capacidade de afirmação de nós mesmos e toma para si a alcunha de um ser independente, espécie de uma voz guia.

Cada pessoa tem o seu dia bom, em que descobre o seu eu superior (*höheres Selbst*); e a verdadeira humanidade exige que alguém seja avaliado conforme esse estado, e não conforme seus “dias da semana” de cativo e sujeição. (...) Mas os próprios indivíduos se relacionam de modo muito variado com este eu superior, e com frequência são atores de si mesmos, na medida em que depois repetem continuamente o que são nesses momentos. Muitos vivem no temor e na humildade frente a seu ideal, e bem gostariam de negá-lo; temem o seu eu superior, porque este, quando fala, fala de modo exigente. Além disso, ele possui uma

espectral liberdade de aparecer ou permanecer ausente; por isso é frequentemente chamado de dom dos deuses (do acaso): ele, porém, é a própria pessoa.⁴⁹³

Há pois um amor, um apego a essa figura ideal que teima em continuar como sombra de nossas ações e que quando não repetida gera em nós frustração. O “eu superior” (*höheres Selbst*) é uma dimensão de nós mesmos que teima em adquirir independência e cindir-nos de nós mesmos. Ele torna-se o parâmetro, a finalidade de nossas ações e exige sempre mais a sua permanência. Quando ele não se repete, há uma cobrança e julgamento por nossa parte e por parte daqueles que nos cercam. Dessa forma, o erro, o engano, a inconstância, o movimento são cada vez mais vistos como empecilhos para nos tornarmos quem de fato somos. Ou seja, o “eu superior” (*höheres Selbst*) brota como resultado do “Eu” (*Ich*) e necessita ser ouvido, atendido e sustentado. Porém, sob a ilusão de poder sustentá-lo por muito tempo o homem perde-se na tarefa de viver o Si-Mesmo (*Selbst*), que de fato contempla também o “eu superior” como uma das possíveis maneiras de ser, porém não como a única desejável. O excesso de amor ao ideal de si gera uma insegurança e lança-nos na completa indiferença às outras nossas manifestações de vida. O amor à rigidez do Eu cega-nos em relação à flexibilidade da vida que passa por nós e porque não nos enquadrarmos em suas exigências, vivemos em constante luta contra nós mesmos, ressentidos em relação a tudo o que se manifesta em nós. “Dizem que o homem ama a si mesmo: oh, como tem de ser grande esse amor-próprio! Quanto desprezo tem contra si!”⁴⁹⁴

É com espírito de gravidade que agimos quando nos deparamos distantes do “eu superior”, sob as exigências do “Eu”. Somente um amor à multiplicidade do Si-mesmo regerá uma reconciliação entre nós e a vida, que sempre trágica não se importa com nossos desejos e necessidades. Zaratustra indica: “(...) quem quiser ficar mais leve, tornando-se pássaro, tem de amar a si mesmo – é o que ensino *eu*. (...) Deve-se aprender a amar a si mesmo – é o que ensino – com um amor são e saudável: de modo a se tolerar estar consigo e não vaguear”⁴⁹⁵. Ouvir e seguir vozes dos ideais seria o vaguear citado por Nietzsche que, além de nos condenar, leva-nos ao exercício de amar o outro, antes ou em lugar de nos amarmos. O Eu é uma espécie de corretor não só de quem o escuta, mas também de outros. Quando o Eu põe o homem na busca da proximidade de outras pessoas é para salvar-lhes a pele, ou seja, para também enquadrá-las em seus padrões. Inicialmente, no encontro com o próximo, podemos perceber que não somos os únicos que sofrem na distância do ideal, mas

⁴⁹³ NIETZSCHE, HH, §624, 2011, p. 262-263.

⁴⁹⁴ NIETZSCHE, Z, Quarta parte, O mais feio dos homens, 2014, p. 253.

⁴⁹⁵ NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Do espírito de gravidade, 2014, p. 184.

também nos mostrarmos superiores a eles, quando fortuitamente lhes oferecemos ajuda para se tornarem “melhores”, melhorados em relação a seus próprios “eus superiores”. O Eu é soberbo e não percebe que não pode levar ninguém a lugar algum, pois não podem existir formas iguais para pessoas diferentes. “Teu Si-mesmo (*Selbst*) ri de teu Eu (*Ich*) e de seus saltos orgulhosos”⁴⁹⁶ (p. 35) Então, é risível a situação de alguém que, perdido de Si-mesmo, tenta orientar outras individualidades num caminho que ele mesmo desconhece, Quando a exigência e a rigidez entram em jogo, o amor fica em segundo plano.

Porém, é necessário amor à vida, e amor inteiro aos fatos que nela se desencadeiam. O homem afirmador é o homem artista que ama a vida como uma obra de arte sua. Viver nesse prisma não é viver uma resignação ou uma passividade com a vida, muito menos deixar que ela passe despercebida. Essa vivência é atividade pura, atividade no instante do devir. O homem passa a encarar a vida como possibilidade do agora, independentemente se nele se manifesta o “eu superior” ou qualquer outros “eus”. Assim age, pois é o que ele tem por garantia: o instante presente. É nesse instante que se coloca ativamente, a partir do que se apresenta, assim encontrará suas alegrias a partir desse amor pelo aqui e agora. “Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes”⁴⁹⁷. É onde se encaixa o tema do *amor fati*, que devolve vida à vida e mata todo idealismo. A felicidade deixa de ser um ideal – algo que só se poderia conquistar num futuro, o que para Nietzsche é inalcançável pela impossibilidade de se existir um fim último – e passa a ser a própria tragédia existencial. Paradoxalmente tragédia proporciona alegria, como nos primeiros gregos.

Se o problema estava na visão, a solução deve passar pelos campos da perspectiva e da ótica também. É preciso fazer a experiência de aprender a ver com outros olhos o sofrimento e a dor, enxergando não só a violenta faca que deles nos é apontada e sem pudor e piedade nos fere, mas também a beleza de esses instantes esculpirem também nossos corpos e vidas. A mesma faca que fere é a que modela. O necessário das coisas também é belo, seja de qual maneira ele nos afeta. Vejamos Nietzsche se convencendo disso:

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única

⁴⁹⁶ NIETZSCHE, Z, Primeira parte, Dos desprezadores de corpos, 2014, p. 34.

⁴⁹⁷ NIETZSCHE, Co. Ex, Da utilidade e desvantagem da história para a vida, §1, 2003, p. 273

negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!⁴⁹⁸

É também nesse movimento afirmador que o homem-artista oscila no fluxo eterno do tempo. Como não há mais um *telos*, o que vale é o devir. Ele é o fluxo do tempo encarado na perspectiva da mudança e da afecção. Tudo se relaciona, tudo se toca a todo instante e não há parâmetro ou leis que regem essas reorganizações, tanto que elas podem gerar coisas novas e fazer perecer outras, num mesmo e só instante, e já no instante seguinte surgir como outra. Nessa perspectiva, não há nada fora dessas relações, “não há começo, nem ponto final; tudo está ainda por se fazer. [...] A realidade do devir, da mudança é a única realidade”⁴⁹⁹. O mundo do devir é regido pelas forças da vontade de potência que nele subjazem, é um mundo do nada e do tudo, um mundo humano, propriamente humano.

Assim, o fato de viver não se torna uma grande tarefa, um trabalho custoso de se enquadrar em espetaculares projetos de salvação de nós mesmos perante as incontáveis vicissitudes de quem somos, muito menos de outros. É uma mudança de foco do grande para o pequeno, do ideal para o factual. A vida está mais próxima de nós como uma sucessão de experiências imanentes do que pairando por aí, à espera de ser encontrada.

Não se trata aqui, porém, de Nietzsche defender a fuga da tragicidade da vida com a afirmação de que as pequenas coisas são mais importantes que as grandes. Não é um mascaramento anestésico da sensação desafiadora gerada pela sensação de estarmos vivos que está propondo. A intenção do nosso autor com tal colocação é afirmar que os valores superiores não fazem parte da vida humana e por isso não merecem atenção, são somente invenções de nossa fragilidade que precisou procurar fora de si um motivo para continuar existindo. Então, viver o que se tem de mais concreto, ou seja, se basear nas pequenas coisas, é que faz com que a vida seja totalmente nossa.

Ligados aos pequenos hábitos, deixamos de ser doentes, como aqueles que vivem acreditando nas mentiras de instintos ruins, e passamos a viver com “grande saúde”, outro termo nietzschiano muito importante na compreensão dionisíaca da vida como arte. A grande saúde vai fazer o homem viver afirmativamente acima de qualquer caos interior, de qualquer cisão corpórea e de qualquer doença física que lhe aflija. Este conceito é suficientemente exposto por Nietzsche no aforismo 382 de *A gaia ciência*⁵⁰⁰, onde está dito que para que

⁴⁹⁸ NIETZSCHE, GC, §276, 2012, p. 166.

⁴⁹⁹ DIAS, 2011, p. 70.

⁵⁰⁰ 2012, p. 258-259.

vivamos autenticamente e troquemos o *telos* por um novo fim, precisaríamos também de um novo meio, ou seja, de uma nova saúde, “mais forte, mais alerta, alegre, firme, audaz” que todas as outras saúdes pregadas até o momento. A grande saúde seria “[...] uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar...”.

Se já dissemos que a vida é principalmente combate, jogo de forças, submetida a ameaças naturais de sofrimento e de dor, no âmbito da afirmação não podemos interpretar todas essas características do devir isoladas das noções de saúde, de alegria e, portanto de riso. Este último será também um dos pequenos prazeres de quem se entende como personagem-autor do espetáculo trágico que decorre através dos dias. Esse tipo de interpretação afasta-nos da necessidade de um consolo metafísico, de tudo que surge como oposto à vida terrestre e adoece o homem. É a superação da crença de que a vida é apenas enfermidade, perda e fraqueza, miséria. A verdadeira vida e a verdadeira saúde contemplam uma multiplicidade de sensações, não somente as que desafiam nossa força, como as enfermidades, por exemplo, mas também as que mais facilmente as libertam como a saúde. Quem está na onda que movimenta o tempo, recebe a vida, aproveita-a enquanto a tem e não se dilacera quando nela se perde. E quando isso ocorrer saber rir de si também, das tentativas frustradas de se impor e não conseguir, de procurar espaço e não encontrar, de tentar se manter de pé e não poder. Zaratustra riu de si mesmo quando se viu novamente voltando para sua montanha, percebendo que seu plano de anunciar aos povos o *Übermensch* havia falhado⁵⁰¹. Mesmo quando tudo sai do planejado, mesmo quando não realizam suas vontades ou encontram motivos muito evidentes para se afirmar a vida, os homens dionisiacos “(...) dizem Sim!, riem Sim!”⁵⁰²

⁵⁰¹ Cf. NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Da virtude que apequena, §1, 2014, p. 159.

⁵⁰² NIETZSCHE, Z, Terceira parte, Os sete selos, §1, 2014, p. 219.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Essa risada quebrou-me, e rasgou-me os intestinos, e abriu-me o coração”⁵⁰³.

No fim desta pesquisa, cujo objetivo era restituir os temas do riso e do cômico de acordo com a formulação dada a eles no pensamento nietzschiano, apresentaremos as considerações que se seguem, não somente como conclusão para o trabalho, mas também para uma revisão do percurso cumprido. Isso nos permitirá indicar possíveis desfechos para a dissertação, desdobrando elementos já presentes no corpo do texto.

A dificuldade inicial foi encontrar um caminho viável para o entendimento dos nossos objetos de estudo, dado não haver em Nietzsche intenções sistemáticas. Por isso, o primeiro desafio foi em relação ao estabelecimento de um ponto de partida, afinal encaminhado segundo uma estratégia pluralista. Tomando como *corpus* a obra publicada, fizemos um mapeamento das ocorrências em que se encontravam falas, reflexões ou direcionamentos nominalmente ligados aos temas visados por nosso trabalho. Aqui e ali, principalmente nos primeiros livros, Nietzsche aflorava o tema do riso, porém nunca de forma clara ou específica. O assunto aparecia em meio a outras elucubrações, como metáfora para algumas de suas críticas, mas nunca de modo direto, o que sempre levou-nos a perguntar: o que exatamente entende Nietzsche por “riso”? Qual o lugar do tema na sua obra? E mais: ele figura como um de seus interesses filosóficos ou aparece fragmentado nos seus escritos simplesmente por não fazer parte do núcleo de suas argumentações?

Foi então que percebemos que em AFZ a ocorrência da temática era mais constante, pois ali, entremeada à crítica da metafísica e da religião, ao anúncio do *amor fati*, à luta com o pensamento do eterno retorno e às experiências em torno do *Übermensch*, a presença do riso é incisiva. Desta forma, ao encararmos esta obra como lugar de convergência e reunião de vários assuntos decisivos para o pensamento de Nietzsche, ao abrigo de uma atmosfera na qual o riso dá o tom, pudemos admitir que não faria mais sentido encontrar o(s) ponto(s) de partida para o surgimento do riso, uma vez que ele pode ter somente aparecido inconstante nas obras anteriores porque ainda não se fazia necessário, ou simplesmente estava ali à espera do momento certo de aparecer.

⁵⁰³ NIETZSCHE, FP 10 (19) de maio-junho de 1983.

Tendo encaminhado assim as escolhas relativas à documentação primária com a qual iríamos lidar, outro problema se impôs, o dos “porquês”. Por que o riso? Se Nietzsche desejava ser reconhecido como filósofo trágico, por que um tema que inicialmente parece antagônico ao da tragédia merece tal destaque? Porém, depois de constatar que, na *Tentativa de autocrítica ao Nascimento da tragédia*, o pensador retoma um fragmento sobre o riso de Zarathustra, entendemos que o riso tem lugar ao lado do trágico porque os dois se portam como duas crianças que brincam juntas. Se considerarmos o recorte que vai do NT ao AFZ, percebemos que há uma ligação quase genética entre as duas obras. O que uma evidencia pelo lado da dor, outra evidencia pelo espectro do gozo. Portanto, a pertinência de se falar em riso na existência que se impõe trágica é relevante à medida que é dado nessa mesma existência espaço para o prazer, para o júbilo.

Aqui nos deparamos com um terceiro problema. De que maneira pode-se colocar essa temática ao lado da tragédia sem incidir em contradição? Para tanto, dor e riso deveriam se encaixar no movimento que o próprio Nietzsche imprimiu à sua filosofia e à sua vida. O que se percebeu na pesquisa e nos escritos estudados é que, à medida que esse pensamento ia se metamorfoseando, íamos também nós com ele, caminhando pelos novos territórios conquistados. Fizemos a opção e o esforço de mostrar durante essas páginas que os temas até apareceram em momentos diferentes da obra do autor e que até têm em si algo que se possa opor semanticamente, mas que na lógica nietzschiana pode-se perceber que aquilo que parece contrário é somente fruto de um só e único movimento cósmico: a vida. É na própria vida humana que estão inscritas as experiências e até mesmo as necessidades estéticas que encontram expressão como trágicas e cômicas. O limite que as separa não é, afinal, rígido a ponto de que devêssemos antepô-las como oponentes de uma guerra: por isso preferimos a metáfora das crianças brincando juntas. O que se percebe é que nunca foi intuito da tragédia, por exemplo, destronar a alegria ou sua forma mais exteriorizada no riso, e da mesma forma o riso nunca pretendeu anular a tragédia da vida do homem. A maleabilidade que o movimento entre esses dois pólos realiza em nós, a constante fluidez entre dor e alegria, é que faz de nossa vida mais potente. Não se entende também que Nietzsche tenha colocado o riso como sintetizador da dor. Há lugar para os dois, a dor também pode ser encarada como alta e forte sensação do poder da existência em nós, o que faz de nós também homens de dor. Porém, o riso é a resposta a esse grito existencial em nós.

É aqui então que encontramos a figura de Dioniso como reelaboração dessa inesperada conjunção entre riso e dor. Tanto a figura do deus, que representa a festa, o júbilo

e a alegria, mas que viveu em situação de grande perseguição e tragédia, quanto seu significado na filosofia nietzschiana, que pode também se chamar dionisismo, representam a reunião dessas duas dimensões. Por isso colocamos nele as respostas para as perguntas que nos fizemos ao longo do caminho. Dioniso também é uma constante na obra nietzschiana em suas diversas fases, o que de certa forma, mesmo que por significações várias, dá uma unidade ao percurso do autor e também aqui ao nosso. Em Dioniso estão os “ondes”, os “porquês” e os “comos” desta pesquisa. É através dele que ri a vida e que rimos dela. O corpo, na medida em se torna o lugar da sensação, da celebração e da criação, é o corpo dionisíaco, corpo que ri.

O dionisismo é uma contra-filosofia, pois vai no caminho oposto do entendimento conceitual universalizante da realidade, voltado à captação das formas e sistematização dos conteúdos. De sua parte, não há em relação à vida distanciamento, não há um passo-atrás, mas sim um mergulho. O riso resgata a dimensão trágica da vida, não para determiná-la ou compreendê-la, mas para afirmá-la. Em *As rãs*, o dramaturgo cômico Aristófanes põe sobre a figura de Dioniso a responsabilidade de buscar o recém-falecido Eurípedes do Hades a fim de trazer de volta às cidades a tragédia. Não por surpresa, por vias cômicas, quem é trazido de volta é Ésquilo, aquele que expõe de maneira mais crua e direta a dureza da vida. Na disputa final, ao se pesar os argumentos dos dois para ver quem mereceria as honras de voltar a Atenas, Dioniso diz sobre Ésquilo: “Ele pôs na balança a Morte, o mais pesado de todos os males.”⁵⁰⁴ Ou seja, é como se Dioniso, zombeteiro, alegre e brincalhão, abrisse a passagem do Hades para a volta da tragédia, mas não qualquer tragédia, como aquela pensada, elaborada e dominada pela razão e persuasão de Eurípedes, mas a tragédia de Ésquilo, visceral, aguda, dura.

Dioniso resgata a dimensão trágica da existência, e com ela a ideia de viver ainda é o maior dos absurdos e, ao mesmo tempo, por causa dessa revelação, dá abertura ao homem para a vivência da dimensão de prazer em meio ao caos. Dessa maneira, a vida seria experimentada, interpretada e reinventada de dentro, do lugar da sensação, a partir da fisiologia. É uma realocação do olhar, um restabelecimento da relação homem e vida, que agora passa a ser uma amálgama homem-vida. Com Dioniso, o homem é a criança que brinca enquanto vive.

⁵⁰⁴ ARISTÓFANES, 2004, p. 256.

A ingenuidade da criança passa a ser inspiradora para quem quer tornar-se o que se é, pois o que vive em seu interior é muito maior que seu próprio corpo, extrapola os limites de sua materialidade e toca a materialidade do entorno, o explorando, rabiscando e ocupando. O artista, assim como a criança, vive dissolvido no fluxo das vicissitudes da vida, cavando alternativas, entrando nas brechas que se lhe aparecem, criando outras. O ridente dionisíaco é esse que vive na flexibilidade de um corpo que dança, pois essa atividade, assim como a própria existência, precisa dele por inteiro. Pelo movimento, ele experimenta, inventa, suspeita, se lança, invade e se deixa invadir.

A experiência do riso alcança também o âmbito da linguagem, da expressão. Mediante sua intervenção, a arte de comunicar o que se vive, o que se pensa, portanto o que se filosofa, alcança outro patamar. Nietzsche fortalece na filosofia a possibilidade de se pensar com o cômico, ele coloca o conhecimento em outro lugar, retira-o das disputas acadêmicas e o orienta a favor da vida. Quando escreve AFZ está falando de coisas relevantes, mas sem precisar vestir-se de velhas armaduras avaliadoras da vida. Nietzsche permite ser aquele de quem se ri, se, para isso, seu leitor prestar atenção ao seu Zarathustra⁵⁰⁵.

Nietzsche, com Dioniso, recoloca os interesses da filosofia em lugares móveis, faz com que eles se reconectem de maneiras diferentes e abre para nós possibilidades de nos desprendermos das armadilhas metafísicas nas quais fomos nos prendendo ao longo da vida. É tão atual quanto perigoso seu pensamento, pois há três caminhos muito próximos, os quais Nietzsche não indica, e que geram outro tipo de ridentes: o caminho daqueles que confundem a alegria nietzschiana com uma espécie de ironia retalhadora das opressões; aquele que faz rir dos poderes aos quais estamos subjugados, com uma inconsciente celebração da sensação do escárnio a todo custo; e o dos que soltam a risada nervosa e rangente enquanto encaram a vida sob o aspecto do vazio, como os niilistas. Os primeiros são identificados com os ressentidos e decadentes, que usam da risada somente como uma arma, uma flecha apontada para tudo o que limita nossa existência. É deles a responsabilidade de transpor a significação do riso, que em Nietzsche é de leveza e afirmação, para uma força opositora e pesada. O que os rege é uma insatisfação em relação à vida. O segundo grupo é aquele que ri de tudo, a todo tempo e a todo custo. O que entende que a risada é uma espécie de fuga da realidade e por isso a usa para se manter vivo, mesmo que distante da vida. Vive como alguém alheio à realidade e quando recebe algo dela não entende suas possíveis significações e sempre mede

⁵⁰⁵ NIETZSCHE, FP 6 (4) do início de 1886 a primavera de 1886, 2013, p. 198.

diversas experiências com a mesma régua da zombaria, da indiferença. A terceira maneira que não coaduna com a interpretação nietzschiana é a de que o riso serve como uma espécie de acesso rápido à absurdidade que é a existência. O cômico levaria a reconhecermos que não há motivos para continuarmos vivendo, mesmo sabendo que não teríamos força ou coragem para interrompermos nossa vida. O riso é amargo, esqualido, cinzento. Ri-se de nervoso, de medo, de ansiedade, de angústia.

Por isso, não podemos empunhar a bandeira do riso a qualquer custo, sob qualquer pretexto, pois em algumas escolhas poderíamos estar empreendendo jornadas ressentidas, decadentes ou moralizantes. Não é pretensão dessa filosofia fazer de nós meros comediantes da existência, que procuram o riso pelo riso, mas sim transformar-nos em bufões que anelam pela experiência de estar vivos sobre o solo da tragédia. Riem e fazem rir para conduzir o homem ao tão próximo jogo irracional sobre o qual estamos postos. Ela revela, brincando, a corda bamba sobre qual estamos caminhando e que pede de nós maleabilidade, inventividade e força. Não é por conservar-se em posição estável e distribuir igualmente os pesos nos dois lados da corda que vence o equilibrista sua travessia, mas por adaptar-se ao movimento da corda e do vento e ainda encontrar maneiras de dar um passo depois do outro de forma inventiva. Se se coloca rígido sobre o fio estirado, acaba como aquele equilibrista que abre o livro de Zaratustra, porque a travessia não deve ser tomada seriamente. Por outro lado, se se entende o funcionamento do vento e do balançar da corda e se se prepara para ter de improvisar quando eles mudarem, a travessia acontece. “Já se *deformam* as coisas, quando se as tomam seriamente (...) Rir – é mais ou menos, se não a resposta mais inteligente, de qualquer modo a resposta mais sábia a tais questões...”⁵⁰⁶

Como numa brincadeira infantil, o homem se diverte e joga com a existência, aceita suas regras, se embrenha em suas propostas e estira suas vontades quando for oportuno. E mesmo quando os eventos não lhe forem favoráveis, ri de sua situação enquanto lança outra vez os dados.

⁵⁰⁶ NIETZSCHE, FP 15 (18) do inverno de 1887 a início de 1888, 2013, p. 374.

REFERÊNCIAS

Referências primárias

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012 (Companhia de bolso).

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Mário ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2009 (Textos filosóficos).

_____. *A visão dionisíaca de mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Vozes, 2011. (Vozes de bolso).

_____. *Aurora*. Trad. Rui Magalhães. Porto: Rés, [s.d.]

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. 1. reimp. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009. (Companhia de bolso).

_____. *Fragmentos Póstumos: 1885-1887: v. VI*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Fragmentos Póstumos: 1887-1889: v. VII*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 6. reimp. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011 (Companhia de bolso).

_____. *Humano demasiado humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador. In: _____. *Escritos sobre educação*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

_____. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. 1. reimp. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 1. reimp. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Companhia de bolso).

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os Pensadores).

_____. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 2003. (Conexões)

_____. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Trad. Fernando de Moraes Barros, São Paulo: Hedra, 2008. (Estudos Libertários).

Referências secundárias

ABEL, Günter. Verdade e interpretação. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo. n. 12, p. 15-32, 2002.

ALMEIDA, Rogério Miranda. *Nietzsche e o paradoxo*. São Paulo: Loyola, 2005.

ANDRADE, Pedro Duarte de. Ironia romântica na arte e na filosofia. *Análogos*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 186-193, 2010.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas obras*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, Rio de Janeiro, v.1, nº2, p. 53-70, 2º sem/2008.

ARISTÓFANES. *As nuvens*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

_____. *As vespas, As aves, As rãs*. Trad. Mário da Gama Cury. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Comédia Grega, v. II).

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.]. (Universidade de bolso).

_____. *Partes dos animais*. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010. (Biblioteca de autores clássicos).

BARRENECHEA, Miguel. *Nietzsche e a alegria do trágico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

_____. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

_____. *Nietzsche e a liberdade*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS/ EDPUCRS, 1996. (Engenho e arte, 1).

BERGSON, Henri. *O Riso*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 2ª reimp. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOGEA, Diogo Barros. *A vontade de poder e o mundo como rede de forças*. 2012. 79 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=19620@1&msg=28#> Acesso em 20 de ago. 2012.

BRANDÃO, Junito de S. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRUM, José Thomaz. O riso e a jubilação. In: KANGUSSU, Imaculada et al. (Org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 56-58.

CARVALHO, Manoel Jarbas Vasconcelos. Nietzsche e a sabedoria do riso: aprender com os gregos para além dos gregos. *Revista de Humanidades*, Fortaleza, v. 24, n. 2, p.300-314, jul./dez. 2009. P. 301

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

CORDEIRO, Robson Costa. *O corpo como grande razão : Análise do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche*. São Paulo : Annablume, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1985. (Biblioteca básica de filosofia).

_____. O trágico. In: _____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976 (Semeion).

DERRIDA, Jacques. *Esporas*. Trad. Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro : NAU, 2013.

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. In: *Cadernos Nietzsche*. v. 3, p. 07-21, 1997.

ELIADE, Mircea. *História Das Crenças E Das Ideias Religiosas*. Tomo 1: Da Idade Da Pedra Aos Mistérios De Elêusis. Volume 2: Dos Vedas a Dioniso. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978 (Espírito e Matéria)

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Zaratustra (os corpos e a tragédia)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

ÉSQUILO. *A trilogia de Orestes*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

_____. *Prometeu acorrentado*. Trad. J. B. Mello e Souza. São Paulo: Martin Claret, 2007.

EURÍPEDES, *As bacantes*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

FEITOSA, Charles et al (Orgs.). Porque a filosofia esqueceu a dança. In: Assim falou Nietzsche III: para uma filosofia do futuro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: INCM, 1987

_____. Nietzsche: esquecimento como atividade. *Cadernos Nietzsche* 7, p. 27-40, 1999
Disponível em: < <http://gen.fflch.usp.br/numeros/0110/07>>. Acesso em 12 de maio de 2016.

FREZZATTI JÚNIOR, Wilson Antônio. *A fisiologia de Nietzsche : a superação da dualidade cultura/biologia*. Ijuí : Unijuí, 2006 (Nietzsche em perspectiva).

GALVÃO, Túlio Madson de Oliveira. Para além da tragédia: a arte no primeiro e no segundo Nietzsche. *Saberes*, Natal, v. 3. Número especial, dez. 2010. In: <www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/saberes> . p. 203-213.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: Ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola, 2001.

ITAPARICA, André Luís Mota. *Nietzsche : estilo e moral*. São Paulo : Discurso Editorial ; Ijuí : Editora UNIJUÍ, 2002.

KENNY, Anthony. *Filosofia antiga*. Trad. Carlos Alberto bábaro. Loyola: São Paulo, 2008. (Uma nova história da filosofia ocidental, v. 1).

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991. (Pensamento Humano).

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. 4.ed. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2008. (Compreender).

_____. *Compreender Schopenhauer*. Trad. Ephraim Fereira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005

MACEDO, Iracema. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACHADO, Roberto. Nietzsche e o renascimento do trágico. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 174-182, dez/2005.

_____. (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. (Estéticas).

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Estéticas).

_____. Schopenhauer e a negação da vontade. In: _____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Estéticas).

_____. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MARTON, Scarlet. A dança desenfreada da vida. In: Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. 2ª ed. São Paulo: Discurso Editorial: Unijuí, 2001.

_____. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELLO, Mario Vieira. *Nietzsche: o Sócrates de nossos tempos*. São Paulo: USP, 1993. (Campi, 12).

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NASSER, Eduardo. O Romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*. Rio de Janeiro. v. 2. n. 2. p.31-46, 2º sem/2009.

REÑORES, Albor Vives. *O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. São Paulo: Ágora, 2002.

ROMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. Nietzsche: fisiologia como fio condutor. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 65-90, jan./jun. 2012. *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 65-90, jan./jun. 2012.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa, Edições 70, 1970.

SAFATLE, Vladimir. Nietzsche e a ironia em música. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo. n.21, p. 7-28, 2006.

_____. Sobre um riso que não reconcilia: notas a respeito da “ideologia da ironização”. *A Parte Rei*. Espanha. n. 55, ene. 2008. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/safatle55.pdf>> Acesso em: 13 ago. 2015.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Trad. De Lya Lett Luft. São Paulo: Geração editorial, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005. (1º tomo)

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. de Alessandro. Zir. São Leopoldo, UNISINOS, 1999 (Col. Aldus)

SÓFOCLES. *Antígona, Ajax, Rei Édipo*. Lisboa: Verbo, [s.d].

SPINOZA, Benedictus de. Trad. Tomaz Tadeu. *Ética*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

STEGMAIER, Werner. Nietzsche como destino. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, n.1, p.173-206, 2011.

SUAREZ, Rosana. Nietzsche: a arte em o nascimento da tragédia. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. (org.) *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *Nietzsche comediante: a filosofia na ótica irreverente de Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VASQUES, Joseane, Riso móbil, riso dançante. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2014 – Vol. 7 – nº 1, p. 123

WEEKS, Mark. Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of "Super-Laughter". *The Journal of Nietzsche Studies*, Issue 27, Spring 2004, pp. 1-17. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/20717828?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 21 de novembro de 2013.

YOUNG, Julien. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.