

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE**

PAMELA CRISTINA DE GOIS

**A PASSAGEM DA METAFÍSICA DE ARTISTA PARA A TIPOLOGIA DO
ESPÍRITO LIVRE EM NIETZSCHE: UM CRIAR ARTÍSTICO E ALEGRE
CONTRA A CULTURA MODERNA**

**Ouro Preto
Agosto/2017**

PAMELA CRISTINA DE GOIS

**A PASSAGEM DA METAFÍSICA DE ARTISTA PARA A TIPOLOGIA DO
ESPÍRITO LIVRE EM NIETZSCHE: UM CRIAR ARTÍSTICO E ALEGRE
CONTRA A CULTURA MODERNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura – IFAC da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e filosofia da arte

Orientador: Prof.º Dr.º Olímpio Pimenta

**Ouro Preto
Agosto/2017**

G615p

Gois, Pamela Cristina de.

A passagem da metafísica de artista para a tipologia do espírito livre em Nietzsche [manuscrito]: um criar artístico e alegre contra a cultura moderna / Pamela Cristina de Gois. - 2017.

94 p.f.:

Orientador: Prof. Dr. Olímpio Pimenta.

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Tereza Calomeni.

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.

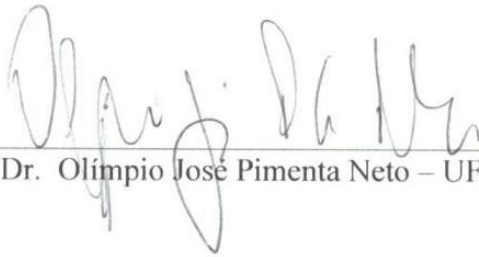
Área de Concentração: Filosofia.

1. Metafísica. 2. Criação. 3. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. I. Pimenta, Olímpio. II. Calomeni, Tereza. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU: 111

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

Dissertação intitulada “**A passagem da metafísica de artista para a tipologia do espírito livre em Nietzsche: um criar artístico e alegre contra a cultura moderna: a intercessão da arte na criação do pensamento da diferença**” de autoria da mestranda **Pamela Cristina de Gois**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



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



Prof.ª Dr.ª Tereza Cristina Barreto Calomeni - UFF- Co-orientadora



Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea - UNIRIO - UFOP



Prof.ª Dr.ª Guiomar de Grammont - UFOP

Ouro Preto, 9 de Agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço, em especial, ao meu orientador Olímpio Pimenta, pelo incentivo dado durante o árduo e ao mesmo tempo prazeroso percurso da escrita, sobretudo, pela confiança. Também agradeço pelas suas inúmeras aulas e pelas conversas que me proporcionaram um grande aprendizado.

À minha co-orientadora, Tereza Cristina Calomeni que, de maneira minuciosa, fez diversas leituras do trabalho, proporcionando a ele novas dimensões, e por ter me recebido em suas aulas na UFF.

Aos professores da banca examinadora, por aceitarem o convite de participar dessa defesa de dissertação, colaborando para o crescimento da pesquisa.

Aos bons mestres do departamento de filosofia da UFOP da linha de estética, com os quais tive contado nestes últimos três anos e que acrescentaram muito para minha existência, tanto do ponto de vista teórico como do prático. Professores estes que tive o prazer de conhecer e por quem guardo imenso carinho e admiração por seus trabalhos e pelo caráter humanitário de cada um deles.

Aos queridos funcionários do IFAC que não medem esforços para atender os alunos em tudo aquilo que eles precisam, sobretudo, à secretária do departamento Claudineia Guimarães, que sempre meu deu muito apoio nessa caminhada.

Aos poucos e verdadeiros amigos que cultivei ao longo desse percurso.

À minha mãe, Vilma A. Gois, que sempre me apoiou e acreditou nos meus sonhos.

Dor elegante

*Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Com se chegando atrasado
Chegasse mais adiante
Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de
dólares
Ou coisa que os valha
Ópios, édens, analgésicos
Não me toquem nesse dor
Ela é tudo o que me sobra
Sofrer vai ser a minha última
obra (Paulo Leminski)*

RESUMO

A passagem da metafísica de artista para a tipologia do espírito livre se caracteriza por muitas mudanças significativas no pensamento nietzschiano, mas também por permanências que devem ser consideradas, tal como iremos analisar nesta pesquisa. Para tanto, no primeiro capítulo estudaremos o período inicial da produção filosófica de Nietzsche, a fim de investigarmos a constituição da chamada “metafísica de artista”. Com relação ao segundo capítulo, a discussão também se baseia nas obras e escritos de juventude, porém, sob outra perspectiva, um outro olhar será lançado para este mesmo período. Trata-se de um viés que aproxima algumas questões colocadas na juventude de Nietzsche daquilo que o filósofo formula no chamado período intermediário, sobretudo no que diz respeito à crítica à moral e à cultura moderna. Por fim, a presente pesquisa tratará da obra *Humano, demasiado humano*, com o intuito de compreender o surgimento de um tipo filosófico, intitulado “espírito livre”. Assim, a partir do caminho percorrido e investigado, buscaremos demonstrar nossa hipótese de que tal tipo filosófico nasce em um terreno muito propício, já preparado anteriormente e que se caracteriza enquanto uma vivência filosófica do próprio autor. Em outras palavras, Nietzsche já vinha formulando, desde sua chamada juventude, questões que fizeram germinar a ideia de “espírito livre”. Portanto, se por um lado, neste período, o filósofo rompe com a chamada “metafísica de artista”, por outro, ele mantém a cerne inicial do seu trabalho, que se assinala com certas particularidades em relação às primeiras obras, pela crítica à modernidade, pela afirmação da existência e pela ideia de criação constante de si mesmo.

Palavras-chaves: Afirmação da existência. Criação. Espírito livre.

ABSTRACT

This passage of metaphysics from artist to the typology of free spirit so characterize by many changes of thinking from Nietzsche, but also over keeping that should be considered, such as how we will analyze in this research. For this purpose, on the first chapter will be approached the beginner period of philosophical production of Nietzsche, to investigate the constitution named: “metaphysics of artist”. On the second chapter, the discussion is based on the productions and writing documents of youth Nietzsche, but, under other perspective, a new perspective will be released to this period. It means of a slant that approximate some questions put in the youth of Nietzsche after that the philosopher formulates in the named intermediary period, above all about the criticism of even morality and the modern culture. At last, this present search treats the *Human, excessive human*, with aim to understand the start of philosophical type, named “free spirit”. Thus, as of covered and investigated way, will seek to demonstrate our hypothesis about what type of philosopher emerges in a field very propitious, prepared before that characterize while a philosophical experiences about himself. In other words, Nietzsche even coming formulating, since he was a Young man, questions that he germinates the idea: “free spirit”. Therefore, on the one hand, in this period, the philosopher breaks with “metaphysics of artist”, in another hand, he keeps the initial essence of his work, that marks with specificities with respect to the first productions of him, about the critical around modernity, to affirm the existence and the idea of creation constant himself.

Keywords: affirmation about existence. Creation. Free spirit.

SUMÁRIO

ABREVIATURAS	9
INTRODUÇÃO	10

CAPÍTULO I

A METAFÍSICA DE ARTISTA E A MORTE DA TRAGÉDIA: o projeto nietzschiano de renascimento da cultura trágica

1. A interpretação nietzschiana de Apolo e Dionísio.....17
2. A constituição da metafísica de artista: aproximações e distanciamentos de Schopenhauer.....22
3. A morte da tragédia grega.....27
4. A música wagneriana e a expectativa do renascimento do trágico.....33

CAPÍTULO II

PRIMEIRAS FORMULAÇÕES PARA ALÉM DA MORAL E DA CULTURA MODERNA

1. *O nascimento da tragédia*: uma crítica silenciosa ao cristianismo?39
2. O rompimento com a metafísica de artista em *Sobre verdade e mentira num sentido extramoral*.....45
3. O espírito livre na *III Extemporânea*: o educador versus o erudito.....51

CAPÍTULO III

O ESPÍRITO LIVRE: é na errância que se cria a si mesmo

1. O eremita que retorna às coisas mais próximas: formulação do tipo espírito livre.....61
2. Schopenhauer e Wagner em *Humano, demasiado humano*: agora espíritos cativos?65
3. Por que uma cultura grandiosa deve ter um cérebro duplo?79

CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
-----------------------------------	----

REFERÊNCIAS	91
--------------------------	----

ABREVIATURAS

VD – (*Visão Dionisíaca do mundo*) – junho/agosto de 1870.

EE – (Escritos sobre a educação) – proferidos em janeiro e março de 1872.

CP – (*Cinco prefácios a cinco livros não escritos*) – reunidos pelo autor no natal de 1872

NT – (O nascimento da tragédia) – 1872

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

SE/Co. Ext. III – (*Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador*) – 1874

WB/Co. Ext. IV – (*Considerações extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth*) – 1876

HH I – (Humano, demasiado humano) – 1878

OS – (Humano, demasiado humano: Opiniões e sentenças) – 1879

AS – (Humano, demasiado humano: O andarilho e sua sombra) – 1879

A – (Aurora) – 1881

GC – (A gaia Ciência) – 1882

BM – (Para além de bem e mal) – 1886

GM – (Genealogia da Moral) – 1887

CW – (*O caso Wagner*) – 1888

CI – (*Crepúsculo dos Ídolos*) – 1888

NW – (*Nietzsche contra Wagner*) – 1888

EH – (*Ecce homo*) – 1888

INTRODUÇÃO

A fim de explicitar o surgimento da tipologia do espírito livre, o presente trabalho procura restituir o caminho percorrido por Friedrich Nietzsche, desde seus escritos iniciais até a formulação das posições filosóficas que tornam tal tipologia plausível, no contexto da obra *Humano, demasiado humano*, publicada em 1878.

A importância de se percorrer o caminho anterior a nossa obra de referência **HH I**, no qual a ideia de “espírito livre” é proposta, é justificada pela hipótese de que a base do que seria tal tipo filosófico já teria sido formulada, mesmo com certas particularidades, na sua filosofia de juventude. Assim, “um dos primeiros títulos que Nietzsche tinha dado àquilo que em seguida se tornaria *O nascimento da tragédia* era *A tragédia e os espíritos livres*” (D’IORIO, 2014, p. 260). Ainda que o filósofo tenha abandonado esse título, destaca-se que a obra *O nascimento da tragédia* (1871-72), apesar de ligada à “metafísica de artista”, se mostra completamente oposta à moralidade moderna, como tem que ser uma filosofia para espíritos livres.

Primeiramente, cabe ressaltar que o jovem filósofo se viu influenciado por uma discussão bastante realçada na sua época, o renascimento da cultura grega em solo alemão. Nietzsche elabora seu pensamento sobre a Grécia antiga de maneira bem destoante da época, sobretudo do pensamento de Winckelmann, principal proponente do resgate do espírito clássico grego pela nação alemã. Apesar de Nietzsche também ter a Grécia como modelo, ele a retoma não apenas a partir da figura apolínea, que remete à bela aparência e à medida, mas também a pensa sob a perspectiva do dionisíaco, que fala da desmedida e da embriaguez. Para ele, é a dualidade composta por Apolo e Dionísio, na denominada Grécia trágica, que deveria servir de modelo para o renascimento da cultura grega em solo alemão. Assim, é nos gregos trágicos que Nietzsche encontra subsídios para a ideia da afirmação integral da existência, sem excluir dela suas características mais difíceis e problemáticas. Desta maneira,

No primeiro momento, o leitor se encontra na companhia de um Nietzsche entusiasta da tragédia. Importava então para o pensador o entendimento de como a cultura grega celebrou a vida, não obstante o reconhecimento de seus temores e horrores, mas também o aprendizado, junto a ela, da sabedoria dionisíaca, talvez capaz de promover um renascimento moderno da tragédia. [...] A tese principal vincula o desenvolvimento da arte trágica à dualidade entre os impulsos antagônicos da individuação e da indiferenciação,

representados pela cultura grega com o par Apolo e Dioniso. A criação de tais divindades, por sua vez, seria indício de uma sabedoria radical acerca da condição do homem no mundo, capaz de ver nos movimentos de configuração e dissolução aquilo que é essencial nos processos da existência, e cujo reconhecimento pode ser jubiloso (PIMENTA, 2013, p.167).

A existência só é afirmada de forma plena quando se compreende que o sofrimento e a alegria estão ali lado a lado, quando o homem chega a amar essa condição de conflito permanente. Para Nietzsche, apenas os gregos trágicos compreenderam tal ideia, eles afirmavam a vida com todos os seus contrastes, sentiam amor ao *devenir*. Foi por esse caminho que também o filósofo chegou a conceber uma “metafísica de artista”.

A partir da arte trágica, o jovem Nietzsche valoriza a dimensão imanente da existência, na qual um aspecto consiste no jogo das aparências e o outro remete ao fundo indiferenciado comum a tudo o que há, respectivamente representados por Apolo e Dionísio. Tal pensamento, marcado por compromissos metafísicos, deriva, sobretudo, das leituras que o filósofo realizou da obra schopenhaueriana, *O mundo como vontade e representação*. Assim como seu mestre, Nietzsche pensa uma metafísica imanente, embora se distancie de Schopenhauer ao defender a necessidade de uma afirmação, tanto do mundo aparente como do verdadeiro. Esse consolo metafísico trazido pela combinação entre as figuras arquetípicas dos impulsos artísticos naturais, Apolo e Dionísio, torna-se a base do pensamento do jovem Nietzsche.

A fim de compreendermos melhor a tragédia grega, é preciso também analisar em que circunstâncias ocorreu seu desaparecimento. O jovem filósofo coloca o fim da época trágica em relação direta com o nascimento da filosofia. O auge da tragédia se encontra entre os séculos V e IV a. C, tendo Ésquilo e Sófocles como seus maiores representantes. Tais tragediógrafos estão em oposição ao pensamento racional, pois privilegiam os deuses, o papel das Moiras e, sobretudo, o coro que anuncia o percurso trágico do herói. Por outro lado, em prol do pensamento racional, Eurípedes leva o público ao palco, diminui o papel dos deuses e do coro, colocando fim ao pensamento trágico. Ele tirou Dionísio de cena, foi o principal responsável pelo rompimento com o pensamento mitológico. Ao privilegiar apenas o apolíneo, Eurípedes torna-se no processo um aliado dos ideais socrático, que o tinha como tragediógrafo favorito. Conforme a leitura em estudo, ambos são os responsáveis diretos pela morte da tragédia grega.

Tal como outros pesadores de sua época, Nietzsche também se preocupa com a ideia de renascimento do trágico. Ao elaborá-la, ele se encontra sob a influência da amizade com Richard Wagner e imagina que a ópera wagneriana une o mito e a música, isto é, o apolíneo e dionisíaco separados por Eurípedes e Sócrates. Em outras palavras, Nietzsche defende que o drama musical wagneriano se caracteriza como um jogo de alternância de forças entre esses elementos da natureza, tal como ocorria na tragédia grega -- o que permite inclusive que ele veja em Wagner um outro Ésquilo. O músico seria porta voz da Grécia antiga na Alemanha moderna, isto é, restabeleceria o elemento trágico na modernidade. Neste período, Nietzsche recorre à tragédia grega como uma espécie de antídoto para o otimismo teórico do homem moderno. Assim, o teatro de Bayreuth seria a efetivação máxima do renascimento do trágico entre os alemães.

Ainda sobre esse período, vale considerar que, se a chamada “metafísica de artista” estabelece posições que podem ser identificadas como próprias do pensamento nietzschiano, muito do que há ali será depois rejeitado pelo filósofo. Apesar disso, ele não abandona esta produção como um todo, visto que nela já aparecem questões que irão permanecer como foco de seu interesse por todo o percurso de sua filosofia, como a crítica à modernidade, ao conhecimento racional e a disposição para o aprendizado da afirmação da existência, cujo cerne é a alegria. Deste modo,

[...]a filosofia nietzschiana propriamente dita consistiria na articulação entre todos os conteúdos que lemos em seus escritos em relação a tal pensamento, reverberações e repercussões impressionantes de uma atitude filosófica e existencial alimentada, antes de tudo, pela alegria. (PIMENTA, 2013, p, 170)

Além dos pontos citados acima, em **NT** o filósofo também já teria traçado uma crítica ao cristianismo, mesmo que silenciosa, como ele próprio afirmará mais tarde em sua autocrítica. O cristianismo seria o avesso da tragédia grega, ele é contra a vida, contra a ideia de criação constante de si mesmo, já que estabelece preceitos morais, dita normas ao homem comprometendo assim sua criatividade.

Com o advento do cristianismo, a arte teria sido rebaixada a uma posição inferior no âmbito das atividades humanas, pois para tal religião e para a espiritualidade que lhe corresponde a verdade encontra-se apenas na transcendência, o mundo aparente sendo tão somente ilusório. A arte grega, tal como Nietzsche a pensa, é incompatível com a moral cristã. A primeira está voltada para a vida, para o mundo terreno, enquanto a segunda, para o céu. Cabe acrescentar que, apesar de essas questões estarem nas

entrelinhas de **NT**, foi no escrito que só veio a público postumamente, intitulado *Acerca da verdade e da mentira num sentido extramoral*, de 1873, que Nietzsche começou a se afastar efetivamente da metafísica, sobretudo ao defender que o conhecimento foi criado por um instinto de preservação e que a verdade é antropomórfica. Aqui, a verdade não é mais alcançada com a arte, ela se torna inacessível tanto no plano artístico como no racional, apesar de ele ainda admitir a divisão metafísica fundamental da realidade entre essência e aparência.

O texto **VM** traz a ideia de que tanto a ação do homem intuitivo quanto a do homem racional repousam sobre a criação de metáforas. Com esta reflexão o filósofo dá um passo para além da “metafísica de artista”, já que tira o artista da “redoma de vidro”¹ em que esse se encontrava em **NT**. Embora não deixe de destacar o papel da arte como modelo no que diz respeito à ideia de criação, ela aparece agora dissociada da pretensão de ser portadora de uma verdade dogmática a respeito da natureza do mundo.

Vemos também que, na terceira das chamadas *Considerações Extemporâneas*, que tem o título *Schopenhauer como educador*, Nietzsche mantém certos traços da sua filosofia de outrora, que envolvem a crítica à modernidade, mas continua o processo de se afastar da “metafísica de artista”. O tipo filosófico do “espírito livre” é anunciado e apresentado como oposto ao dogmático, já que cria a si mesmo a partir das suas próprias regras, desvinculado de qualquer tradição prescritiva. Nesta tímida explanação do que seria tal tipo, Schopenhauer é identificado com ele, por força de suas críticas à universidade, ao conhecimento acumulativo e à figura da erudição livresca. Este filósofo teria experimentado em sua prática aquilo que defendia no pensamento, tratando-se de um gênio filosófico exemplar por sua honestidade, vivendo em meio à solidão, já que não aceitava aquilo que lhe era imposto por seu meio.

A honestidade de Schopenhauer, tanto no modo de pensar como no modo de viver, chamou a atenção de Nietzsche, que reconheceu nele o modelo de educador para os espíritos livres. Nessa altura, as questões relativas à metafísica schopenhaueriana são ignoradas. Para Nietzsche, neste momento de sua escrita, o importante é o homem que foi Schopenhauer, suas preocupações filosóficas com a vida e principalmente sua integridade ao elaborar as suas principais questões filosóficas. À luz destes critérios, o filósofo teria sido um espírito livre.

¹ NIETZSCHE, *Fragmento Póstumo* - 40 [9] de junho-julho 1879.

Apesar de o jovem Nietzsche ter sido um crítico do homem moderno, da sua moral e do seu racionalismo, é apenas em **HH I** que ele se desvincula de toda carga metafísica trazida pelas afinidades com Schopenhauer. Nesta obra, ao abandonar a ideia de que existe uma verdade, uma essência das coisas obtida através da arte, ele rompe definitivamente com a “metafísica de artista”. Foi assim, na sua efetiva solidão, sem as companhias de Schopenhauer e Wagner, que Nietzsche lapidou a ideia de espírito livre, um tipo que pensa por si próprio, está em constante aperfeiçoamento de si e desvinculado de toda carga metafísica, moderna ou não.

É preciso deixar claro que para Nietzsche não existem espíritos livres prontos e acabados: trata-se de uma vivência a ser alcançada diariamente, num processo inesgotável. Não por acaso, veremos que ele nasce da figura do gênio, que para o filósofo não é inato, surge pela insistência. Para tal tipo filosófico, só importa o conhecimento, ele está sempre à procura dele na solidão. Acrescente-se a isso que, apesar de se forjar no isolamento, o espírito livre não se resigna, ao mesmo tempo em que se desvincula do seu meio para buscar o conhecimento, não nega aquilo que lhe é próximo, isto é, cria a partir das coisas mais próximas, das coisas humanas. Tal tipo também reconhece sua condição de errante, afirma a vida juntamente com tudo que ela lhe proporciona. Na construção dessa ideia os gregos continuam servindo de modelo no que se refere à afirmação da existência por via da vivência estética.

Em *Humano*, na contramão do espírito livre, Nietzsche também apresenta o espírito cativo. Este age por hábito, seus valores são os do seu meio, nada nele é fruto do seu próprio pensamento. Agora Schopenhauer e Wagner serão repensados. No que diz respeito ao primeiro, Nietzsche passa a destacar como sua ética, por ser embasada em uma metafísica com os mesmos princípios cristãos, serve aos ideais modernos. Schopenhauer nega a vida e exalta o ascetismo, a saber, a negação do corpo como meio para se alcançar a ascensão, a felicidade.

Portanto: se, por um lado, Schopenhauer é um modelo de educador, como apresentado na *III Extemporânea*, por outro, na sua ética, ele não consegue se desgarrar do seu meio. Além de defender a necessidade da negação da vontade como medida para conter o sofrimento entre os homens, o filósofo também atribui a noção de culpa à aqueles que afirma o seu querer. São questões como essas que fizeram Nietzsche repensar a figura do seu mestre.

Após **HH I**, Wagner também é trazido à baila, mas agora não mais como protagonista do renascimento da cultura trágica em solo alemão, como havia sido

proposto na *IV Extemporânea*. O nome do músico não aparece diretamente na obra, mas foi durante sua elaboração que Nietzsche optou por se afastar daquele que havia sido uma influência decisiva em outro momento. Como se vê a partir da interpretação de Paulo D'Iorio², este é o contexto em que o filósofo deixa claro para seus amigos mais íntimos e para o próprio o casal Wagner sua oposição aos novos passos do músico.

É então que Nietzsche conclui que Wagner não poderia mais ser o porta voz do renascimento do trágico. Doravante, ele passa a figurar na obra do filósofo justamente como o oposto do modo de vida grego, pois adere ao cristianismo e passa a utilizar a música como ferramenta para propagar a sensibilidade moral própria dessa religião. Além dessa questão, Nietzsche percebe outros problemas; após a inauguração do teatro de Bayreuth, ele notou que o público se distinguia daquilo que ele imaginava. Ao invés do povo alemão, Wagner atrai apenas uma nobreza que não aprecia a arte como se deveria. Para estes, ela não serve como estímulo para a afirmação da vida. Assim, entre os modernos, “a arte torna-se ornamento ou entretenimento, desligada de demandas realmente importantes para a vida da comunidade” (PIMENTA, 2013, p. 176).

A afirmação da existência emerge como uma espécie de saída para o homem moderno. Nietzsche vê nos gregos a antítese do homem cativo, justamente porque o seu modo de vida aliou a arte a todos os outros campos da existência, ao criar e reinventar a partir de tudo aquilo que lhe é dado pelo destino, pelas Moiras. No que diz respeito a esse contraste entre os antigos e os modernos, Nietzsche afirma:

O mundo antigo e a alegria. – Os homens da Antiguidade sabiam *alegrar-se* mais; e nós, *entristecer-nos* menos; eles sempre descobriam, como toda a sua riqueza de perspicácia e reflexão, novo ensejo para sentir-se bem e celebrar festividades: enquanto nós aplicamos o espírito na realização de tarefas que visam sobretudo a ausência de dor, a eliminação das fontes de prazer (OS, § 187, p. 90).

Com o grego, toda dor e sofrimento foram reinventados, transfigurados em alegria, mas não negados. Neste sentido, a concepção grega de liberdade é estética, não moral, isto é, eles criam a partir daquilo que já possuem, sempre improvisando, não seguindo normas estabelecidas segundo algum cânone moral inflexível. Foi nisso que Nietzsche buscou subsídios para pensar o espírito livre como um tipo que abraça uma

² Cf., D'IORIO, Paulo. *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

visão estética da existência. O homem moderno não compreendeu o legado grego, a arte para ele não serve de modelo para sua vida prática, ele apenas a utiliza como distração.

Impõe-se destacar que não apenas a arte é incorporada na vivência do tipo filosófico do espírito livre, mas que também a ciência pode ser tomada como sua aliada. Em **HH**, o conhecimento científico e o artístico estão lado a lado, uma vez que o espírito livre é responsável pela união da arte com um tipo específico de ciência, que investiga a verdade, mas não defende que exista uma verdade absoluta acerca das coisas. Esse novo nexos entre atividades anteriormente separadas permite que ambas se distanciem daquele dogmatismo moderno que Nietzsche critica desde sua juventude. Agora, Apolo e Dionísio se fundem tornando-se um único elemento, alheios à concepção dualista do mundo que orientava o pensamento em **NT**, que o dividia em essência e aparência. Neste momento, desaparece a ideia de que a arte seja capaz de levar o homem a um estado de evasão de si e encontro com a verdade, ela não mais o consola de todo o sofrimento, pois nela a afirmação já se consuma sem deixar restos.

Em **HH I**, apesar de o filósofo libertar a arte do ideal metafísico de **NT**, ele ainda a toma como modelo, pois ela ensina, por meio do convite à criação, que a existência é prazerosa. A ciência, quando aliada a ela, fortalece a vida, tem o poder de colaborar na ruptura com a metafísica. Portanto, a ciência não é um problema quando se mantém distante do otimismo teórico, e tal afastamento ocorre quando ela se vincula ao saber artístico. O espírito livre sabe utilizar ambas as fontes, arte e ciência, como poderosos estimulantes a favor da vida.

I. A METAFÍSICA DE ARTISTA E A MORTE DA TRAGÉDIA: o projeto nietzschiano de renascimento da cultura trágica

1.A interpretação nietzschiana de Apolo e Dionísio

Poesia Descritiva

“Sabei que Apolo se tornou o deus dos jornalistas,
E seu fiel é quem lhe narra fielmente os fatos”
[Friedrich Hölderlin]

Em *O nascimento da tragédia* (1872), a fim de interpretar o advento e o declínio da tragédia grega, Nietzsche analisa as figuras arquetípicas de Apolo e Dioniso, pois entende que a tragédia ática nasce da conciliação e do jogo de forças entre estes dois elementos, tomados por ele como “impulsos artísticos da natureza” (NT, § 2, p.32). Estes simbolizam o humano em sua totalidade e complexidade, ligados à razão e aos instintos mais profundos, são aspectos centrais da vivência trágica.

Segundo Nietzsche, o povo grego era propenso ao pessimismo e é na teogonia titânica que a existência é expressa em seu aspecto mais cruel e destruidor. Para demonstrar como esse pessimismo em relação à existência é manifestado, o filósofo narra a seguinte lenda do período arcaico:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! o melhor de tudo é pra ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.” (NT, § 3, p. 36)

Por necessidade de fazer frente a um tal pessimismo, os gregos criaram os deuses do panteão olímpico, por meio de que a teogonia titânica dos horrores cede lugar a uma nova teogonia, a do júbilo. Junto ao culto olímpico, a epopeia é a concretização poética do aniquilamento do pessimismo grego. Com a epopeia homérica, o grego

aprende a lidar com aquele temor que outrora sentia frente à vida. Os horrores são vencidos pelo herói, que ganha em troca a glória e a imortalidade simbólica ao ser eternizado. É por isso que os homens passam a querer imitá-lo:

A epopeia é um processo de individuação que cria o indivíduo através da competição pela glória. O indivíduo homérico se caracteriza pela *aristéia*, pela série de feitos heroicos que lhe trazem prestígio, a glória, o renome, permitindo-lhe escapar do anonimato, do esquecimento [...]. Mas para atingir a glória é preciso enfrentar a luta e morte, provando sua *arete*, sua excelência. O *Kleos*, renome, a glória, é a recompensa pelo duro destino do herói. Para obter a imortalidade, a glória imorredoura, é preciso arriscar heroicamente a vida. A epopeia é uma das respostas grega ao problema da dor, do sofrimento, da morte. Ser um indivíduo homérico é superar a morte, proteger-se contra o monstruoso da morte, tornando-se vivo na memória dos homens, mesmo que se tenha de morrer em combate. (MACHADO, 2006, pp. 204-5)

Em seu primeiro livro, Nietzsche chama a atenção para o fato de Apolo possuir um papel de destaque nesta inversão da sabedoria de Sileno. É ele quem melhor personifica o desejo grego pela individuação, que culmina na epopeia. Trata-se do desejo de glória e imortalidade que se estabelece pelo reconhecimento de uma individualidade heroica. Com Homero, a morte é ressignificada, o grego quer permanecer eterno pelo processo de individuação e assim, “invertendo-se a sabedoria de Sileno, poder-se-ia dizer: ‘a pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia.’ (NT, § 3, p. 37) Com isso, graças ao *principium individuationis* – “princípio pelo qual uma determinada entidade existente possui, além de suas propriedades genéricas, as características específicas e concretas que o singularizam” (GIACOIA, 2009, p. 103) –, as aflições da existência já não mais se sobrepõem ao desejo de viver. Trata-se aqui tanto da “vitória da ilusão apolínea, como da vitória da aparência sobre o real.” (TAVARES, Manuel; FERRO, Mário. 1995, p. 43)

O homem, ligado ao *princípio de individuação*, isto é, à individualidade, é afirmativo em relação à existência, “tão veementemente, no estágio apolíneo, anseia a ‘vontade’ por essa existência, tão unido a ela se sente o homem homérico, que até o seu lamento se converte em hino de louvor à vida.” (NT, § 3, p. 37) Este processo que leva a vontade a desejar a vida é semelhante ao do sonho, ele é revigorante, ao mesmo tempo em que também é ilusório, pois reflete de maneira reluzente a realidade, a claridade que vem dessas imagens transfigura o verdadeiro. Assim, podemos “pensar a proteção

apolínea como ocultamento, encobrimento. A luz é uma ilusão.” (MACHADO, 2006, p. 207) Em outras palavras, sendo Apolo um deus solar, correspondente à clareza proporcionada pelo estado onírico, a sua luz simboliza também um ofuscamento da verdade. O homem preso ao *princípio de individuação* tem sobre os olhos o *véu de Maia*, que causa a ofuscação da percepção acerca da realidade. *Maia* representa a ilusão do mundo físico, afeta os sentidos.

Para o homem grego, o sonho possui função tranquilizante. As realidades criadas por ele embelezam a vida, mascaram os tormentos da existência. Ele é a manifestação fisiológica do elemento apolíneo, uma vez que ambos têm função regeneradora. O mundo imagético do sonho faz o ser humano ressignificar suas preocupações com os tormentos reais. Ele vive o sonho, quer permanecer nele, pois “colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade.” (NT, § 1, p. 29)

Para prosseguir em sua explicação sobre o que simboliza o apolíneo para o grego, Nietzsche recorre a uma imagem utilizada por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*³. Nela, um barqueiro, em meio ao mar enfurecido, se encontra confiante em sua frágil embarcação. O mesmo faz o indivíduo que, em meio ao caos da existência, se apoia no *princípio de individuação*⁴ e se distancia do pessimismo.

Nietzsche observa que Apolo, por si só, não poderia dar origem à tragédia, justamente por ser um elemento que simboliza a ilusão. Para o filósofo, a constituição da tragédia grega só pôde acontecer por meio de um jogo de forças entre elementos antagônicos. Portanto, um outro elemento da natureza tem papel fundamental, o dionisíaco.

Dioniso, deus do vinho e da embriaguez, simboliza a negação do princípio apolíneo. O ser humano liberto da individualidade se funde à natureza e é lançado ao *uno-primordial*, ou seja, a essência de tudo que há, “está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (NT, § 1, p. 31). Ocorre aqui o abandono momentâneo – por meio do arrebatamento, análogo à embriaguez. O homem “se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte.” (NT, § 1, p. 31) Em outras palavras, o homem se recria diante da existência:

³ Cf., SCHOPENHAUER, 2005 pp. 450-451.

⁴ Cf., NT, § 1, p.30.

O que é, então, o dionisíaco nietzschiano? Fundamentalmente, o culto das bacantes. Isso é, o culto manifestado nos cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dioniso, invadiram a Grécia vindas da Ásia, para fazer seu deus ser reconhecido, glorificado pelos gregos. (MACHADO, 2006, p. 211)

Nietzsche tem como inspiração para sua análise do trágico, *As Bacantes*. Esta peça apresenta o poder dionisíaco. Nela, Eurípedes mostra que, no culto de adoração ao deus, as bacantes cantam e dançam, libertam-se de sua identidade individual. Arrebatadas pelo êxtase, dilaceram aqueles que lhes são mais próximos. Com a ajuda de suas companheiras, foi isso o que Agave fez com seu próprio filho, o rei Penteu. Este desafiou o poder do deus e quis proibir o seu culto. Ao se lançar a espionar as bacantes, foi duramente castigado com a morte pelas mãos da própria mãe. Eurípedes narra que, ao recuperar a lucidez, Agave toma consciência de que a cabeça decepada por ela não era a cabeça de um leão, mas sim a do seu filho.

Nesta peça, ao retratar tanto o êxtase do arrebatamento quanto os efeitos da consciência, o teatrólogo expressa com precisão o âmago da tragédia grega, a saber, a combinação de ambas as forças da natureza, Apolo e Dioniso.⁵ É por isto que, para Nietzsche, existe uma diferença radical entre os bárbaros dionisíacos e os gregos dionisíacos, já que entre os primeiros não há o elemento apolíneo. Enquanto os cultos bárbaros apresentam manifestações de “bestas selvagens da natureza” (NT, § 2 p.33), com a reconciliação entre Apolo e Dioniso, eles ganham novas características, passa a existir um “rompimento com o princípio de individuação que representa um fenômeno artístico.” (NT, § 2, p. 34) Observa-se que, embora o teatro trágico tenha surgido como uma maneira de homenagear Dioniso, Apolo também tem papel fundamental na composição das tragédias, pois nelas convergem “música e imagem, forma e caos, aparência e essência.” (TAVARES, Manuel; FERRO, Mário, 1995, p. 44)

Dionísio está em oposição ao apolíneo, o seu poder aniquilador se alterna com a ilusão homérica. Nietzsche observa que a tragédia grega não é constituída apenas pela medida ou desmedida, mas por um jogo entre as forças opostas da natureza. A embriaguez resultante das intensas festas em homenagem a Dionísio possibilita ao homem um total estado de arrebatamento e frenesi, mas Apolo, um elemento que caracteriza o racional, entra em cena, suspendendo o poder avassalador de Dioniso.

⁵ Vale adiantar que Nietzsche ressalta, em seu curso intitulado *Introdução à Tragédia de Sófocles*⁵, que Eurípedes se retrata com Dionísio em *As Bacantes* – isto porque, como veremos no próximo capítulo, para ele, o tragediógrafo em questão está diretamente envolvido com o fim da tragédia grega.

Sendo assim, é apenas quando Apolo se concilia com o deus estrangeiro, Dioniso, que a tragédia pode surgir. Temos aqui a mais perfeita união dos opostos, que equivalem aos elementos fundamentais da natureza, comparados por Nietzsche à dualidade dos sexos.⁶

Para Nietzsche, a tragédia é a apoteose máxima da arte: os elementos que a compõem simbolizam com perfeição a natureza. Ela se efetiva por meio das representações teatrais, que exprime a alegria, pois nasce da música, que por si só é alegre. Interessa acrescentar que a alegria, vista por Nietzsche como própria da tragédia, não se justifica tão somente pela presença da música. A alegria está relacionada à permanência da vida, a despeito da destruição, como veremos mais à frente, mas no que diz respeito à música:

Em si mesma ela não é, de modo algum, pesar, mas felicidade, precisamente na medida em que ela remedia o pesar. Felicidade, e verdade, negativa e compensatória, já que consiste numa subtração, parcial e momentânea, aos sofrimentos ligados à existência. É, em suma, toma lá, dá cá: um pouco de música a mais, um pouco de realidade a menos. O tempo da música é desse modo assimilado a um tempo de retiro ganho sobre o mundo, um “tempo de respirar” diante da urgência do real (ROSSET, 2000, p. 53).

Para que a sensação de alegria seja estupefata, é necessário o seu oposto, o pesar. O júbilo proporcionado pela música é disseminado por toda a cultura grega, mas ele só acontece justamente por causa do jogo de forças entre os elementos em questão. Por meio da música, temos a mais alta afirmação da vida, pois

É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência, porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como sujeito como sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem-aventurada calma apresenta-se agora em contraste com a impulsão[*Drang*]do sempre limitado, e todavia sempre indigente querer: o sentimento de contraste, desse jogo de alternância, é propriamente o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz. (NT, § 5, p. 46).

⁶ Cf., NT, § 1, p.27.

Esta alegria quando originada da música trágica, além da união do homem com a natureza, também se caracteriza, para Nietzsche, enquanto união do homem com o próprio homem, sem distinção de castas ou moralidade. Nas palavras do filósofo:

[...] poetas e atores pertenciam às famílias mais nobres, todas as apresentações eram um orgulho para um povoado, o Estado promovia uma *grande* festa, as diferenças de classe eram suprimidas, as mulheres instruídas (as cortesãs) também participavam: o todo em unidade com a religião popular, como o sacerdócio. Nunca se esperava ganhar dinheiro. (NIETZSCHE, 2006b, p. 60)

Até então, na *pólis* grega, não havia uma divindade que tornasse possível o que Dionísio possibilitou. Com a música dionisíaca, o homem teve contato com esse êxtase provindo da libertação do cotidiano, do rompimento com o *princípio de individuação*. Apenas “os devotos de Dionísio, após a dança vertiginosa [...], caíam desfalecidos.” (BRANDÃO, 1985, p. 11) Nietzsche reconhece este efeito arrebatador da arte trágica, afirmando assim a chamada “metafísica de artista” – capacidade atribuída à arte de levar o homem a uma evasão de si e, conseqüentemente, a um contato com o coração da natureza.

2. A constituição da metafísica de artista: aproximações e distanciamentos de Schopenhauer

Nietzsche sustenta que a tragédia é de extrema importância na educação do homem grego, mas o alcance dela não se restringe apenas à dimensão artística ou moral. O filósofo se preocupa principalmente com a dimensão constitutiva do real, ou seja, sua análise do trágico avança também por um caminho metafísico, rigorosamente falando.

A concepção dos dois princípios elementares do trágico, Apolo e Dionísio, por parte de Nietzsche está ligada a uma dualidade metafísica. Ao pensar tais forças artísticas da natureza, ele afirma a existência de um mundo aparente, ilusório, ao lado de outro, apresentado como o verdadeiro e no qual se encontra a essência de tudo o que há. Como veremos a partir de agora, é essa dualidade metafísica do mundo que se apresenta enquanto um fenômeno trágico, próprio da Grécia arcaica.

Primeiramente, cabe lembrar que o filósofo recebeu de Schopenhauer, mais especificamente da obra *O mundo como vontade e como representação*, parte decisiva

da concepção filosófica introduzida em *O nascimento da tragédia*, obra em que a ideia da “metafísica de artista” é exposta como um ideal.⁷

A metafísica schopenhaueriana é imanente. Schopenhauer compreende a metafísica como a única forma de conhecimento do mundo verdadeiramente mais profundo. Para ele, o em-si do mundo só pode ser conhecido através dela. Neste sentido, ele afirma:

Digo, por isso, que a solução do enigma do mundo tem de provir da compreensão do mundo; que, portanto, a tarefa da metafísica não é sobrevoar a experiência na qual o mundo existe, mas compreendê-la a partir do seu fundamento. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 538)

A metafísica de Schopenhauer possui características peculiares em relação à tradição. Distingue-se, na medida em que é imanente, ou seja, diz respeito ao mundo das coisas-aí, não está direcionada para um ideal transcendente. Vejamos:

“A fonte da metafísica não pode jamais ser empírica, seus princípios e conceitos fundamentais nunca podem ser hauridos da experiência, nem interna nem externa”. Para fundamentação desta afirmação cardeal, todavia, nada é invocado senão o argumento etimológico da palavra metafísica [...]. Digo, por isso, que a solução do enigma do mundo tem de provir da compreensão do mundo; que, portanto, a tarefa da metafísica não é sobrevoar a experiência na qual o mundo existe, mas compreendê-la a partir do seu fundamento. (SCHOPENHAUER, 2005, pp. 587 - 538)

Schopenhauer é metafísico ao conceber o mundo como “vontade” e “representação”, “essência” e “aparência”. No que diz respeito à vontade, segundo o filósofo, existem dois tipos. Primeiramente, a Vontade como o em-si ou essência do mundo. Esta é infinita, não termina com a morte individual e por isso é livre em si mesma, independente do querer humano e rege todos os seres, inanimados ou não. A outra é justamente a vontade própria do sujeito que quer, ou seja, a vontade individual,

⁷ “Em outubro de 1865 ele [Nietzsche] descobrira num antiquário de Leipzig os dois volumes de ‘O mundo como Vontade e Representação’, comprando e lendo-os imediatamente, e depois, como relata em suas autobiografias, ficou algum tempo andando por ali como que embriagado; o mundo ordenado pela razão, pelo sentido histórico e pela moral não era ao verdadeiro mundo, lia-se ali. Atrás ou por baixo dele pulsa a verdadeira vida, a vontade. Na carta e anotação dos anos de Leipzig, entre 1866 e a primavera de 1868, anuncia-se uma postura de emoção, quase se poderia dizer conversão. Imediatamente, percebeu que a natureza do mundo, sua substância, não é algo racional, lógico, mas um impulso vital obscuro. Mas, o mais importante: ele se sentia confirmado na sua paixão pela música, pela ideia de Schopenhauer da redenção da arte. O jovem Nietzsche interpreta o mero entusiasmo pela arte como triunfo da natureza espiritual do homem sobre a inibição natural de sua vontade”. (SAFRANSKI, 2001, pp. 37-38)

que representa algo fisiológico e intrínseco ao homem. Apenas essa última finda com o indivíduo: “cada ato específico de vontade pode satisfazer-se, pois é finito, mas não a vontade geral que está nele e continua a existir depois dele.” (SIMMEL, 2011, p. 43)

Para Schopenhauer, o homem tem o domínio apenas de negar a vontade individual e deve assim fazer para aliviar a sofrimento:

O homem, segundo Schopenhauer, não tem a chance de repousar no instante. Sua alegria é apenas uma felicidade negativa, a alegria de se recusar à vontade. Enquanto dominado pela vontade, ele conhece apenas o sofrimento ou o tédio. (BRUM, 1998, p. 39)

A impossibilidade de alimentar a vontade que tudo quer é a causa do sofrimento humano. A visão schopenhaueriana de metafísica recobra para si a resignação do homem: “A vontade (que é o mal e a maldade para Schopenhauer) deve ser demolida para que a ilusão do princípio de individuação se dissipe.” (BRUM, 1998, p. 48) Somente negando a vontade, o homem encontra a “verdade” de tudo que há, a Ideia, mesmo que a Vontade em-si nunca deixe de existir, como veremos a partir de agora.

No que se refere à representação, ou seja, à consciência mental de um objeto ou conteúdo, Schopenhauer concebe que ela vem primeiramente do pensamento intuitivo. O filósofo nega que razão possa de fato provar algo, por isso, a Ideia tem muito mais lugar em sua filosofia do que o conceito, que requer uma prova que o sustente como verdade. O filósofo “critica como um velho erro o pensamento que considera que só é perfeitamente verdadeiro aquilo que é provado”. (MACHADO, 2006, p. 175).

Segundo Schopenhauer, “o conceito é semelhante a um recipiente morto, no qual aquilo que se colocou permanece, efetivamente, lado a lado” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 177). Neste sentido, o conceito é algo estático, abstrato e universal. O grande problema é que o homem ao criar conceitos está preso ao *princípio de individuação*. Por outro lado, a superioridade da Ideia (que é intuitiva) emerge, sobretudo, pelo fato de não estar em relação com a vontade, ou seja, para a apreensão da Ideia o sujeito do querer é suspenso e o *véu de Maia* rasgado. A Ideia à qual o filósofo se refere é análoga ao “organismo vivo, o qual se desenvolve a si mesmo, dotado de força de reprodução, que produz o que nele não estava contido.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 177)

Schopenhauer defende que essa Ideia só pode ser experienciada com o belo artístico. A arte possui a função de separar o essencial do inessencial: o essencial, posto

diante dos olhos com a arte, é a Ideia; já a vontade é o inessencial, o que se mantém afastado do homem quando esse contempla o belo:

[...] no espelho da arte, tudo se mostra nítido e mais característico; mas, de outro lado, advém aquela facilitação da apreensão da Ideia pela obra de arte também devido ao fato de, para apreender-se o mais nítido e puramente objetivo da essência das coisas, ser exigido, o *silêncio completo da vontade*. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 86)

Para Schopenhauer, o *véu de Maia* representa a ilusão em que o homem se encontra: uma vez que seus olhos estão cobertos, ele não percebe a realidade, exceto quando nega a vontade. “Por fim, esse conhecimento, no indivíduo purificado e enobrecido pelo sofrimento mesmo, atinge o ponto no qual o fenômeno, o véu de Maia, não mais ilude. Ele vê através do *princípio de individuationis*”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 333)

Se de um lado, Nietzsche vê na arte, sobretudo, a trágica, o mesmo que Schopenhauer – por meio dela acontece o rompimento com o sujeito do querer, tudo se torna “um”, o sujeito cede espaço para o chamado *uno-primordial* –, por outro, se distancia de seu mestre no que diz respeito à negação da vontade. Vejamos essa diferença, de acordo com Brum:

Na tragédia grega, diz Nietzsche, vemos uma celebração da vida apesar de seu conflito interno. Contrariamente a Schopenhauer, que pensava a Vontade como uma força não-estética, aposta à representação que cria o mundo das formas, Nietzsche concebe uma visão da vontade enquanto arte. A redenção, a libertação vem, em Nietzsche, não de uma ascese humana, mas de uma força humana, de uma vontade que salva pela aparência. (BRUM, 1998, p. 104)

As concepções schopenhaueriana de “vontade” e “representação” são associadas em Nietzsche a dois princípios artísticos. Na cega vontade schopenhaueriana, Nietzsche vê a embriaguez dionisíaca que, de igual modo, é cega e arrebatadora. Nos dois filósofos, a vontade simboliza o *uno-primordial*, mas compõe apenas o mundo das coisas. Não se trata aqui de universos paralelos, pois a chamada verdade metafísica encontra-se também entre os homens. Porém,

Para Nietzsche, a vontade, diferentemente de Schopenhauer, é, ao mesmo tempo, dor e prazer supremo, não é mais a instância da pura dor, do sofrimento puro, mas a instância em que prazer e dor se encontram juntos, se interpenetram sobre o fundo de uma alegria metafísica. (DIAS, 2003, p.48)

Esta “alegria metafísica” é análoga ao efeito da embriaguez. Trata-se de um momento extasiante, resultado do rompimento com a consciência racional. É por isso que no pensamento de ambos os filósofos, apesar de a vontade se encontrar no mundo das coisas, o fato de que, para Nietzsche, ela não se define apenas como dor, o diferencia do seu mestre.

No que se refere à “representação”, Nietzsche tem como parâmetro a bela aparência, que se relaciona com o elemento apolíneo. Para ele, ao mesmo tempo em que a aparência é ilusória, ela remedia o terror que o sujeito sente perante a conflituosa existência. Em Nietzsche, portanto, tanto Apolo como Dionísio são instâncias em que cabe a “afirmação da existência”. Tal afirmação diz respeito a uma sabedoria reconciliadora, própria da tragédia, que oferece ao homem um *consolo metafísico*, ao libertá-lo do princípio de individuação que causa o sofrimento. Assim, sua “metafísica de artista” é trazida para o plano da vivência prática. Essa diferença entre os filósofos se relaciona com o fato de que

Schopenhauer só conhece um valor: o não viver. Nietzsche também só conhece um: o viver. Para Schopenhauer, todos os valores que reconhecemos como substantivos, como beleza e santidade, aprofundamento metafísico e moral, são apenas meio que encaminham para o fim último de negar a vida. Para Nietzsche, eles são meios para afirmar e intensificar a vida. (SIMMEL, p. 175)

A inegável influência de Schopenhauer sobre Nietzsche não anula uma profunda diferença entre ambos. Enquanto para o primeiro, a metafísica se relaciona com a negação da vida, pois o seu dualismo nega uma das partes, o mundo aparente, o segundo, apesar de também partilhar do mesmo dualismo, não adota a visão de que uma das partes prevaleça em detrimento da outra.

Vale destacar que **NT** traz consigo algo que será problemático e polêmico para o conjunto dos escritos nietzschianos, que é justamente o caráter fundamentalmente metafísico de suas formulações principais. Este pensamento é peculiar em relação ao conjunto dos seus trabalhos e, por isso, ele criticará duramente grande parte dessa obra em releituras posteriores. Porém, assim como vimos acima, o que de mais importante resulta dessa “metafísica de artista” é a afirmação da vida, compatível com os seus elementos trágicos.

Não há negação do sofrimento em Nietzsche, a tragédia grega demonstra isso, seu objetivo não é diminuir a dor, mas mostrá-la enquanto natural ao homem. Em outras palavras, com a tragédia há um estímulo da força vital. Desta forma, enquanto

Schopenhauer busca na arte (provisoriamente) e na moral (definitivamente) uma consolação para nos oferecer. Nietzsche, mais radical, diz que nosso único remédio é a capacidade de aprovação incondicionalmente da realidade. A partir da descrição trágica da vida apresentada pelo filósofo pessimista, Nietzsche elaborou sua própria filosofia: uma resposta trágica às condições morais de seu educador pessimista (BRUM, 1998, pp. 57 -58).

Os gregos, como vimos, entendem dessa máxima que é a alegria de viver, mesmo diante da instabilidade causada pelo sofrimento. Desde os seus primeiros escritos, é para essa máxima que Nietzsche está chamando a atenção dos seus leitores: “O sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não-fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa ‘permanência’ da vida consiste nessa mobilidade” (ROSSET, 2000, p.20).

Interessa observar, por fim, que a obra **NT** se relaciona com um pessimismo destoante do habitual, destoante também do pessimismo do seu mestre. Trata-se de um *pessimismo da fortitude*⁸ (*pessimismus der Stärke*). Este compreende a existência como sofrimento, mas se retrata com a vida ao acentuar a necessidade de afirmá-la. Deste modo, paradoxalmente, “a alegria consegue acomodar-se com o trágico.” (ROSSET, 2000, p. 25) Diante da ideia de afirmação da vida em **NT**, o elemento metafísico que constitui a primeira abordagem nietzschiana dos fenômenos ligados ao trágico, se torna um mero acessório, que será repensado e rejeitado pelo filósofo. Portanto, se para Nietzsche a “metafísica de artista” enfraquece sua posição filosófica na obra em estudo, a “afirmação da existência” é um elemento que permanecerá como traço fundamental de suas obras futuras.

3. A morte da tragédia grega

Aos nossos grandes poetas

As margens do Ganges ouviram o triunfo
Do deus da alegria, o jovem Baco, quando

⁸ Cf., NT, § 1, p. 14.

A tudo conquistando veio desde o Indo
Com o vinho sagrado despertar os povos.

Desperta, poetas, desperta os que ainda
Estão dormindo, dai-nos leis, dai-nos vida.
Triunfa, heróis, vós que como Baco sois
Os únicos com direito de conquista

(Friedrich Hölderlin)

A discussão feita por Nietzsche acerca da tragédia grega também se encontra desenvolvida nos seus cursos na Universidade da Basileia entre 1869 e 1871. Em *Introdução à tragédia de Sófocles*⁹, a trajetória histórica descrita indica que o apogeu da dramaturgia trágica se dá no teatro de Ésquilo e Sófocles, ocorrendo depois, em Eurípedes, um processo de declínio que levou ao seu desaparecimento.

O contexto dos três tragediógrafos, embora seja praticamente o mesmo, tendo em vista que Sófocles pode ter sido aluno de Ésquilo e participava de alguns concursos com Eurípedes, permite demarcar certas diferenciações entre eles. No contexto de Ésquilo, há o surgimento da *pólis* e o sentimento de coletividade enquanto que, no de Sófocles, há a valorização do indivíduo. Eurípedes vive em meio ao nascimento da filosofia e do pensamento socrático, época que “o povo aprendeu a falar e filosofar com ele, a tragédia perdeu seu efeito explosivo.” (NIETZSCHE, 2006b, p. 94) A tese principal de Nietzsche é que a afirmação do destino perde sua força a partir de Eurípedes, que mata assim o caráter trágico do teatro grego.

Começaremos nossa revisão a partir de Ésquilo. Para Brandão, ele, “bem mais do que Sófocles e muito mais do que em Eurípedes, fez com que a liberdade fosse substituída pelo seu contrário, a fatalidade.” (BRANDÃO, 2011, p. 17) Para o autor, não há herói nas peças esquilianas, há destinos traçados pelas Moiras a serem cumpridos. Neste ponto, veremos como essa ideia é compatível com o pensamento de Nietzsche, para o qual, justamente por representar o caráter inexorável do destino, Ésquilo seria o tragediógrafo superior. De acordo com o filósofo, Ésquilo é sempre caracterizado pelo destaque que dá ao coro, possibilitando que o próprio Dionísio domine a cena.

Enquanto os personagens de Ésquilo são espécies de “marionetes” do destino, eles não atuam enquanto heróis, pois não existe conflito com os deuses. Em Sófocles, ao contrário, pelo fato de o homem passar a ser valorizado, os deuses, em diversos

⁹ Curso ministrado na Universidade da Basileia em 1870. Tradução e notas Ernani Chaves.

momentos, tornam-se secundários. Assim, o caráter antropocêntrico compõe suas peças, em que temos a atuação do herói e até mesmo da heroína, como no caso de *Antígona*. Estes heróis possuem vontade, diferentemente dos personagens de Ésquilo, nos quais, no seu total, os acontecimentos são frutos da ação das Moiras, que traçam os destinos dos homens e dos deuses.

Nas peças de Sófocles, há a inserção de um tipo de liberdade, mas ainda compatível com a ideia de amor ao devir, reflexo de uma cultura em modificação. Neste tragediógrafo, pode-se notar a passagem da crença nos deuses e no amor ao devir para a crença na razão e na liberdade. A peça *Antígona*, de Sófocles, demarca bem esse ponto. Nela observa-se o conflito entre vida política e vida religiosa, ou seja, o conflito entre as leis humanas e as leis naturais. Justifica-se, assim, a afirmação de Vernant e Naquet de que a tragédia representa “o tempo dos deuses que surgem na cena e que se manifesta no tempo dos homens”. (1977, p. 30)

Em *Introdução à Tragédia de Sófocles*, Nietzsche considera equivocadas as leituras das tragédias que se baseiam em uma ideia estético-moral. Para entender o que isso significa, o filósofo evidencia como *Édipo rei*, de Sófocles, é visto através desse erro: “então a culpa deve ser imputável, isto é, deve surgir da vontade livre e não como consequência de determinações anteriores, de predisposições espirituais e corporais, de disposições herdadas etc.” (NIETZSCHE, 2006b, p. 38) Imputar culpa a ações morais de Édipo é julgar a tragédia com olhos modernos. Da perspectiva nietzschiana, ao contrário do que afirmava Aristóteles¹⁰, *Édipo Rei* não pode ser uma tragédia modelo, justamente pelo fato de ela permitir tais ambiguidades em relação à sua compreensão. Diversamente, *Édipo em Colono* é a tragédia mais perfeita de Sófocles¹¹, pois não deixa dúvida quanto à inocência do herói.

Nietzsche coloca a tragédia *Noiva de Messina*, de Schiller, como exemplo de tragédia moderna, que se estabelece “entre culpa e punição. [...] a culpa não é negada, mas legada a toda uma geração: o princípio do destino é a consanguinidade. Ou seja, não há punição sem culpa, mas um outro culpado, o ancestral.” (NIETZSCHE, 2006b,

¹⁰ Aristóteles, em *A Poética* (1973, p. 106), coloca Sófocles como aquele que representa a tragédia-modelo, assemelhando-se à superioridade de Homero. Aristóteles tem vários pontos que Nietzsche irá ver como falhos; por exemplo, sobre Eurípedes, Aristóteles (1973, p. 121) afirma que está em conformidade com o que seria a tragédia superior, sendo ele, inclusive o poeta mais trágico. Nietzsche defenderá justamente o oposto, Eurípedes seria o pior exemplo de tragediógrafo, exceto na peça *As Bacantes*. É o pior, pois o prólogo inserido por Eurípedes mata a tragédia, o instinto dá lugar ao conceito; ele retira da tragédia a ideia de destino ao anunciar de antemão as façanhas de acontecimentos que passam a ser marcados pela liberdade, por escolhas morais e independentes do destino traçado pelas Moiras.

¹¹ Cf., NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. §2.

p. 42) Para o filósofo, esse tipo de leitura cabe aos modernos, mas quando direcionada a Sófocles é incoerente.¹² O que o filósofo mais combate nesta interpretação estético-moral é a culpabilização indevida da linhagem de Édipo:

A tragédia é pessimista. Sua mais pura expressão está nos dois *Édipos*: no *Édipo rei*, a dissonância do ser, no *Édipo em Colono*, a consonância. Deve-se apenas observar que Sófocles deixou de lado a ideia da maldição através das gerações: esse tipo de justificativa é de Ésquilo. Em Sófocles, o mortal cai em desgraça pela vontade dos deuses; mas a desgraça não é punição e sim algo por meio do qual o homem é consagrado como um santo. Idealização da infelicidade. (NIETZSCHE, 2006b, p. 44)

A desgraça de Édipo não é uma punição. Muito pelo contrário, é dada pelos deuses. Aqui, se tem presente a ideia de uma afirmação da tragédia, por causa do amor aos acontecimentos do destino, independentemente de castigos ou recompensas – cabe lembrar desde já que a ideia de amor ao destino, em Nietzsche, não é compatível com a ideia de cativo-arbítrio, como será visto adiante.

Nietzsche retrata Eurípedes como aquele que coloca fim ao mito, protagonizando a decadência do gênero. Eurípedes e Sócrates são os adversários de Nietzsche nomeados nessa obra, embora exista outro não mencionado, ainda que toda a teoria afirmativa do trágico oponha o livro a ele: o cristianismo. Também reservando as consequências disso para depois, nos interessa nesse momento falar apenas de Eurípedes e da influência do socratismo em suas peças:

[...] tendo pois reconhecido amplamente que Eurípedes não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acerrar mais da essência do socratismo estético, cuja a lei soa mais ou menos assim: “Tudo deve ser inteligível para ser belo” (NT, § 12, p. 81).

Eurípedes faz com que a arte ingênua e ligada ao coração da natureza se transforme em conceito. Porém, é preciso deixar claro que o jovem Nietzsche não é um inimigo radical da ciência, ou da razão, nem mesmo como crítico do conceito. Neste momento de sua escrita, Nietzsche valoriza o instinto, colocando o homem intuitivo em

¹² No curso em estudo, o filósofo mostra que seria mais própria de Ésquilo a culpa legada a um ancestral. Por isso, nesse momento da escrita de Nietzsche, Ésquilo é igualado a Eurípedes, assim como constatou o tradutor Ernani Chaves, na introdução da obra. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche retira toda a noção de culpa das peças de Ésquilo, mesmo aquela legada a um ancestral.

oposição ao homem teórico. Porém, isso não implica uma exclusão da ciência, nem tão pouco da racionalidade, mas sim do otimismo equivalente ao desejo de dominar e apreender a verdade, ou ainda, da verdade enquanto dogma. O problema do homem otimista é que ele é um vivente em fuga da existência, pois sempre está à procura de uma verdade que o console. Tal como atesta Burnett:

O que Nietzsche está combatendo não é a vontade de saber, mas o otimismo herdado da cultura socrática, o desejo por uma felicidade vindoura, ameaçada pela “classe bárbara de escravos”, para quem as “pálidas e cansadas” religiões não tem nada a dizer. O *homem teórico* se vê diante dessa história triste e se intimida, fuge assustado, não suporta mais a própria existência. [...] O que poderia significar o *homem teórico* diante de um artista para o jovem Nietzsche? Amolecimento dos instintos, fraqueza, cansaço. (BURNETT, 2012, p21)

A massa começa a preferir Eurípedes, que caracteriza a total decadência da tragédia, já que a racionaliza. Com Sócrates, aliado do último tragediógrafo, há uma nova forma de se conceber a vida: “o socratismo despreza o instinto e, como isso, a arte.” (VD, § 2, p. 83) O mesmo fez Eurípedes, que substitui o instinto por uma tragédia conceitual, inserindo o prólogo:

Com Eurípedes, o Coro não aponta mais para o primevo, para aquela concepção divina de natureza, nem os seus personagens revelam a imagem do dionisíaco como protoimagem do homem. A inserção do prólogo, mas mais do que isto, a inserção do “homem comum”, destruindo o dionisíaco, destrói a tragédia. (WEBER, 2011, p. 107)

Eurípedes exclui o instinto em favor da razão otimista. Com ele, “a massa inteira filosofa, e isso é para Nietzsche uma perda irrevogável, o próprio Eurípedes torna-se pensador, não mais poeta.” (BURNETT, 2012, p. 25) Sendo assim, apenas Ésquilo e Sófocles são autênticos poetas trágicos, pois não predomina o conceito em suas peças. Na contramão, Eurípedes rompe com Dioniso, pois fora conquistado pela “dialética sofisticada para as falas de seus heróis – também os seus personagens têm paixões.” (NT, § 10, p. 72)

Ao estabelecer a crítica a Eurípedes, Nietzsche pensa nos temas abordados nas peças do dramaturgo, que estão relacionados aos acontecimentos rotineiros. Novos temas ganham importância: “o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco.” (NT, § 11, p. 73) Estas diferenças entre os

tragediógrafos estão relacionadas com a força que a razão filosófica e otimista vai ganhando na Grécia clássica. Para Nietzsche, isso é consequência do declínio do bom gosto grego.

Com a visão trágica do mundo, os gregos sentem prazer com a existência. Eles se elevam perante a vida, mas isto teve seu fim quando Eurípides leva a plateia ao palco, ao problematizar acontecimentos da vida cotidiana. Contudo, o tragediógrafo foi bem aceito, pois o gosto grego já não era mais o mesmo. O distanciamento em relação à cultura mitológica justificou Eurípides e Sócrates.

Entre os gregos até antes de Eurípides, domina a unidade. Este último prejudica a unidade com a consciência, porque percebe que a cena é a parte que produz efeitos, enquanto a totalidade não chega à consciência de ninguém. Entrementes, mudara-se o gosto, não se queria mais na tragédia apenas o *pathos*, mas também as ações. A rigorosa observância da *unidade* torna-se desnecessária. (NIETZSCHE, 2006b, p.64 - 65)

Medeia, de Eurípides, é um exemplo de peça pela qual se pode notar a pertinência dessas críticas propostas por Nietzsche. A personagem escolhe abandonar o pai e matar o irmão para casar-se com Jasão. O mito fica em segundo plano, já que não há maldição em *Medeia*, o caráter divino da peça desaparece em prol da razão e da liberdade, a personagem é a própria autora de seu destino. Embora em *Medeia* o destino e os deuses não deixem de ser retratados, ganham caráter secundário e quase desaparecem, o que teria sido diferente em *Ésquilo* e em *Sófocles*. Quanto às principais diferenças entre aos três tragediógrafos, Nietzsche afirma:

A diferença mais rigorosa entre eles está expressa na frase de Sófocles: *Ésquilo* faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a *Ésquilo*, enquanto pelo mesmo motivo Eurípides se contrapõe a ele, Sófocles caminha para além da trilha de *Ésquilo*: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípides ele torna-se destrutivo em relação ao instinto. (NIETZSCHE, 2006b, p. 83)

Nas peças de *Ésquilo*, se tem o predomínio do instinto; em *Sófocles*, o jogo entre instinto e conceito; em Eurípides, o conceito passa a compor as peças. Todos esses aspectos são revelados no uso do coro. Se, em *Ésquilo*, o coro é autêntica face de

Dionísio em júbilo e êxtase, em Sófocles, “ele começa a esmigalhar-se o coro dionisíaco da tragédia.” (NT, § 14, p. 90) Em Eurípedes, a razão toma toda a forma do esplendor trágico do coro, que é substituído pela palavra, desaparecendo em prol dela. Tem-se aqui um “novo cênico socrático otimista em face do *coro*.” (NT, § 14, p. 90) Sem o coro e privilegiando a palavra, Eurípedes mata por definitivo a tragédia, ela perde seu caráter artístico-musical e ganha caráter filosófico e moral.

4. A música wagneriana e a expectativa do renascimento do trágico

Nietzsche defende que a tragédia grega é formada tanto pelo elemento apolíneo quanto pelo dionisíaco. Este último remete a uma disposição afirmativa em relação à existência, a ser cultivada mesmo em face da consciência da dissolução radical inerente ao eterno vir-a-ser. Juntamente com o primeiro, o dionisíaco encena um jogo de alternância entre a medida e a desmedida. Nietzsche é entusiasta com relação à ideia de formação do seu povo, sobretudo ao compartilhar da visão renascentista de retorno à Grécia. Porém, o filósofo dá ênfase a um período específico dessa cultura: a época trágica, cujo apogeu se encontra entre os séculos V e IV a.C. Não por acaso, trata-se de uma época anterior ao nascimento da filosofia, do pensamento conceitual.

De acordo com isto, é fundamental a ideia de que o espírito trágico só pode renascer na Alemanha caso ambos os instintos, o apolíneo e o dionisíaco, sejam valorizados, trazidos à tona. Assim, é na música wagneriana que Nietzsche irá depositar esperanças em um possível renascimento desses dois elementos da natureza.

Nietzsche deve a Schopenhauer o pensamento de valorização da música como arte suprema. Porém, o primeiro reconhece na canção o seguinte ponto:

É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como sujeito como sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem-aventurada calma apresenta-se agora em contraste com a impulsão [*Drang*] do sempre limitado, e todavia sempre indigente querer: o sentimento de contraste, desse jogo de alternância, é propriamente o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz. (NIETZSCHE, 1992b, p. 46)

Nietzsche, diferentemente do seu mestre Schopenhauer, entende que a música se relaciona com a vontade e com a representação, em outras palavras, com Apolo e Dionísio. A música, apesar de ter se originado de Dionísio, não é uma arte puramente dionisíaca, pois no ritmo também se encontra o elemento apolíneo:

A harmonia, livre do espaço e do tempo, guarda em sua textura e espessura sonora a essência do querer e, por isso, permanece como elemento específico da música. Já o ritmo é apresentado como fator de ilusão - véu apolíneo jogado sobre o inebriante mundo sonoro. Enquanto a harmonia expressa o núcleo mais íntimo do querer, o ritmo é o símbolo externo da vontade, sua aparência individual que não reflete o todo. O ritmo está no ponto de encontro entre a plástica e a harmonia, o fenômeno e a vontade, a aparência e a essência, o sonho e a embriaguez, o apolíneo e o dionisíaco. (DIAS, 1994, p.34)

É na composição da música trágica que o prazer, fruto da ilusão apolínea, e a afirmação da dor, obtida junto ao elemento dionisíaco, ficam pela primeira vez lado a lado. Vale destacar que o filósofo reconhece que essa condição de conflito não está presente apenas na arte trágica, mas se encontra em todas as atividades humanas.

No que tange à relação entre palavra e música, averigua-se a seguinte subordinação: “sendo metafisicamente anterior à palavra, a música teria sobre ela primazia.” (DIAS, 1994, p. 45) Por isto, em-si, a música é essencialmente dionisíaca, embora a palavra também participe de sua composição. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche faz a seguinte pergunta: “que efeito surge quando aqueles poderes estéticos, em si separados, do apolíneo e o do dionisíaco, entram lado a lado em atividade? Ou de uma forma mais sucinta: como se comporta a música para com a imagem e o conceito?” (NT, § 16. p.98) Para o filósofo, para além da tragédia grega, entre os modernos, a resposta para essa pergunta é encontrada em um tipo peculiar de encenação artística, feita por Wagner, na qual ambos elementos se reconciliam. Trata-se de uma arte peculiar, pois Wagner rompe com o estilo tradicional do gênero operístico que se baseava na ideia de que o drama musical deveria privilegiar apenas a palavra. Se com Eurípedes e Sócrates a música e a palavra foram separadas e a tragédia teve seu fim, com Wagner tal união seria estabelecida novamente. Wagner seria um outro Ésquilo. Segundo Rosa Dias:

Nietzsche, em *Richard Wagner em Bayreuth*, reconhece a música como elemento principal do drama e a palavra como recurso capaz de expressar a riqueza de sugestões que a música traz para a cultura moderna. Além disso, percebe que, para criar "uma harmonia perfeita entre música e palavra, Wagner teve de inventar uma linguagem que se assemelhasse à música e buscar não apenas a musicalidade das palavras, mas concebê-la em "atos sensíveis ou visíveis", isto é, pensá-la de forma mítica como o povo sempre pensou. Segundo Nietzsche, a música de Wagner é o prenúncio de uma nova cultura, ou melhor, do renascimento de uma cultura trágica. Iniciando seus ouvintes em algo supra-pessoal, Wagner, através da música, permite que eles experimentem o estado de alma trágico sem desviá-los da realidade do mundo, reavivando neles a certeza de uma permanência da vida e a esperança de um melhor relacionamento entre os homens. (DIAS, 1994, p. 14)

Na *Quarta consideração extemporânea, Richard Wagner em Bayreuth* (1876), Nietzsche descreve um projeto artístico ambicioso, que tem como intuito renascer o modo de fazer arte dos antigos e romper com os moldes modernos. Neste momento de sua escrita, o jovem filósofo reforça a ideia, já contida em seu primeiro livro, que a tragédia grega, tal como interpretada por ele, pode renascer pelas mãos de Wagner. Segundo a perspectiva do filósofo, são intrínsecos à ópera wagneriana estes dois elementos da natureza, Apolo e Dionísio, pois ela resgata o mito, que é o principal responsável por esse elo entre palavra e a música: “Wagner possui todas as fontes – a melodia originária, o substrato popular, o dionisismo musical e a poesia apolínea.” (BURNETT, 2012, p. 52) É no drama mítico que Wagner busca o renascimento do trágico, em meio ao moderno, a cultura antiga, principalmente a partir do resgate das próprias lendas germânicas. É dessa maneira que se acende em Nietzsche a esperança romântica de um novo modo de conhecimento da verdadeira realidade, muito mais afim à arte trágica do que à ciência positiva.

Para Nietzsche, ao unir mito e música, Wagner consegue alcançar aquilo que os gregos trágicos alcançaram: ele chega ao coração da natureza. O mito fala do homem universal, narra algo para além do conflito do herói consigo mesmo, fala da atuação dos deuses e do destino inevitável no qual todos os sujeitos estão lançados à própria sorte. Assim, “partindo do fato de que a música fala uma língua que todos podem entender imediatamente” (DIAS, 1994, p.24), Nietzsche compreenderá que ela tem a função de educar o seu povo, de fortalecer a cultura alemã.

A “música, o mito, a imagem e as palavras, juntos, permitem ao espectador alegrar-se com o aniquilamento do herói, pois, através dele, pode experimentar o estado

de identificação com a natureza.” (DIAS, 1994, p. 24) Nesta batalha estão presentes o elemento apolíneo, que representa o “princípio de individuação” de tal herói, e o dionisíaco, que arrebatava e o libertava da ilusão. Com esta composição se tem o efeito trágico. Ao se libertar de tal princípio, o herói sente uma extasiante alegria, eis o efeito paradoxal de Dionísio. Aqui “a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência” (NT, §17 p.102), mesmo que ela comporte em seu âmago a dissolução.

Neste momento, a música de Wagner reflete todo o ideal em que o filósofo pensou tendo os gregos como modelo, sobretudo no que se refere à alegria de viver. A expectativa de Nietzsche era justamente que esse efeito extasiante da música, enquanto resultado de um fenômeno estético, fosse sentido entre os modernos.

A música expressa a “essência” do mundo, ela é a própria coisa-em-si, a arte superior, “pois (...) nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343) Schopenhauer inaugura esse pensamento no campo estético, até então nenhum outro pensador moderno havia colocado a música em relação direta com a essência do mundo. Em consenso com Schopenhauer, Nietzsche compreende que a linguagem com que a música fala é universal, por isso ela é uma forma de conhecimento muito mais elaborada do que o conhecimento científico, racional.

Nietzsche defende a ideia de que a época trágica foi uma época superior em relação à moderna. Não existe neste momento a presença do otimismo racional socrático. Segundo o filósofo, entre os modernos, foi Wagner quem trouxe à tona a época trágica quando “levou a língua de volta para um estado originário no qual ela quase não pensa em conceitos, no qual ela própria é ainda poesia, imagem e sentimento.” (WB, § 9, p. 111) Por ter tal papel, o músico se destaca entre os alemães:

Em contraposição a todos os movimentos de reforma e revolução, nossos eruditos representam, na história do espírito moderno, tal estado de fraqueza, eles não se deram a mais ambiciosa tarefa, mas procuraram assegurar para si, à sua maneira, uma forma de felicidade pacificadora. Cada empreendimento mais livre, mais viril somente passa por eles – o que não se aplica de forma alguma à história! Essa traz em si forças inteiramente diferentes, que naturezas como a de Wagner pressentem: mas é preciso que seja escrita em um sentido muito mais sério e estrito, guiada por uma alma poderosa, e não mais em um sentido otimista como foi o caso até aqui, vale dizer, de uma maneira distinta de como têm feito até agora os eruditos alemães. (WB § 3 p, 56)

Nietzsche entende que os alemães veem, pela perspectiva do historicismo, fatos científicos como verdades absolutas, base para os seus recorrentes dogmas. O filósofo quer romper com tais princípios, quer que sua nação se liberte deste tipo de cultura. Deste modo, a música wagneriana funcionaria como antídoto para o chamado “otimismo alemão”, pois ela é trágica e, assim, afirmativa. Tem função de transcender o entusiasmo cego daqueles que negam a vida em nome de ideais, de uma “felicidade pacificadora”.

Segundo Nietzsche, a cultura alemã só pode ser completa se reconhecer certos aspectos que envolvem a visão trágica acerca da existência, libertando-se assim dos seus ideais. Se, por um lado, essa ideia também enseja um tipo de ideal, já que propõe algo a ser alcançado que levaria o homem ao auge de sua cultura, por outro, trata-se aqui de um ideal que visa a aniquilar todos os outros. Em Wagner, Nietzsche não viu apenas um amigo. O músico é, para ele, o porta voz dessa Grécia trágica e o contraponto da cultura moderna alemã e, logo, ocasião de confronto de todos seus ideais. Ao ver nietzschiano, os alemães precisam da música wagneriana, sobretudo, para se livrarem do seu eruditismo exacerbado, pois só assim pensariam por si próprios.

Ainda em **NT**, Nietzsche expressa seu entusiasmo pelo projeto wagneriano de renascimento do trágico:

A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico – [...] Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera [...]. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus! (NT, § 20 p.123)

Para Nietzsche, graças a Wagner, uma nova época estava prestes a acontecer na Alemanha. O projeto de um teatro em Bayreuth acende no jovem filósofo um sonho, também compartilhado pelos românticos de sua época, de um autêntico renascimento do espírito de outras épocas. Não custa insistir, contudo, que, em Nietzsche, trata-se de uma Grécia peculiar, para além de uma perspectiva apenas apolínea e diferente da Grécia almejada pelos românticos, pois ele tem em vista a Grécia arcaica, na qual a figura de Dionísio se manifestava.

Além de alguém que compreende a Grécia antiga, o filósofo vê em Wagner um alemão livre daquilo que ele critica em todo percurso de seu pensamento, que é a cultura moderna, sobretudo, do cristianismo:

O cristianismo, arruinando-se em deficiências e hipocrisia, se deixou utilizar como sustentáculo contra o povo e como consolidação dessa sociedade e de suas posses, enquanto a ciência e os eruditos se prestaram muito docilmente a essa servidão – tudo isso Wagner perseguiu através dos tempos para, no fim de suas considerações, ser tomado de desgosto e de raiva: ele se tornou revolucionário por compaixão pelo povo. (WB, § 8, p. 98)

Porém, Nietzsche já reconhece neste momento da sua escrita que é uma tarefa bastante árdua fazer com que o homem moderno, acorrentado ao pensamento ocidental, fruto do racionalismo e do cristianismo, pense tal como Wagner. Ou, em outras palavras, tal como um grego trágico. Para Nietzsche, o músico pagou um alto preço por se desgarrar do seu meio: a solidão.

Em **WB**, Nietzsche sustenta a ideia de que Wagner está à frente do seu tempo, sobretudo, para justificar porque dificilmente o seu povo iria entendê-lo. Na obra, Wagner é retratado como um artista genial, cujos olhos estão direcionados para o futuro. Sua arte não era compreendida pelo povo, nem tampouco era destinada ao mero entretenimento burguês. Tratar-se-ia de uma arte revolucionária e solitária: “o gênio do drama ditirâmico retira seu último véu! Está sozinho, a época lhe parece fútil.” (WB, § 8, p.101) Nietzsche associa essa solidão de Wagner à sua liberdade. Este rompe com aquilo que é moderno, com os valores de sua época, relacionados com a pobreza de espírito e obediência à cultura vigente.

O gênio está sozinho em sua época, por isto Nietzsche se propôs escrever sobre ele, mostrar e enfatizar sua grandeza. Porém, a grande surpresa virá com a inauguração do teatro de Bayreuth, quando se verifica uma conversão decisiva em Wagner, de espírito livre em espírito cativo, que se caracteriza pela sua servidão ao cristianismo.

II. PRIMEIRAS FORMULAÇÕES PARA ALÉM DA MORAL E DA CULTURA MODERNA

1. *O nascimento da tragédia: uma crítica silenciosa ao cristianismo?*

O único sentido íntimo das cousas
É que elas não têm sentido íntimo nenhum.

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro,
Dizendo-me, *Aqui estou!*

(Isso é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as coisas,
Não compreende quem fala delas
Como o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol [...].

(Alberto Caeiro)

No período da escrita de **NT**, a Alemanha está em busca de uma cultura autêntica. Movidos por um intenso nacionalismo, alimentado pela vitória na guerra franco-prussiana e pela unificação do país, os alemães procuram se destacar em relação a outras nações, a fim de superarem o seu suposto atraso cultural. Seja na música ou na literatura, esse desejo envolveu o sonho de muitos artistas e também filósofos, como o próprio Nietzsche, que viu na cultura grega um modelo a ser seguido. O predomínio da religião cristã protestante também é um elemento característico da cultura alemã dessa época. Imerso nesse contexto, Nietzsche elabora as teses de seu primeiro livro buscando dialogar tanto com o passado helênico quanto com a cultura moderna.

Nesta seção, partimos da hipótese de que, mesmo não recebendo tratamento direto em **NT**, o cristianismo é tomado ali em contraponto à cultura grega. Será questionado aqui o porquê de tal oposição, uma vez que ela não é enfatizada no escrito. Primeiramente, vale ponderar que, ao pensar que a obra apresenta uma crítica ao cristianismo – considerando os elementos discutidos em seu prefácio, redigido em 1886, e em **EH**, de 1888, no qual o filósofo faz uma releitura de todos os seus livros publicados –, poderíamos nos envolver em um contrassenso. Afinal, se **NT** possui em seu núcleo uma série de teses tributárias do dualismo metafísico, ainda que artisticamente caracterizadas, não estaria a obra em acordo com uma visão de mundo cristã, naquilo que esta tem de dualista? Na mesma direção, cabe considerar se os débitos relativos às filosofias kantiana e schopenhaueriana, apresentadas por Nietzsche a partir de *Humano, demasiado humano* como cristãs, não implicam uma dificuldade ainda maior. Como poderia **NT** ser um livro que faz crítica ao cristianismo, se sua perspectiva de acesso à cultura depende do mesmo dualismo metafísico que está na base da religião que é alvo de seu ataque?

Vimos no primeiro capítulo que a “metafísica de artista” concebe o mundo de forma dualista. Trata-se, porém, de um dualismo imanente, o que o distingue do dualismo fundamental da doutrina cristã, segundo o qual a única dimensão que realmente importa para nós é aquela que transcende o mundo da experiência. Tal distinção afasta a obra da associação direta com a metafísica proposta pela tradição. Já em Kant e Schopenhauer, Nietzsche viu como positiva a crítica à racionalidade moderna. Estes pensadores mostram o problema acarretado pelo pensamento racional em sua expectativa de que podemos conhecer a essência das coisas. Ambos descartam que a razão tenha esse alcance. Para Nietzsche, crer que as coisas podem ser conhecidas em sua essência através da razão trouxe como consequência a ideia de que os impasses da existência poderiam ser corrigíveis. Em outras palavras, se podemos conhecer a verdade, o erro pode ser evitado. O problema é que tal pensamento deriva da negação da vida, pois não aceita aquilo que lhe é constitutivo, sua tessitura trágica – o que, aliás, realça o sentido à crítica feita em **NT** à figura de Sócrates. Deste modo, entende-se que, para o filósofo, desde o início de sua reflexão, a razão é posta em questão, em oposição à vida como obra de arte, como criação constante de si mesma.

Em **NT**, a terminologia kantiana e schopenhaueriana também é compartilhada por Nietzsche. Porém, podemos constatar na obra em questão que os conceitos empregados ganham conotações singulares. “Essência” e “aparência”, “vontade” e

“representação” tornam-se, em Nietzsche, instrumentos em defesa da tragédia grega e, logo, daquilo que ele reconhece nela como essencial: a afirmação da vida. Portanto, apesar do empréstimo, talvez seja o caso considerar que essa terminologia aparece em Nietzsche em oposição ao seu significado cristão, comprometido com a negação da vida. Vejamos se tal leitura é plausível à luz das alegações textuais de Nietzsche, seja na própria obra em questão ou a partir do que o filósofo disse anos após a sua publicação.

Em NT, talvez a crítica ao cristianismo não tenha sido tão silenciosa¹³, pois já encontramos na própria obra uma menção indireta a essa religião:

Essa aparência da “serenajovialidade grega” foi o que antes revoltou as naturezas profundas e terríveis dos primeiros quatrocentos anos de cristianismo: a elas, essa fuga mulheril diante do que é sério e assustador, esse covarde deixar-se contentar com o gozo confortável, parecia-lhes não somente desprezível, mas a própria disposição anticristã. (NT, §11, p. 75)

Como se vê, Nietzsche já denuncia o quanto o modo de vida grego incomodou o cristianismo no decorrer da sua formação histórica. Ele chama a atenção para o fato de que essa religião não teria compreendido a “serenajovialidade grega”, pois invoca justamente o oposto de tal disposição. A passagem acima enfatiza que esta oposição se dá pelo fato de o cristianismo ter se formado como uma religião antagônica à vida.

Por meio das tragédias, essa ideia é legada à posteridade como uma espécie de ensinamento fundamental sobre a existência. NT é um livro que trata da necessidade de afirmação da vida, pois, a partir do estudo da gênese do gênero dramaturgicamente trágico, abre caminho para pensar a tragicidade inerente à existência. Não por acaso, o filósofo citou a religião predominante do mundo moderno, o cristianismo, mesmo que apenas uma vez no livro, como oposta ao mundo grego. Nesta obra, tem-se uma crítica velada ao cristianismo, pois é apenas em 1886 que Nietzsche declara que tal religião é principal inimiga da obra. Pode-se ver abaixo a justificativa que ele dá para isso:

Já no prefácio a Richard Wagner é a arte – e não a moral – apresentada como a atividade propriamente *metafísica* do homem; [...] De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista e um retro-sentido [*Hintersinn*] de artista por trás de todo acontecer – um “deus”, se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente considerado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia,

¹³Cf., EH, § O nascimento da tragédia, p. 62.

que, criando mundo, se desembaraça da *necessidade* da abundância e *superabundância*, do *sofrimento* das contraposições nele apinhadas. O mundo, em cada instante a *alcançada* redenção de deus, o mundo como a eternamente cambiante, eternamente nova visão do ser mais sofredor, mais antitético, mais contraditório, que só na *aparência* [*Schein*] sabe redimir-se: toda essa metafísica do artista pode-se denominar arbitrária, ociosa, fantástica – o essencial nisso é que ela já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e a significação *morais* da existência. (NT, § 5 *Tentativa de auto crítica*, pp. 18-19)

Nesta passagem, o filósofo chama atenção para o fato de que a moral, presente na cultura moderna ocidental e enraizada, em última instância, nos ensinamentos cristãos, não é necessária para a definição do que é o homem. Diversamente, a arte é tomada como uma atividade metafísica própria do homem, pois todo ser humano é artista da sua própria existência. No campo da arte, não se trata de ter preceitos a serem seguidos, mas sim de criar a cada instante. Porque a arte tem implica na criação constante, encontra-se isenta de compromissos morais. Por outro lado, os valores morais são pré-estabelecidos, determinados e pouco flexíveis. Neste sentido, o filósofo resgata o que há de mais crucial em sua obra primogênita, o efeito estético da arte no homem. Nietzsche justifica assim sua “metafísica de artista”, que compreende que a arte está acima da moral, pois, a seu ver, ela liberta o homem das rédeas do dogmatismo, enquanto a moral faz o homem reproduzir aquilo que lhe foi dado. Assim afirma o filósofo:

Na verdade, não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser *somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. (NT, § 5 *Tentativa de autocrítica*, p. 19).

Nietzsche defende que, perante as culturas dominadas pela cultura cristã, a arte tornou-se apenas uma mentira, já que a verdade encontra-se no campo da transcendência. Para tal cultura, o mundo aparente no qual a arte se encontra é uma ilusão, pois a verdade está apenas em uma vida após esta que nos é dado experimentar,

idealizada como a melhor. Assim, a vida tal como ela é, com seus acasos e prazeres, lhe é hostil. O autor chama atenção para o fato de que NT traça as características fundamentais de uma cultura artística que é afirmativa da vida, que se inventa a todo o momento. Nesse sentido, seu leitor é instigado a pensar uma cultura diferente da sua, isto é, diferente da cultura moderna, que é inartística na medida em que se justifica em nome de uma moralidade ascética. Ainda segundo o filósofo:

O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em "outra" ou "melhor" vida. O ódio ao "mundo", a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao "sabá dos sabás" - tudo isso, não menos do que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer *somente* valores morais, se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma "vontade de declínio", pelo menos um sinal da mais profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida - pois perante a moral (especialmente a cristã, quer dizer, incondicional), a vida *tem* que carecer de razão de maneira constante e inevitável, porque é algo essencialmente amoral - a vida, oprimida sob o peso do desdém e do eterno não, tem que ser sentida afinal como indigna de ser desejada, como não-válida em si. A moral mesma - como? A moral não seria uma "vontade de negação da vida", um instinto secreto de aniquilamento, um princípio de decadência, apequenamento, difamação, um começo do fim? E, em consequência, o perigo dos perigos? ... (NT, § 5 *Tentativa de autocrítica*, pp. 19-20).

Tendo este prefácio tardio em vista, fica nítido o desejo do filósofo de situar as relações entre arte e moral sob o signo da oposição. As tragédias trazem a ideia de que a vida mais intensamente desejável não é incompatível com os impasses do destino nem com os conflitos insolúveis da existência. Em oposição a isso, a moral cristã disseminaria um ideal de salvação que preconiza que a existência terrena é destituída de valor. Assim, o nosso filósofo marca a principal distância que predomina na relação entre a civilização helênica e a moderna. Enquanto os gregos trágicos celebram a vida em suas expressões artísticas mais elevadas, o homem moderno a nega em nome de sua moral ascética universalista. Segundo Safranski:

Cultura e indivíduos fortes extraem beleza do terrível. A cultura grega é forte nesse sentido. Não devemos nos deixar enganar pela jovialidade grega. O sentimento de vida fundamental era trágico e pessimista. A vida grega que desperta para a consciência no começo fita o abismo. (SAFRANSKI, 2001, p. 71)

Nietzsche ressalta que Dioniso, presente na sua obra primogênita, pode ser nomeado o anticristão por excelência, justamente por ser contra uma moral que avilta e apequena. Vejamos:

Contra a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contra doutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, *anticristã*. Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade - pois quem conheceria o verdadeiro nome do Anticristo? – com o nome de um deus grego: eu a chamei *dionisíaca*. (NT, § 5 *Tentativa de autocrítica*, p. 20)

Dionísio é anticristo na medida em que está voltado para a vida, ao contrário do cristianismo, que está voltado para um mundo após a morte. A tragédia, conforme tratada no livro, é movimento e ação afirmativa perante o trágico: “quão diversamente falava Dionísio comigo! quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo!”. (NT, § 6 *Tentativa de autocrítica*, p. 21) Isso que o autor chama resignacionismo remete a toda cultura moderna e conseqüentemente ao cristianismo.

A época trágica dos gregos teve seu fim com Eurípedes e com o nascimento da filosofia. Porém, enquanto potência civilizatória, o cristianismo foi o principal responsável pela disseminação de um ideal oposto à vida. Anos depois, no prólogo de **BM** (1886), Nietzsche afirma que “o cristianismo é platonismo para o ‘povo’”¹⁴, reiterando a noção de que o dualismo metafísico fortaleceu-se juntamente com a filosofia idealista, que nega a vida em nome de além-mundos. Sócrates e Platão não foram os responsáveis diretos pelo enfraquecimento dos instintos da maioria dos homens, pois não desempenharam um papel tão significativo no processo de transformação da sensibilidade do público quanto o dos ideais ascéticos que animam o cristianismo. Em outras palavras, apesar de os “ideais” terem florescido no seio da filosofia, o povo não tem acesso a ela, mas por meio do cristianismo, educou-se conforme seus preceitos básicos: a negação da existência em nome do ideal, ou ainda, a ideia de que podemos conhecer a “verdade” e corrigir o “erro”, suprimindo da vida o sofrimento.

Como já ficou patente, Nietzsche é um pensador que revê suas ideias. Crítico de si mesmo, não hesita em reposicionar-se acerca daquilo que acredita ter ficado

¹⁴ Cf., *Prólogo*, Além do bem e o do mal, p.8.

impreciso em seus escritos. Mesmo assim, apesar da autocrítica, ele não deixa de reconhecer a importância do diagnóstico a respeito do *otimismo teórico* apresentado em NT. Lê-se em EH:

As duas decisivas *novidades* do livro [NT] são, primeiro, a compreensão do socratismo: Sócrates pela primeira vez reconhecido como instrumento da dissolução grega, como típico *décadent*. “Racionalidade” *contra* instinto. A “racionalidade” a todo preço como força perigosa, solapadora da vida! Profundo e hostil silêncio sobre o cristianismo em todo o livro. Ele não é apolíneo nem dionisíaco; *nega* todos os valores *estéticos* – os únicos valores que o *Nascimento da tragédia* reconhece: o cristianismo é niilista no mais profundo sentido, enquanto no símbolo dionisíaco é alcançado o limite último da *afirmação*. Em um momento se alude aos sacerdotes cristãos, como uma “pérfida espécie de anões”, de “seres subterrâneos” ... (EH, § *O nascimento da tragédia*, p. 62)

Dado que a afirmação da existência perpassa o conjunto da obra de Nietzsche, cabe pensar que a crítica ao cristianismo deve estar presente em todos os seus livros, uma vez que a espiritualidade cristã nega essa vida em nome de outra, em nome de valores supremos. Ora, se a adesão à tragicidade é o que Nietzsche elogia, podemos perceber sua oposição constante à atitude do sujeito cristão. Este vive de esperança, enquanto o grego trágico compreendia e amava a vida tal como ela é, amando seu destino.

Seja como for, a presença em NT de uma crítica ao cristianismo não é questão fechada. O principal saldo de uma leitura que defende tal opção é que ela permite uma transição coerente em relação ao repertório que se descortina a partir da introdução das preocupações concernentes ao “espírito livre”. Este assunto será diretamente elaborado mais adiante, com base na exaltação de uma forma de vida que abandona os preceitos morais modernos e os dogmas cristãos, por conceber o homem como artista da sua própria existência e criador dos seus próprios valores.

2. O rompimento com a metafísica de artista em *Sobre verdade e mentira num sentido extramoral*

Verdade, Mentira, Certeza, Incerteza
 Aquele cego ali na estrada também conhece estas palavras.
 Estou sentado num degrau alto e tenho as mãos apertadas
 Sobre o mais alto dos joelhos cruzados.
 Bem: verdade, mentira, certeza, incerteza o que são?
 O cego pára na estrada,

Desliguei as mãos de cima do joelho
 Verdade mentira, certeza, incerteza são as mesmas?
 Qualquer coisa mudou numa parte da realidade — os meus joelhos
 e as minhas mãos.
 Qual é a ciência que tem conhecimento para isto?
 O cego continua o seu caminho e eu não faço mais gestos.
 Já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual.
 Ser real é isto.
 (Alberto Caeiro)

No escrito publicado postumamente, *Sobre verdade e mentira num sentido extramoral*, ditado ao colega K. von Gersdorff em julho de 1873¹⁵, “o que Nietzsche pretende [...] é ressaltar que o conhecimento não faz parte da natureza humana, ou melhor, não está no mesmo nível que os instintos.” (MACHADO, 2002, p. 35) O filósofo apresenta a ideia de que o anseio por uma verdade não é o que define a essência do homem, uma vez que os “animais inteligentes” inventaram o conhecimento segundo propósitos particulares. Se tais animais desaparecessem, a natureza continuaria sendo exatamente a mesma, seria como se eles nunca houvessem existido.¹⁶ Nietzsche desloca assim o indivíduo de sua posição até então central no universo, de detentor do conhecimento verdadeiro e universal, mostrando ao homem sua pequenez diante da natureza. Apresenta o chamado instinto de conhecimento “não mais como uma tendência natural para a verdade, mas [como] uma crença – produzida – na verdade é porque não há posse da verdade, mas convicção, suposição de possuir a verdade.” (MACHADO, 2002, p.36)

O conhecimento foi criado pelo intelecto por necessidade gregária, para compensar a fraqueza física dos indivíduos da espécie em relação aos outros animais e para evitar o conflito e estabelecer normas de organização social. A verdade como adequação nada mais é, na origem, do que uma série de convenções sociais, o que dá a ver “o intelecto como meio para a conservação do indivíduo.” (VM, 1997, p. 216) Com

¹⁵ Utilizaremos aqui a tradução portuguesa de Helga Hooek Quadrado, do Instituto Alemão de Lisboa. “Nietzsche planeja o ensaio *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* em cinco seções, das quais ele só chegou a redigir as duas primeiras. A terceira seção deveria tratar das tentativas dos primeiros filósofos gregos de unificação dos cultos religiosos. A quarta seria dedicada à emergência de uma atitude irônica em face da religião, correspondente ao momento socrático. A quinta seção trataria do empreendimento platônico de fundar um Estado constitucional supra helênico. Este seria interpretado como ponto culminante da atividade filosófica, destinada a fundar um Estado metafisicamente ordenado. Esse ensaio em cinco seções corresponderia por sua vez à terceira parte do projetado *Livro do filósofo*, que reuniria um conjunto de considerações acerca de diversos fenômenos da cultura e de questões teóricas tradicionais da filosofia”. (LOPES, 2006, pp. 65-66)

¹⁶ Cf., VM, p. 215.

isso, o filósofo procura mostrar que não existe qualquer correspondência necessária entre palavra e coisa. O que se chama de verdade pode se distanciar da essência:

Portanto, também nossa oposição entre indivíduo e gênero é antropomórfica e não provém da essência das coisas, embora não usemos dizer que não lhe corresponde: o que seria uma afirmação dogmática e, como tal, tão indemonstrável como a sua contrária. Que é então a verdade? Um exercício móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poeticamente e retoricamente intensificadas, transparecem a um povo fixas, canônica e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido [...]. (VM, 1997, pp. 220-221)

O problema é que o homem acredita que o conhecimento por ele produzido tem valor supremo e absoluto, se esquecendo de que ele foi uma invenção, metáforas criadas por necessidade.

Não se pode deixar de ressaltar que todas essas críticas ainda evidenciam a influência schopenhaueriana, presente em maior medida em sua escrita inicial. Pois aqui ele ainda concebe a ideia de fundo do mundo, de essência das coisas. Agora, “o mundo que nos rodeia dissolve-se idealisticamente na ‘transferência’ do enigmático fundo das coisas para uma linguagem estranha. Mesmo se a palavra ‘aparência’ é refutada, a ideia de fundo continua a ser schopenhaueriana.” (COLLI, 2000, p. 33) Em NT, a coisa-em-si é colocada como algo alcançável com o auxílio da arte, pois com o rompimento do *princípio de individuação* causado pelo elemento dionisíaco, o homem chegaria ao coração da natureza, se unindo ao chamado *uno-primordial*. Segundo Machado,

Os textos imediatamente posteriores, como, por exemplo, o conjunto de fragmentos que deveriam constituir *O livro do filósofo*, retomam a mesma problemática da relação entre arte e conhecimento. Mas se a crítica à metafísica persiste nesses escritos, como em toda a obra de Nietzsche, ela não mais se faz em nome de uma metafísica de artista, isto é, de uma dimensão metafísica da arte ou de uma experiência artística da essência do mundo – o elemento da arte é a ilusão. A crítica à instituição da dicotomia metafísica verdade-aparência agora é realizada a partir do conceito de “instinto de conhecimento” ou instinto de verdade, sem que o elogio da arte explicita uma dualidade de elementos ou de formas, mesmo que seja para afirmar uma síntese, uma reconciliação ou unificação. (MACHADO, 2002, p.35)

Em VM, Nietzsche pensa a coisa-em-si como algo que permanece inacessível para além de toda antropomorfização. A crítica feita ao conhecimento racional não mais

é amparada pela “metafísica de artista”, ela se direciona apenas ao caráter dogmático da verdade. Em outras palavras, apesar de o filósofo ainda conceber a ideia de coisa-em-si, ele a coloca como inacessível, pois agora nem mesmo a arte pode levar o homem a conhecer a realidade última. Vejamos:

Há épocas em que o homem racional e o homem intuitivo estão ao lado um do outro, um com medo da intuição, o outro com desprezo pela abstração; este é tão pouco racional quanto aquele é pouco artístico. Ambos desejam dominar a vida: este na medida em que sabe responder às principais necessidades com prevenção, prudência, método, aquele, enquanto “herói felicíssimo” que não vê as necessidades e apenas considera como real a vida dissimulada sob uma aparência de beleza. Onde alguma vez o homem intuitivo maneja as armas de forma mais enérgica e vitoriosa que o seu adversário como, por exemplo, na Grécia Antiga, pode na melhor das hipóteses, formar-se uma civilização e fundir-se o domínio da arte sobre a vida. Nem a casa, nem o porte, nem o vestuário, nem o cântaro de barro deixam transparecer que foi a necessidade que os inventou: como se em todos eles só se devessem manifestar uma felicidade sublime e uma clareza olímpica e simultaneamente um brincar com as coisas sérias. (VM, 1997, p. 231)

A passagem acima mostra a importância e as limitações, tanto da arte como da ciência, apontando a necessidade que uma tem da outra. Aqui também emerge a defesa de que o artista, tal como o homem científico, possui uma linguagem metafórica, embora aquele se distancie deste por não estar comprometido com qualquer tradição filosófico-moral. Deste modo, é o homem intuitivo que deixa uma lição para o homem teórico, a de que o criar acontece à revelia do otimismo epistemológico. A oposição principal entre arte e ciência pode ser pensada mais uma vez a partir do modo de vida dos gregos trágicos, capazes da afirmação da vida tal como ela acontece. Segundo Nietzsche, eles constituíram a única civilização que compreendeu e afirmou o valor da aparência, da ilusão. A oposição entre arte e ciência não existia em seu meio, pois a arte e a vida eram indissociáveis, fazendo com que todas as atividades humanas fossem encobertas pelo *véu de Maia*. Segundo Machado,

A superioridade da arte sobre a ciência é não opor verdade a ilusão, é afirmar integralmente a vida. Nessa propriedade de afirmação ou de negação da vida se encontra o essencial da reflexão nietzschiana sobre a relação arte e ciência, que se faz não na perspectiva da verdade e da falsidade, mas da força. (MACHADO, 2002, p. 40)

Na época trágica dos gregos, a ilusão era a condição fundamental da criação, não havendo uma preocupação teórica com a verdade última das coisas. Ao contrário, o homem teórico, ao se apegar às verdades tidas como absolutas, nega o valor da ilusão, possui fé no conhecimento por ele produzido. Em última análise, “ele não aspira à verdade, mas à crença, à confiança em algo.”¹⁷ É com o nascimento da filosofia que a ilusão foi suprimida em nome do desejo de se encontrar a essência da realidade. Nessa linha, a base do pensamento científico é a filosofia racionalista socrática, que nega a mentira como condição fundamental da vida.

A dicotomia entre verdade e mentira é pensada por Nietzsche como “extramoral”, no sentido de que um polo não tem valor supremo em relação ao outro, já que o que os define são apenas as consequências que se seguem da adoção de um ou outro. Tanto verdade como mentira são criações. Aquele que fala a verdade, isto é, aquilo que o grupo compartilha como verdade, o faz apenas para não ser excluído da sociedade. Porém, este também é um mentiroso, pois se fia em ficções consentidas por todos. Existem assim dois tipos de mentirosos: os que mentem por convicção e os que mentem por serem artistas.¹⁸ Os primeiros não têm coragem de aceitar a não-verdade como condição do mundo. Por conforto e segurança, falam a verdade determinada pelo seu meio, que também “possui um fundo de mentira.” (MACHADO, 2002, p. 37) Os segundos criam o mundo sabendo da sua condição de artistas, de inventores e de coloristas. Nestes, diferente dos demais, a convenção não é cogente:

O mentiroso utiliza as designações válidas, as palavras, para fazer com que o irreal pareça real. Ele diz, por exemplo, “Sou rico”, quando a designação correta para sua situação seria precisamente a palavra “pobre”. Faz mau uso das convenções estabelecidas através dos nomes, feitas a seu bel-prazer. Se ele atuar desta maneira em proveito próprio e prejuízo dos outros, então a sociedade perderá a confiança que nele depositava e excluí-lo-á por isso. (VM, 1997, p. 218)

Os mentirosos são banidos por não empregarem as convenções no sentido predeterminado pelo grupo. São como artistas, criam a não-verdade, estabelecem uma verdade própria. Na contramão do dogmático, o artista é sempre criativo, se desvincula daquilo que é pré-estabelecido por seu meio. Não está comprometido com a tarefa obsessiva, realizada pelo homem teórico, de buscar a verdade absoluta com base em

¹⁷ NIETZSCHE, Fragmento póstumo 19 [244], verão de 1872 – início de 1873; In_____. *Verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2008c, p.88.

¹⁸ Cf., LEBRUM, G. *Quem era Dionísio?* pp.62-63.

conceitos. Por isso, Nietzsche afirma que a “teia de conceitos” que o homem produz “é ocasionalmente rasgada pela arte.” (VM, 1997, p. 229) Nesta dicotomia arte-ciência, Nietzsche evidentemente se encontra ao lado da arte.

Diante desses apontamentos, talvez caiba considerar que o pensamento nietzschiano argumenta de forma contraditória, já que critica a linguagem por meio dela própria. Em resposta a isso, Colli afirma:

Nietzsche peca ele próprio por metáfora, enquanto explica tudo em termos de metáfora, uma vez que o conceito metáfora proposto por ele é uma ‘metáfora’ interpretativa de um processo vital e universal, semelhante à metáfora, que a inclui, mas tem outras características mais complexas e intangíveis. Por outro lado, ele nem sequer demonstra que seja impossível para um filósofo escapar à metáfora. (COLLI, 2000, p. 33)

Nietzsche não nega que as metáforas compõem a busca pela verdade. A ressalva principal é a de que a verdade deve ser concebida sem dogmatismo, pois não existem verdades absolutamente garantidas. Ele no entanto, usa uma outra linguagem para a construção da sua filosofia, não lógica, mas imagética. Acrescenta-se a isso que, para ele “lutar por uma *verdade* é algo totalmente distinto de lutar *pela* verdade.”¹⁹ Aquilo que é denominado verdade deve ser visto sob um aspecto dinâmico e não estático, a busca por uma verdade se distancia da busca dogmática por uma verdade única. A primeira é pertinente ao homem, mesmo que não seja natural. A principal ambição de Nietzsche é a de mostrar que a ciência deveria aprender com a arte a afirmar a aparência.

No escrito em questão, o abandono da “metafísica de artista” aponta um novo direcionamento para a filosofia nietzschiana. A partir de agora, ele interpreta a arte como mais uma forma de conhecimento antropomórfico, retira dela aquela capacidade atribuída em **NT**, de alcançar a verdade de tudo que há. O anúncio dessa nova perspectiva para o conhecimento artístico implica uma crítica ainda mais aguda da modernidade, que encontrará na figura do “espírito livre”, que emerge na obra **HH I**, um agente desse pensamento. Desvincular-se da “metafísica de artista” é algo fundamental na construção filosófica do “espírito livre”, pois este é incompatível com uma visão dualista de mundo, na qual de um lado estaria o fenômeno e de outro a

¹⁹ NIETZSCHE, Fragmento póstumo 19 [106], verão de 1872 – início de 1873. In_____. Verdade e mentira. São Paulo: Hedra, 2008c, p. 62.

verdade. Uma vez que o “espírito livre”, como veremos, se opõe aos hábitos, aos valores e às verdades supremas, ele se afasta de toda carga metafísica.

3. O espírito livre na *III Extemporânea*: o educador versus o erudito

“O verdadeiro filosofar exige independência”
(Schopenhauer *in Sobre a filosofia universitária*)

É inegável que a escrita inicial de Nietzsche está submetida à influência de Schopenhauer. Porém, em uma carta a Cosima Wagner, em 19 de dezembro de 1876, ele afirma: “quando escrevia sobre Schopenhauer, eu já me dava conta de que havia superado toda a parte dogmática; para mim, o *homem* era tudo.” (*in* D’Iorio, 2014, p. 66) O filósofo, mesmo em sua juventude, não compartilha de todos os ideais schopenhauerianos. Ele sempre notou as dificuldades inerentes à defesa de posições importantes para a filosofia de seu mestre, sobretudo no que diz respeito à resignação metafísica que implica a negação da vida.²⁰

Apesar de Schopenhauer pensar a existência, questão que, segundo Nietzsche, deveria ser crucial para todos os filósofos, ele a pensa a partir de uma perspectiva pessimista, que nega a vida por considerar que ela traz apenas sofrimento. Assim, Nietzsche não compactua com o modo pelo qual Schopenhauer interpreta a vida em seu pensamento. O mais fundamental, para Nietzsche, porém, é que seu mestre fora um filósofo e escritor honesto, na medida em que todo seu pensamento derivara de uma reflexão própria. Nietzsche admira o homem que foi Schopenhauer, justamente por ele ter pensado livremente. Portanto, na *III Consideração Extemporânea* de 1874, *Schopenhauer como educador* (SE), “Nietzsche está mais interessado em Schopenhauer como um exemplo heroico de honestidade radical e veracidade do que em suas doutrinas metafísicas da vontade e resignação.”²¹ (FRANCO, 2011, p. 7)

Neste escrito, Schopenhauer é reconhecido como um espírito livre²², pois se desvinculou da tradição, desgarrou-se do rebanho e educou a si mesmo. Como veremos adiante, o elogio a Schopenhauer deriva principalmente da sua postura diante do Estado, da religião e da própria filosofia como disciplina acadêmica. Nietzsche reconhece o

²⁰ Cf., D’Iorio, Paulo. *Nietzsche na Itália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 70-71.

²¹ Tradução nossa.

²² Cf., SE, pp. 154 e 203.

quanto o filósofo destoa do seu tempo, não se submete aos valores de sua época e cria seu próprio pensamento, tornando-se, no processo, um espírito livre. Apenas um filósofo livre poderia escrever o que Schopenhauer escreve, “ele é honesto, mesmo como escritor.” (SE, § 2, p. 148)

Por força dessas constatações, a *III Extemporânea* “representará uma primeira aparição, embora tímida e apenas insinuada, do tema do espírito livre.” (WEBER, 2011, p. 150) Primeiramente, para entendermos porque Nietzsche concede a qualificação de espírito livre ao seu mestre, iremos analisar, de maneira concisa, a própria posição de Schopenhauer sobre a educação, pois ela é seu principal elo com o livre pensar.

Em seu ensaio intitulado *Sobre a filosofia universitária*, Schopenhauer levanta objeções à figura do erudito de sua época, opondo-se diretamente à sua prática. Para ele, tal figura, ao invés de criar algo novo, apenas acumula conhecimento e repete o que recebeu como verdade sem exame nem reflexão. A crítica schopenhaueriana se dirige, sobretudo, aos filósofos de cátedra, aos seus modos de ensinar filosofia e também à própria ideia de cultura que aí se articula. Esta gera pessoas incapazes de ter pensamentos próprios, que apenas reproduzem aquilo que lhes é imposto. Neste texto, o filósofo demonstra como os educadores, a religião e o Estado se relacionam na formação da cultura. Para se esquivar dessa conjuntura é preciso, antes de tudo, libertar o pensamento, pensar longe das academias. O filósofo pessimista não tem esperança em uma cultura alemã promissora, exceto se desvinculada dessa conjuntura. Em tom irônico, ele ressalta:

[...] designei a religião como a metafísica do povo. Assim, é claro que os professores de filosofia também devem ensinar o que é verdadeiro e certo; mas justamente o que é verdadeiro e certo tem também de ser, no fundamento da essência, o mesmo que a religião do Estado ensina, já que ela é igualmente verdadeira e certa. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 5)

Schopenhauer compreende que a filosofia ligada ao Estado se torna instrumento de disseminação da religião oficial. Em outras palavras, a filosofia universitária apenas intensifica as crenças de determinada cultura. Assim,

Enquanto a Igreja existir, só poderá se ensinar nas universidades uma filosofia que, composta em total consideração para com a religião do Estado, caminhe, no essencial, paralelamente engalanada e, assim, difícil de entender – de fato nada mais seja, no fundo e no principal,

que uma paráfrase e uma apologia da religião do Estado (SCHOPENHAUER, 2001, 6).

Para ele, o conhecimento filosófico, tal como reproduzido nas universidades, é dogmático. Ajuda o Estado a manter seu domínio, pois os filósofos de cátedra são servos do Estado, já que este não recompensaria professores que não reproduzissem seus ideais.²³ A crítica que Schopenhauer faz aos filósofos de sua época está ligada à ideia de que eles se apossaram da filosofia da tradição, escreveram livros sobre ela, mas nada falam de seus próprios pensamentos. A tarefa de tais homens consiste apenas em tentar refutar as ideias de filósofos ditos consagrados. Eles também têm o objetivo de ocupar um lugar de prestígio, tentam, a todo custo, embasando-se na retórica, mostrar que sua filosofia é superior à dos pensadores clássicos.²⁴ Para o filósofo, o interesse desses educadores é apenas o de vender o seu trabalho para o Estado. Desta forma, “podem-se dividir os pensadores entre os que pensam para si mesmos e os que pensam para outros; estes são a regra; aqueles, a exceção.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 25)

Schopenhauer defende que a filosofia não deve ser um ganha-pão, pois isso pode corrompê-la em favor do Estado. Portanto, para ser filósofo seria preciso não ser servo de qualquer instituição. Pensar por si próprio só é possível longe das universidades. Segundo ele, “que a filosofia não seja própria para o ganha-pão, já o provou Platão em suas descrições dos sofistas, que ele contrapõe a Sócrates.” (SCHOPENHAUER, 2001, p.27)

Além de não expressarem um pensamento próprio, os eruditos também têm como característica “o escrever sem ter propriamente algo a dizer.” (SCHOPENHAUER, 2001, p.42). Nada neles vem da honestidade, valor decisivo para o filósofo: “conheço algo que ainda é sempre mais valioso, a saber, a honestidade – a honestidade, tanto no modo de vida como no pensar e ensinar”. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 83) O filósofo julga que esta honestidade é um valor ausente nos professores universitários de sua época, que não são filósofos, mas apenas funcionários a serviço do interesse do Estado em manter seu poder. O conhecimento de tais eruditos é somente acumulativo, eles não ensinam os jovens a pensar, apenas ensinam história da filosofia de maneira muito problemática.

O interesse pela figura de Schopenhauer e por estas questões que ele propõe levou Nietzsche a incluir nos prefácios de 1872, que antecedem seu projeto de escrita

²³ Cf., *Sobre a filosofia universitária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p.4.

²⁴ Cf., *ibidem*, pp. 37,38.

futura, o prefácio intitulado *A relação da filosofia de Schopenhauer com uma cultura alemã*.²⁵ Nele, o filósofo trata com desprezo a situação cultural de seu país, mas se põe esperançoso por uma cultura ainda por vir. Esta teria como filósofo inspirador Arthur Schopenhauer:

Vocês têm aqui o filósofo – agora procurem a cultura que lhe pertence! E se puderem pressentir que tipo de cultura deve ser esta, que corresponde a tal filósofo, terão neste pressentimento acerca de toda a sua formação e acerca de vocês mesmo, – o veredito! – (CP, §A *relação da filosofia de Schopenhauer com uma cultura alemã*, p. 70)

Observe-se que a crítica proposta por Nietzsche aos alemães também se relaciona com o eruditismo. Porém, ao mesmo tempo em que sente profundo desgosto com a cultura de seu tempo, em função de sua sede de “erudição historiográfica”²⁶, ele acredita na disposição dos alemães de se tornarem pensadores. Nietzsche não perde a expectativa num tipo peculiar de formação, avessa aos moldes modernos vigentes em sua nação. Segundo Rosa Dias,

Todo o sistema educacional é aí concebido como se o jovem pudesse descobrir sua vida nas técnicas passadas, como se a vida não fosse um ofício que é preciso aprender a fundo. Quem quisesse pulverizar esse tipo de educação deveria, segundo Nietzsche, ser porta-voz da juventude, iluminá-la com uma nova concepção de educação e cultura. (DIAS, 2009, p. 53)

Assim, as *Considerações Extemporâneas* nos mostram escritos de um filósofo para um tempo futuro, para pessoas livres de espírito, desvinculadas daquelas instituições formadoras de convenções sociais e do eruditismo. Na *III Extemporânea*, o filósofo defende que ser um “animal de rebanho”²⁷, aceitar o pensamento já instituído, é mais cômodo para o homem do que criar algo novo. No início deste escrito, Nietzsche fala sobre um viajante que passou por muitos países e notou que a propensão à preguiça é uma característica que emerge entre a maioria dos homens. Essa preguiça provém da

²⁵ “O título *Cinco prefácios para cinco livros não escritos (Fünf Vorreden Zu fünf ungeschriebenen Bücher)* foi dado pelo próprio Nietzsche, que reuniu os seus escritos no natal de 1872 e os enviou à senhora Cosima Wagner.” (SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio para prefácios. In: NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, Rio de Janeiro: Sete letras, 1996, p. 08).

²⁶ Cf., NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Rio de Janeiro: Sete letras, 1996, p. 68.

²⁷ Cf., SE, § 1, p.138.

ideia de que, para libertar-se daquilo que é imposto pelo meio, é necessário muito esforço intelectual.

Novamente, a figura do artista aparece como contraponto ao pensamento gregário: “Somente os artistas detestam este andar negligente, com passos contados, com modos emprestados e opiniões postiças, e revelam o segredo, a má-consciência de cada um.” (SE, § 1, p .138) O texto em questão apresenta Schopenhauer como um tipo de educador ligado a essa figura do artista, que está sempre criando.

Para entendermos melhor a importância de um educador ligado ao conhecimento artístico, vale a pena indicar, de passagem, alguns elementos presentes no ciclo de conferências intitulado *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*, proferidas por Nietzsche em janeiro e março de 1872. Nelas, seu autor defende que apenas uma autêntica formação cultural poderia trazer uma nova perspectiva para a filosofia, sobretudo se modelada segundo as características da atividade artística, pois esta estaria apta a libertar o sujeito da erudição, já que parte da criação e não do acúmulo e reprodução do conhecimento. É preciso também aprender sobre a existência, e para isso a arte seria um meio melhor. De acordo com Dias,

E para que poderia servir a instrução artística para o jovem? Em poucas palavras, para a vida. Uma instrução artística na universidade contrabalançaria os efeitos nefastos da compulsão de saber a qualquer preço e disciplinaria o instinto de conhecimento e a própria ciência. Já que a ciência, na maioria das vezes, ao querer conhecer a vida, custe o que custar, destrói as ilusões que ajudam o homem a viver. (DIAS, 2009, p. 59)

Portanto, é contra a educação tradicional das universidades de sua época, calcada na valorização exclusiva do erudito, que Nietzsche fala. Neste contexto, entende-se que a arte não tem papel significantes, pois ela é ilusão, aparência. Segundo Nietzsche:

Não se poderia confessar sem ficar envergonhado, quando vemos que relação guarda esta mesma Universidade com a arte: ela não guarda relação alguma com a arte. Não se encontrará aí nem uma sombra sequer de pensamento, de ensinamento, de esforço, de comparação em matéria de arte, e ninguém poderia falar seriamente de um desejo da Universidade tendente a favorecer os mais importantes projetos artísticos nacionais. Neste sentido, pouco importa aqui se um professor particular sente por acaso uma inclinação mais pessoal pela arte, ou que se tenha criado uma cadeira para um historiador de literatura com tendências estatizantes: mas o fato de que a

Universidade no seu conjunto não seja capaz de dar ao jovem estudante uma disciplina artística e, com permissividade absoluta, deixe vir o que vier, isto implica já uma crítica muito dura contra sua pretensão arrogante de figurar como sendo a mais elevada intuição cultural. Nossos estudantes ‘autônomos’ vivem sem filosofia e sem arte. (EE, § quinta conferência, p.129)

Nas universidades, onde o conhecimento privilegiado é aquele ligado à ciência, não há espaço para a atuação de uma sensibilidade afim à arte. Esta traz consigo a necessidade de se reinventar constantemente, algo que não ocorre com as tradicionais disciplinas lecionadas ali. Também a filosofia desaparece. No currículo acadêmico ela adquire semelhança com outras disciplinas nas quais os alunos apenas estudam e aprendem a reproduzir algo já criado. Como se pode perceber, neste período entre **NT** e **HH I**, Nietzsche se ocupa bastante com a educação em seus escritos, denuncia os modos acadêmicos de ensino, bem como distingue, dentre os tipos de educador que existem, quais deveriam ser mais valorizados.

Schopenhauer é um espírito livre dessas amarras do eruditismo, ele de fato é filósofo, não um professor burocrata. O educador, figura central na discussão da *III Extemporânea*, está em oposição ao erudito. Assim, os filósofos de cátedra não seriam filósofos propriamente ditos, apenas funcionários que atendem à demanda e aos interesses daqueles que os governam.

Este escrito nos leva a refletir sobre a seguinte situação. Por um lado, cabe pensar sobre que tipo de educadores os espíritos livres tiveram, o que implica considerar quais seriam suas condições ideais de educação. Por outro, cumpre entender que tipo de educadores criam os espíritos cativos, isto é, os homens escravos do seu tempo. De uma parte, temos Schopenhauer como modelo de educador dos espíritos livres, sendo ele próprio um deles, enquanto que, de outra, temos os filósofos de cátedra, que afirmam ainda mais o pensamento de rebanho. A lição que Nietzsche deixa é a ideia de que só um espírito livre é capaz de educar para a excelência. A educação é, portanto, algo fundamental, “certamente, existem outros meios de se encontrar a si mesmo [...], mas não conheço coisa melhor do que lembrar dos nossos mestres e educadores.” (SE, § 1, p. 142)

Sendo assim, o maior problema ocorre quando os educadores não conseguem se desvincular da herança moral do seu tempo. Segundo Nietzsche, “teus educadores não podem ser outra coisa senão teus libertadores.” (SE, § 1, p. 142) Afinal, como os educadores poderiam libertar, se já não estivessem eles próprios livres? O filósofo

conclui que estes educadores livres não se encontram nas academias, “é por isso que vou lembrar hoje o nome do único professor, o único mestre de quem eu posso me orgulhar, *Arthur Schopenhauer*, para só me lembrar de outros mais tarde.” (SE, § 1, p. 142)

Por sua vez, e agora de maneira bem clara, o cristianismo também aparece como alvo de crítica deste escrito, visto estar em oposição ao instinto criador dos verdadeiros educadores. O modelo moral advindo dele é duramente repreendido pelo filósofo e colocado como nocivo ao homem, por ser contra a natureza humana. Tal modelo aparece em contraposição à virtude antiga:

O homem moderno vive neste vaivém entre o cristianismo e antiguidade, entre um cristianismo de costumes timorato ou mentiroso e um pensamento segundo o estilo antigo, igualmente sem coragem e confuso consigo mesmo [...] Jamais tivemos tanta necessidade de educadores morais e jamais foi tão pouco provável encontrá-los; nas épocas em que os médicos são mais necessários, na ocasião das grandes epidemias, é então que eles estão também mais expostos ao perigo. Pois: onde estão os médicos da humanidade moderna que fossem, eles próprios, suficientemente firmes e sólidos nos pés, para que pudessem além disso aguentar um outro e o guiar pela mão? Um certo assombro, uma certa apatia pesa sobre as melhores personalidades da nossa época, um sempiterno fastígio com esta luta entre a dissimulação e a honestidade que se trava em seu seio, uma inquietude que turva a confiança que têm em si mesmas – o que as torna totalmente incapazes de ser ao mesmo tempo, para os outros, e os guias e os censores. (SE, § 2, p.146)

O filósofo afirma que a cultura vigente em seu tempo praticamente impossibilita a existência de tipos como os chamados médicos da humanidade. Eles existem, mas pouco fazem pela humanidade, estão apáticos por se sentirem incapazes de agir. Ser honesto requer coragem para enfrentar os modelos tradicionais vigentes. No texto é destacada a necessidade de tais homens destemidos, dispostos a enfrentar a herança nociva da ascese preconizada pela moralidade cristã. Neste contexto, a admiração que Nietzsche sente por Schopenhauer deriva de um reconhecimento dele como um filósofo dotado de honestidade e coragem, que enfrentou, de maneira solitária, a cultura moderna.

Nesse mesmo sentido, a solidão aparece nesta *Consideração Extemporânea* como condição para o pensamento livre. Ela remete a uma busca pela verdade sem depender da tradição, uma vez que o tipo filosófico independente necessita de uma

contemplação do mundo à distância. Schopenhauer encarna esse tipo, pois inclusive tinha como companhia apenas seu fiel cão. Segundo Nietzsche,

Ele era verdadeiramente um solitário; realmente, nenhum amigo com a mesma disposição e temperamento se moveu para consolá-lo – e entre um único e outro, há, como entre algo e nada, um infinito. Ninguém que tenha verdadeiros amigos sabe o que é a verdadeira solidão, como se tivesse como adversário todo o mundo à sua volta. – Mas vejo bem que vocês não sabem o que é solidão. Em todo lugar onde houve poderosas sociedades, governos, religiões, opiniões públicas, em suma, em todo lugar onde houve tirania execrou-se o filósofo solitário, pois a filosofia oferece ao homem um asilo onde nenhum tirano pode penetrar a caverna da interioridade, o labirinto do coração: e isto deixa enfurecidos os tiranos [...]. Eles sabem bem, estes solitários e livres de espírito, que parecerão constantemente, em qualquer circunstância, diferentes daquilo que eles próprios pensam de si; embora só queriam a verdade e a honestidade. (SE, § 3, p.154)

A busca pela verdade ocorre em meio à solidão. Trata-se de uma filosofia da distância, desvinculada de todo apelo ao que é imediato e urgente para o espírito da época. Como foi visto, Schopenhauer, além de se distanciar do tumulto das opiniões correntes, vale-se da sua coragem para denunciar os problemas da filosofia acadêmica.

Para Nietzsche, por conta dos costumes e tradições que foram se instalando na universidade, pelo fato de os filósofos de cátedra ensinarem uma filosofia devota, simplesmente reiterando aquilo a que os alunos já estavam habituados, a grande maioria do público ignorou a filosofia de Schopenhauer. Seus ouvidos estavam acostumados com aquilo que não era conflitante com suas crenças. Isto tudo seria resultado da própria cultura,

Pois sabemos o que é cultura. Quando a ligamos ao homem Schopenhauer, ela quer que preparemos e favoreçamos o engendramento sempre renovado deste homem, travando conhecimento com o que lhe é hostil e tirando-lhe do caminho daquele – em suma, ela quer que infatigavelmente lutemos contra tudo o que nos privou, *a nós*, da realização suprema da nossa existência, nos impedindo de nos tornar em pessoa estes homens de Schopenhauer. (SE, § 7, p. 182)

A moderna cultura igualitária terminaria por favorecer o nivelamento dos indivíduos. Pensar livremente como fez Schopenhauer é uma tarefa para poucos, apenas para sujeitos solitários. Por essas razões, Nietzsche o reconhece como verdadeiro

educador e, além disso, o qualifica como gênio filosófico, um tipo raro, modelo de educador para os espíritos livres:

Aquele, então, que reconhece o que há de desrazão na natureza desta época deve refletir nos meios de fornecer para ela alguns remédios; e sua tarefa será a de apresentar Schopenhauer aos espíritos livres e àqueles que sofrem profundamente com nossa época, reuni-los e produzir através deles uma corrente cuja força deverá vencer a inépcia da qual a natureza dá comumente prova, e hoje ainda, na utilização do filósofo. Tais homens compreenderão que estas são as mesmas resistências que criam obstáculos ao efeito de uma grande filosofia e que entram a produção de um grande filósofo; além disso, eles poderão dar-se como objetivo preparar o renascimento de Schopenhauer, em outras palavras, o ressurgimento do gênio filosófico. (SE, § 7, p. 203)

Nos termos da filosofia nietzschiana de então, a genialidade de Schopenhauer tem a ver com a acepção primitiva da noção de aristocracia. Nietzsche apresenta aqui, mesmo que de maneira incipiente, uma primeira concepção do espírito livre. Trata-se de um tipo filosófico que se distancia da sua época, é a exceção à regra, está entre os melhores do seu meio, que sempre são poucos. Schopenhauer seria o filósofo desses espíritos livres, justamente por ele próprio ter essa característica, ser crítico em relação à cultura moderna e ao dogmatismo filosófico e criar seu próprio pensamento. Acrescente-se a isso que,

Neste escrito [*Schopenhauer como educador*], Schopenhauer é considerado um “exemplo de vida!”. Nietzsche ignora aqui os grandes conceitos do *Mundo* (liberdade, coisa-em-si, fenômeno, vontade) e toma Schopenhauer como a imagem de si. A ideia schopenhaueriana de um modelo de filósofo (crítico da Universidade, independente em relação ao Estado e a sociedade) leva Nietzsche a considerá-lo um protótipo, um padrão de julgamento da figura do filósofo. Outra ideia, esta propriamente filosófica, habita este ensaio: a questão do *valor da existência*. (BRUM, 2001, p. 78)

Schopenhauer foi um filósofo para além dos professores de filosofia de sua época, pois além de se desvincular do tradicional modo de se ensinar filosofia, também se preocupa com a questão fundamental da filosofia, a existência. Nisso, como em tudo o mais que diz respeito à sua postura filosófica, atuou ao contrário dos seus contemporâneos que, ao servirem cegamente ao interesse do Estado, deixaram o problema da existência de lado. Para Nietzsche, “toda filosofia que acredita que um acontecimento político possa dissipar-se, ou ainda, resolver-se, o problema da existência

é uma brincadeira de filosofia, uma pseudofilosofia.” (SE, § 4, pp. 164, 165) A existência é um problema menos importante para os filósofos de cátedra, mas, segundo Nietzsche, é o verdadeiro problema da filosofia, algo já apontado em **NT**, quando o filósofo ressalta a necessidade de se pensar a existência por meio do pensamento trágico.

O gênio filosófico é um artista que retira de si próprio, não dos modelos que a história oferece, o conhecimento básico sobre a vida. “A vida enquanto *a priori* – este é o grande legado schopenhaueriano a Nietzsche.” (BRUM, 2001, p.79) Estas são as características elementares do espírito livre, ele não é mais um servo do seu tempo nem de sua cultura. Como veremos a seguir, o tema será amplamente desenvolvido em *Humano, demasiado humano*.

III. O *ESPÍRITO LIVRE*: é na errância que se cria a si mesmo

1. O eremita que retorna às coisas mais próximas: formulação do *tipo espírito livre*

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim e outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve”.

(Clarice Lispector *in A hora da estrela*)

Em *Humano, demasiado humano*, vivenciando uma fase de errância tanto biográfica quanto especulativa, Nietzsche desenvolve uma filosofia para espíritos livres, prefigurada, como vimos, na *III Extemporânea*. Trata-se de um tipo filosófico que é amigo das coisas mais próximas, das coisas naturalmente dadas na experiência humana. Ao se desprender da moral e da metafísica que envolvem a cultura moderna, tal tipo se caracteriza como criativo, disponível para a criação. Refletindo acerca desse período de errância, que fez emergir com mais magnitude a ideia de espírito livre, Nietzsche afirma, em 1888:

Foi assim que há tempos, quando necessitei, *inventei* para mim os "espíritos livres", aos quais é dedicado este livro melancólico-brioso que tem o título de *Humano, demasiado humano*: não existem esses "espíritos livres", nunca existiram — mas naquele tempo, como disse, eu precisava deles como companhia, para manter a alma alegre em meio a muitos males (doença, solidão, exílio, acedia, inatividade): como valentes confrades fantasmas, com os quais proseamos e rimos, quando disso temos vontade, e que mandamos para o inferno, quando se tornam entediantes — uma compensação para os amigos que faltam. Que um dia poderão existir tais espíritos livres, que a nossa Europa terá esses colegas ágeis e audazes entre os seus filhos de amanhã, em carne e osso e palpáveis, e não apenas, como para mim, em forma de espectros e sombras de um eremita: disso serei o último a duvidar. Já os vejo que aparecem, gradual e lentamente; e talvez eu contribua para apressar sua vinda, se descrever de antemão sob que fados os vejo nascer, por quais caminhos aparecer. (HH I, § 2 *Prólogo*, p. 08)

O ponto fundamental dessa passagem é a ideia de que, naquele momento, não existiriam espíritos livres, um tipo filosófico ainda por vir. Diante disso, impõe-se perguntar se o espírito livre seria, naquele momento, um ideal e qual a repercussão disso para um pensamento que quer se desvencilhar de toda idealização.

Cabe ponderar, em primeiro lugar, que se o espírito livre consiste num ideal, trata-se de algo diferente de outros ideais. Ele pode ser pensado como um ideal, no sentido de que se refere a um tipo que surgiria em tempos futuros, que ainda estaria por vir, ou seja, na medida em que ele é almejado por Nietzsche, embora não exista efetivamente. Por outro lado, o filósofo deixa claro que tal tipo está em constante superação de si mesmo, seu aprimoramento requer tempo, mas nunca se esgota. Portanto, alcançar a liberdade de espírito é apenas chegar à compreensão de que é necessário se moldar a todo tempo e, sobretudo, pensar por si próprio. Tendo isso em vista, a noção em questão aponta para um tipo de ideal distinto das concepções tradicionais: ao não oferecer *consolo metafísico*, faz-se compatível com as coisas humanas, demasiadamente humanas. O filósofo estabelece que tal tipo nunca é alcançado em definitivo, está em um tempo futuro e assim não se consuma, com sua presença, a ideia de perfeição.

Paul Franco defende que o problema da cultura moderna europeia é a chave da leitura de **HH I**, justamente por causa dos compromissos metafísicos que a integram. Neste sentido, a crítica nietzschiana incide principalmente sobre o ideário próprio do romantismo alemão, mas, sobretudo, volta-se contra a metafísica schopenhaueriana que havia inspirado Wagner, ambos representantes significativos do movimento.²⁸ Foi justamente neste período de errância, no sul da Itália, quando o filósofo afastou-se da companhia de seus antigos mestres, que, sob esta nova luz meridional, eles são reconhecidos como influência que mais atrapalhou do que ajudou seu desenvolvimento espiritual.

Seja como for, a contemplação ativa, disposição característica do espírito livre, também deve algo à filosofia schopenhauriana. Paul Franco chama a atenção para uma carta de Nietzsche ao seu amigo Carl von Gersdorff, de dezembro de 1875. Nela existe uma referência ao ideal contemplativo de Schopenhauer ainda como um ideal de saúde para a alma.²⁹ O espírito livre tem como única preocupação o conhecimento, por isso está voltado para a contemplação. Tal concepção se estende para a obra **HH I**. Vejamos a questão neste aforismo destacado por Nietzsche:

²⁸ Cf., FRANCO, Paul. *Nietzsche's enlightenment: the free-spirit trilogy of the middle period*. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2011, p.16.

²⁹ Cf., FRANCO, Paul. *Nietzsche's enlightenment: the free-spirit trilogy of the middle period*. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2011, p.27.

Um homem do qual caíram os costumeiros grilhões da vida, a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja e desgosto, a muita coisa, a quase tudo o que tem valor para os outros homens; deve-lhe *bastar*, como a condição mais desejável, pairar livre e destemido sobre os homens, costumes, leis e avaliações tradicionais das coisas. Com prazer ele comunica a alegria dessa condição, e talvez *não tenha* outra coisa a comunicar — o que certamente envolve uma privação, uma renúncia a mais. (HH I, § 34, p. 40)

Trata-se de uma busca pela verdade na solidão, sem as companhias da tradição. O espírito livre é um tipo que alcançou a sua liberdade, tem autonomia em relação aos costumes, não é escravo dos deveres do seu meio nem tampouco de suas paixões. Nessa passagem, podemos analisar melhor a visão nietzschiana acerca da vivência contemplativa do espírito livre:

A Cautela dos Espíritos Livres – Os homens de senso livre, que vivem apenas para o conhecimento, alcançarão logo o objetivo exterior de sua vida, sua posição definitiva entre a sociedade e o Estado, e se darão por satisfeitos, por exemplo, com um pequeno emprego ou fortuna que baste justamente para viver; pois se organizarão de modo tal que uma grande reviravolta nas condições externas, ou mesmo subversão política, não transforme sua vida. Em todas essas coisas empregam o mínimo de energia, para, com toda a força acumulada e com grande fôlego, por assim dizer, mergulhar no conhecer [...]. Ele também conhece os dias de semana de cativo, de dependência, de serviço. Mas de quando em quando deverá ter um domingo de liberdade, de outro modo não terá como suportar a vida. – É provável que mesmo o seu amor aos homens seja cauteloso e de fôlego curto, pois ele não quer se envolver com o mundo das propensões e da cegueira mais do que o necessário para os fins do conhecimento. (HH I, § 291, pp. 178-179)

Nessa altura, conhecer é o objetivo principal do espírito livre. Entretanto, ele nunca se liberta em definitivo do seu meio, pois apesar de viver de forma distinta dos demais, busca a verdade a partir das ferramentas que lhe estão à disposição, isto é, cria a partir daquilo que lhe é próprio, da conjuntura do seu mundo. Segundo Franco (2011, p.46), “a perfeita consciência histórica que Nietzsche descreve como meta da cultura superior é obviamente um ideal contemplativo, o que provoca o seu lamento é que a idade moderna não valorize suficientemente a vida contemplativa.”³⁰

É preciso deixar claro que o ideal contemplativo em Nietzsche não é um ideal de resignação e negação da vida, dado que o espírito livre está decididamente imerso

³⁰Tradução nossa.

nas coisas humanas, ou seja, está em contato íntimo com a natureza do seu meio, não existindo nele qualquer inclinação a negar a realidade. Por outro lado, a resignação se caracteriza por uma negação do lado demasiado humano intrínseco a todo vivente, atitude própria da metafísica schopenhaueriana. Existe em Schopenhauer um olhar romântico voltado para a existência, contrário ao olhar do classicista, que não nega as coisas mais próximas, mas almeja transformá-las:

Clássico e romântico. – Tanto os espíritos de tendência clássica como os românticos – duas categorias que sempre existirão – entretêm uma visão do futuro: mas os primeiros a partir de uma *força* do seu tempo, os outros a partir da *fraqueza* deste. (OS, § 217, p. 265)

O romântico menospreza o presente, refém que é do saudosismo e do idealismo. Já o clássico vive seu tempo, isto é, ao mesmo tempo em que se aparta do rebanho, aprende a estar ao lado das coisas mais próximas, compreendendo, amando e desejando moldá-las como criador. Assim entende-se como o espírito livre pode se portar alegremente diante da tragicidade da existência, pois aquele que atinge a liberdade de espírito assume sua condição de errante. O homem que celebra a vida ama os seus impasses. O que diferencia a visão de Nietzsche da de Schopenhauer no que diz respeito a contemplação é que

Ele não está defendendo a fuga das paixões como um princípio geral, mas apenas como uma medida temporária para não ser sobrecarregado por eles. Essa gestão prudente das paixões é necessária se também somos capazes de emprega-la para o bem do conhecimento. (FRANCO, 2011, p.97)³¹

O andarilho, que tem como única companheira sua sombra, contempla a linha tênue entre a dor e a alegria, não nega as suas paixões em nome de valores supremos, apenas as acalma em nome do conhecimento. Esse novo cenário em que o filósofo errante se encontra traz também novas perspectivas para o seu pensamento, agora mais intenso no que se refere à afirmação da existência porque diretamente ligado a ela pela experiência. Portanto,

³¹ Tradução nossa.

Num tempo em que a doença romântica lhe consome o espírito do mesmo modo que o corpo doente padece, Nietzsche administra para si mesmo (sempre conhecimento, enquanto uma constante experimentação, de si e do mundo) a liberdade do espírito enquanto remédio para tais males. Liberação do espírito enquanto um livrar-se da carga religiosa e metafísica em sua relação com o ambiente familiar, isto é, com a teologia, mas também com a filosofia, a arte, a moral e das amarras do professorado e, junto a ele, do papel de erudito. Prescreve, pois, para si algo no qual se encontra compreendida a possibilidade de um alívio para esta vida (aqui incluindo tanto o próprio existir, quanto o julgamento injusto acerca da vida em sua exterioridade, injusto posto “conhecimento puro” e afastado do incessante devir das “coisas mais próximas”) que se encontra doente, e na qual o sentimento de um profundo desgosto por si mesmo e de uma compaixão de si parecem dominar. O aliviar da vida é o que se prescreve então para um longo percurso de esclarecimento apenas iniciado. Nessa direção, será o tão ansiado espírito livre quem trará em si o sentido desse aliviar da vida; em suma, é sua postura de proximidade para com as coisas do homem e do mundo e sua disposição para o ensaio quem o habilita como companheiro de viagem nesse longo e solitário percurso de cura enquanto um regresso a si mesmo. (SANTOS, 2009, p.88)

Solitário em meio a essa errância, o espírito livre pouco se preocupa em seguir os costumes vigentes, não se envergonha de exaltar as coisas que lhe são próprias. Tal figura está entrelaçada à figura do gênio em sua condição de minoria, repellido pelo seu meio por pensar diferente. Cabe destacar que Nietzsche, neste momento de sua escrita, concebe que o gênio não é inato, mas sim que ele se constrói pela determinação. Esse tipo de gênio está, inclusive, na gênese do espírito livre:

A origem do gênio. – A engenhosidade com que o prisioneiro busca meios para sua libertação, utilizando fria e pacientemente cada ínfima vantagem, pode mostrar de que procedimento a natureza às vezes se serve para produzir o gênio – palavra que, espero, será entendida sem nenhum ressaibo mitológico ou religioso –: ela o prende num cárcere e estimula ao máximo seu desejo de se libertar. – Ou, para recorrer a outra imagem: alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, dos quais se louva a originalidade. – Já foi mencionado que uma mutilação, um aleijamento, a falta relevante de um órgão, com frequência dá ocasião a que outro órgão se desenvolva anormalmente bem, porque tem de exercer sua própria função e ainda uma outra. Com base nisso pode-se imaginar a origem de muitos talentos brilhantes. – Dessas indicações gerais quanto ao surgimento do gênio faça-se a aplicação ao caso específico, o da gênese do consumado espírito livre. (HH I, § 231, p. 147)

Dessa forma, o espírito livre e o artista estão ligados. No entanto, o espírito livre não se reduz ao artista genial. Ele é um tipo filosófico que representa uma ruptura em relação às aspirações artísticas anteriores. Nietzsche percebe que foi um equívoco de sua juventude defender uma “metafísica de artista”, restringindo à arte o papel de rompimento com a tradição. Quando pensou o efeito do dionisíaco, através da arte trágica, como algo capaz de captar a verdade do mundo, ele havia entendido os gregos como uma cultura essencialmente inumana, no sentido de idealizá-la. Em um dos fragmentos póstumos de 1879, ao se referir à obra **NT**, ele afirma: “Fui tomado pelo medo ao contemplar a incerteza do horizonte moderno. Elogiei um pouco envergonhado, as culturas protegidas em redoma de vidro. Finalmente, me recuperei e me joguei no livre mar do mundo.”³² Neste sentido, o filósofo lamenta não ter reconhecido nos gregos as coisas humanas, tê-los colocado em uma redoma de vidro. Vale considerar que, mesmo em **HH I**, o filósofo continua a admirar tal cultura, a diferença é que agora o caráter demasiadamente humano passa a ser atribuído a eles:

[eles] davam como que festas a todas suas paixões e más inclinações naturais, e chegaram a instituir uma espécie de programa oficial festivo do seu demasiado humano: eis o propriamente pagão do seu mundo, pelo cristianismo jamais compreendido, jamais compreensível e sempre combatido e desprezado da maneira mais implacável. – Eles viam esse demasiado humano como inevitável, e preferiam, em vez de insultá-lo, dar-lhe uma espécie de direito de segunda categoria, enquadrando-o nos costumes da sociedade e do culto: sim, tudo o que tem *poder* no ser humano, eles chamavam de divino e inscreviam nos muros do seu céu. (OS, § 220, p. 100)

Observa-se que Nietzsche enfatiza a ideia de afirmação das coisas humanas em oposição àqueles que a negam, como o cristianismo. O espírito livre é um tipo que afirma, sempre em certa medida, as paixões e tudo que é próprio do homem. Portanto, se em **NT**, Nietzsche concebe a ideia de um rompimento provisório com as coisas humanas, ao estabelecer a possibilidade do rompimento com o *princípio de individuação*, em **HH I**, os conflitos inerentes ao humano são vistos com bons olhos. Assim o filósofo se refere ao espírito livre:

O espírito livre, um conceito relativo. — É chamado de espírito livre aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas

³² NIETZSCHE, *Fragmento Póstumo* - 40 [9] de junho-julho 1879.

opiniões que predominam em seu tempo. Ele é a exceção, os espíritos cativos são a regra; estes lhe objetam que seus princípios livres têm origem na ânsia de ser notado ou até mesmo levam à inferência de atos livres, isto é, inconciliáveis com a moral cativa. Ocasionalmente se diz também que tais ou quais princípios livres derivariam da excentricidade e da excitação mental; mas assim fala apenas a maldade que não acredita ela mesma no que diz e só quer prejudicar: pois geralmente o testemunho da maior qualidade e agudeza intelectual do espírito livre está escrito em seu próprio rosto, de modo tão claro que os espíritos cativos compreendem muito bem [...]. No conhecimento da verdade o que importa é *possuí-la*, e não o impulso que nos fez buscá-la nem o caminho pelo qual foi achada. Se os espíritos livres estão certos, então aqueles cativos estão errados, pouco interessando se os primeiros chegaram à verdade pela imoralidade e os outros se apegaram à inverdade por moralidade. — De resto, não é próprio da essência do espírito livre ter opiniões mais corretas, mas sim ter se libertado da tradição, com felicidade ou com um fracasso. Normalmente, porém, ele terá ao seu lado a verdade, ou pelo menos o espírito da busca da verdade: ele exige razões; os outros, fé. (HH I, § 225, pp. 143-144)

Pode-se notar nesta célebre passagem em que o espírito livre tem suas particularidades esmiuçadas que ele é um adversário do homem moderno. É um tipo imoral, ao criar uma moral própria, age contra a moral vigente, coloca em questão aquilo que é chamado de verdade pela maioria. Ele destoa do seu meio, pois não segue o rebanho.

2. Schopenhauer e Wagner em *Humano, demasiado humano*: agora espíritos cativos?

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche desenvolve um debate cerrado em torno da crítica aos valores modernos, que aparecem claramente em oposição ao modo de vida grego, porque, entre os gregos, “não foi a lei moral limitada, sacerdotal ou de casta, que decidiu na constituição do Estado e do culto do Estado, mas a mais ampla atenção pela *realidade do humano*.” (OS, § 220, p. 101) Para Nietzsche, não cabe à lei moral impor condições e limites ao homem. Independentemente da situação em que o vivente se encontra, este deve ter a liberdade de ser inventivo, de ser artista da sua própria existência, de direcioná-la, independentemente de se encontrar em meio ao caos ou à calma. Desta maneira, a concepção de Nietzsche no que se refere ao eu estético,

não envolve a crença em um eu essencial estável e previamente dado; em vez disso, ele sustenta que o eu é uma multiplicidade de pulsões que não formam algo pré-determinado. Mas podem ser moldadas,

organizadas, compostas e harmonizadas em uma variedade de maneiras com base em nossas opiniões e circunstâncias.³³ (FRANCO, 2011, p. 82)

O espírito livre, ao se afastar da moral, cria a si mesmo. Nietzsche desenha a imagem de tal tipo filosófico em oposição ao homem moderno, tendo em vista um rompimento com a tradição filosófica. Dentre outras questões, ele traz algo fundamentalmente original, uma concepção de liberdade baseada nas ideias de criação, vivência e experimentação. Para tanto, primeiramente o homem deve caminhar sozinho:

O andarilho. – Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra – e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem. (HH I, § 638, p.271)

O espírito livre, simbolizado pela figura do andarilho, é um tipo filosófico que prefere andar sozinho ao invés de seguir o rebanho, ele escolhe pensar por si próprio. Assim, se torna independente dos hábitos que condicionam as relações no meio onde ele vive. É neste contexto de **HH I** que Nietzsche se afasta de Wagner e Schopenhauer e caminha sozinho.

As figuras de Schopenhauer e Wagner são retomadas, agora como representantes dos valores e das condutas típicas do homem moderno, em oposição ao pensamento grego. O filósofo rompe assim com aqueles que foram seus aliados de outrora, percebe neles o aspecto de uma tipologia de espíritos cativos, algo próprio da modernidade tal como ele a entende. Esse tipo

[...] não assume uma posição por esta ou aquela razão, mas por hábito; ele é cristão, por exemplo, não por ter conhecido as diversas religiões e ter escolhido entre elas; ele é inglês, não por haver se decidido pela Inglaterra, mas deparou com o cristianismo e o modo de ser inglês e os adotou sem razões, como alguém que, nascendo numa região vinícola, torna-se bebedor de vinho. Mais tarde, já cristão e inglês, talvez tenha encontrado algumas razões em prol de seu hábito; podemos desbancar essas razões, não o desbancaremos na sua posição. Se obrigarmos um espírito cativo a apresentar suas razões contra a bigamia, por exemplo, veremos se o seu santo zelo pela monogamia é baseado em razões ou no hábito. Habituar-se a

³³ Tradução nossa.

princípios intelectuais sem razões é algo que chamamos de fé. (HH I, § 226, pp. 144-145)

Se na *III* e na *IV Extemporâneas*, Schopenhauer e Wagner são enaltecidos por Nietzsche, por que afinal agora eles podem ser tomados como representantes de um tipo denominado cativo? Na *III Extemporânea*, Nietzsche associa Schopenhauer aos espíritos livres, mas agora, após a reformulação da noção de espírito livre, o filósofo parece se aproximar muito mais da tipologia dos cativos. O mesmo ocorre com Wagner, que deixa de ser o herói como foi apresentado na *IV Extemporânea*.

Afinal, se por um lado Schopenhauer pensou a partir de si próprio, rompendo com o moralismo da tradição, por outro, ele é um filósofo metafísico que partilha uma visão dualista do mundo com essa mesma tradição. Assim, apenas dentro dos moldes da tímida explanação da ideia de espírito livre na *III Extemporânea*, pode-se dizer que ele, enquanto um educador e exemplo de honestidade, se caracteriza enquanto tal. Em **HH I**, não se pode mais pensá-lo totalmente como um espírito livre, pois mesmo que ele tenha sobressaído em relação à tradição, o lastro romântico de seu pensamento o impediu de levar as propostas de sua filosofia às últimas consequências. Se como educador ele se liberta das instituições vigentes, por outro lado, como um filósofo metafísico e idealista, apenas fortalece determinadas posturas ligadas às armadilhas da cultura moderna.

Como vimos, em *Schopenhauer como educador*, o espírito livre está associado àqueles que se libertam das instituições, Estado e Igreja. Portanto, Schopenhauer seria um tipo assim, já que pensava por si próprio. Porém, agora a liberdade de espírito também está acompanhada de outra ideia, a afirmação da vida em moldes antimetafísicos. Neste sentido, a apreciação do pensamento de Schopenhauer deve ser revista, já que ele se distancia dessa afirmação da existência por força de suas concepções no campo da ética. Vejamos os passos dessa ideia.

Segundo Nietzsche, se não há uma liberdade no âmbito da ação moral, tão pouco há no âmbito da vontade, este é um dos pontos em que Schopenhauer teria se equivocado. No aforismo 102 de **HH I**, ele especifica essa crítica em oposição à ideia schopenhaueriana de vontade livre:

“*O homem sempre age bem*” – Não acusamos a natureza de imoral quando ela nos envia uma tempestade e nos molha; por que chamamos imoral o homem nocivo? Porque neste caso supomos uma vontade livre, operando arbitrariamente, e naquele uma necessidade. Mas tal

diferenciação é um erro. Além disso, nem a ação propositadamente nociva é considerada sempre imoral; por exemplo, matamos um mosquito intencionalmente e sem hesitação, porque o seu zumbido nos desagradava; condenamos o criminoso intencionalmente e o fazemos sofrer, para proteger a nós e à sociedade. No primeiro caso é o indivíduo que, para conservar a si mesmo ou apenas evitar um desprazer, faz sofrer intencionalmente; no segundo é o Estado. Toda moral admite ações intencionalmente prejudiciais em caso de *legítima defesa*: isto é, quando se trata da *auto conservação*! Mas esses dois pontos de vista são *suficientes* para explicar todas as más ações que os homens praticam uns contra os outros: o indivíduo quer para si o prazer ou quer afastar o desprazer; a questão é sempre, em qualquer sentido, a auto conservação. Sócrates e Platão estão certos: o que quer que o homem faça, ele sempre faz o bem, isto é: o que lhe parece bom (útil) segundo o grau de seu intelecto, segundo a eventual medida de sua racionalidade. (HH I, §102, pp. 72-73)

Nietzsche busca no grego trágico essa nova noção de liberdade, ela é fundamentada no amor ao devir, base da liberdade ligada à criação. Os gregos revelam seu amor pela vida afirmando o destino. É preciso enfatizar, porém, que não se trata de uma concepção determinista acerca da vida. Se existe uma noção de afirmação do destino na compreensão de mundo do homem grego, ela não está ligada ao determinismo, mas ao devir. Aliás, a própria ideia de um antagonismo entre liberdade e determinismo foi contestada por Nietzsche, pois durante todo o percurso formativo da sua filosofia, a liberdade esteve ligada à afirmação de um espírito trágico e desvinculada da moral moderna. Deste modo, a liberdade de espírito concebida em **HH I** vincula-se à expectativa de afirmação da existência:

Apenas ao homem enobrecido pode-se dar a liberdade de espírito; apenas dele se aproxima o alívio da vida, pondo bálsamo em suas feridas; ele será o primeiro a poder dizer que a vive pela alegria e por nenhuma outra meta; e em qualquer outra boca seu lema seria perigoso: paz ao meu redor e boa vontade com todas as coisas próximas. (AS, §350, p. 310)

Para Nietzsche, uma vez que o homem está lançado ao acaso, só é possível ser livre segundo uma concepção estética ou artística da liberdade. Em outras palavras, “mais precisamente, nossa liberdade se estende apenas a arranjar, cultivar, nutrir e compor o que já está lá.”³⁴ (FRANCO, 2011, p.82) Isto implica criar a si mesmo dentro das condições e limites do devir. Nesta nova ideia de liberdade, não há espaço para as noções tradicionais de livre e cativo-arbítrio. Deste modo, “a concepção nietzschiana de

³⁴ Tradução nossa.

liberdade afasta-se completamente da moral, aproximando-se da arte e da criação. Em outras palavras, a liberdade não é moral, mas estética.” (BARRENECHEA, 2008, p. 13) Neste sentido, dialogando com a tradição, o filósofo afirma: “o erro está não apenas no sentimento ‘eu sou responsável’, mas igualmente na antítese ‘eu não sou responsável, mas alguém tem de ser’.” (OS, §33, p. 30) O filósofo defende aqui a inocência do homem, por isso critica a liberdade da vontade schopenhauriana, dado que ela respalda a imputabilidade moral.

Segundo a visão schopenhaueriana, o homem tem a liberdade de negar a vontade. Quando isso não ocorre, ele deve assumir a responsabilidade moral por suas ações, já que a vontade implica apenas querer se satisfazer, buscar o prazer sem preocupação com o outro. Segundo Nietzsche³⁵, toda ação moral nada tem a ver com o bem ou mal, está ligada apenas a “conservação do indivíduo”. O homem é “inocente”, ou seja, não cabe responsabilizá-lo em última instância por suas ações, diferentemente daquilo que a tradição filosófica defende, sobretudo, Schopenhauer, seu principal antagonista em **HH I**.

De acordo com Brum, para Schopenhauer, “a vontade, essência do mundo, se objetiva primeiramente no corpo humano (onde se mostra como força ‘sem razão’, sem ‘explicação causal’).” (BRUM, 1998, p. 240) Ela requer que o corpo a satisfaça, os movimentos dos corpos são somente vontade objetivada. Segundo o filósofo, a existência se constitui por uma busca obsessiva e sem fundamento lógico pela objetivação da vontade, o que, em última análise, causa o sofrimento humano, uma vez que a vontade jamais se satisfaz. Assim, “toda a ação sobre o corpo é imediatamente uma ação sobre a vontade; ele se chama prazer quando é conforme a vontade, dor quando é contrária.” (SIMMEL, 2011, p. 38) Schopenhauer propõe o ascetismo como única medida para conter as consequências da atuação dessa vontade livre: se é no corpo que ela se movimenta cegamente em prol de satisfação, a negação da vontade seria, para os homens, a solução mais sensata se se pretende levar uma vida justa.

Ao ver schopenhaueriano, o homem que não nega a vontade é culpado, não apenas pelo seu sofrimento, mas também pelo sofrimento que porventura causa ao outro ao afirmá-la. Neste sentido, a sua ética defende que tal sofrimento é consequência do erro e do egoísmo humanos. O problema é que, mesmo tomando posição em favor da liberdade da vontade, o filósofo responsabiliza o homem por suas ações morais: “o

³⁵ Cf., HH I, §107, pp.76-77.

sofrimento resulta do íntimo da própria humanidade, mediante os entrecruzados esforços voluntários dos indivíduos e a maldade e perversão da maioria.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 221) Em nítido contraste com isso, “no que se refere à noção schopenhaueriana de vontade, pode-se dizer que Nietzsche nega, ao mesmo tempo, uma visão metafísica como a de Schopenhauer e o seu aspecto moral, a negação da vontade.” (BRUM, 1998, p. 69) Nietzsche compreende que o problema da ética schopenhaueriana é atribuir culpa ao ser humano e, conseqüentemente, ao propor o ascetismo como medida para conter ações morais consideradas por ele como más, negar a vida.

Na contramão desse pensamento schopenhaueriano, a concepção de Nietzsche acerca da liberdade de espírito é voltada para o corpo. Em outras palavras, o espírito livre, ao criar seus próprios valores, afirma o corpo juntamente com tudo aquilo que lhe é próximo, com outras forças que lhe cercam e com ele interagem. Contra isso, Schopenhauer acredita que o corpo é prisão e sofrimento para o homem, que, se possuidor de bom senso, será asceta. Deste modo,

O espetáculo da dor e do “mal moral” no mundo afasta Schopenhauer de uma alegre aceitação da existência: o horror diante da realidade da dor – é esta, sem nenhuma dúvida, a explicação para a opção pessimista de Schopenhauer. A visão pessimista considera que a dor é um escândalo, uma perturbação que deveria ser eliminada. A presença da dor no mundo é a prova de que este mundo não merece ser aprovado. (BRUM, 1998, p.76)

Schopenhauer estabelece uma visão pessimista da existência, por causa do sofrimento que inevitavelmente compõe o mundo. Nietzsche também compreende que o sofrimento faz parte da vida, mas ele o concebe como fonte de estímulo para a criação. Não é necessário negá-lo e tampouco isso é possível ao homem. Vejamos isso em **GC**, de 1882:

Apenas a grande dor, a lenta e prolongada dor, aquela que não tem pressa, na qual somos queimados com madeira verde, por assim dizer, obriga a nós, filósofos, a alcançar nossa profundidade extrema e nos desvencilhar de toda confiança, toda benevolência, tudo o que encobre, que é brando, mediano, tudo em que antes púnhamos talvez nossa humanidade. Duvido que uma tal dor “aperfeiçoe” –; mas sei que nos aprofunda. (GC, § Prólogo, p. 13)

Nietzsche entende que dor é intrínseca ao mundo, em todo o percurso da sua filosofia ele não a nega. Aqui, mas uma vez, pode-se notar o retorno à cultura dos

antigos. O filósofo aprecia o poder criativo dessa cultura, pois eles transformam sofrimento em arte, criam a partir dele. Neste sentido,

O símbolo das dionisíacas celebra a dor como a possibilidade mesma de criar e gerar. Nessa valorização do sofrimento, a vida na sua totalidade é divinizada, até a destruição e o terror têm um profundo sentido, pois o sofrimento é condição necessária para promover o futuro da existência. A sexualidade, a gestação e o parto – encarnado nas dores rituais das dionisíacas – são uma via sagrada para a continuidade e intensificação da vida. Nelas torna-se patente que o sofrimento é condição de gestação, de criação, de uma vida nova. (BARRENECHEA, 2009, p. 72)

Em Nietzsche, o mais autêntico exercício da liberdade para o indivíduo consiste em criar-se a si mesmo. Essa capacidade reflete um desvincular-se dos hábitos e está diretamente ligada à ideia de afirmação da vida, sem desconto nem exceção de todas as suas adversidades. Em outras palavras, para Nietzsche, a dor não é um elemento negativo, pois faz parte da vida no mundo, sendo possível criar a partir dela, ao invés de ficar lamentando sua falta de sentido. Assim, a ideia da liberdade de espírito torna-se antídoto para a negação da vontade, uma vez que tal liberdade é compatível tanto com os deleites como com as insatisfações da existência. Portanto, diante da dor, o ascetismo que corresponde à negação da vida é uma postura rejeitada pelo filósofo.

Por tudo isso, nota-se que Schopenhauer é considerado um adversário das ideias de Nietzsche em **HH I**. Porém, Em *Aurora*, de 1881, Nietzsche define outro antagonista, tido como o principal apóstata do espírito livre:

O apóstata do espírito livre. – Quem sente aversão por pessoas piedosas e firmes na fé? Pelo contrário, não as olhamos com mudo respeito e nos alegramos por elas, com profundo lamento de que tais pessoas excelentes não sintam como nós? Mas de onde vem a enorme, súbita repugnância sem causa diante daquele que *tinha* a liberdade de espírito e afinal *tornou-se* "crente"? Se pensamos nisso, e como se avistássemos algo nojento, que rapidamente precisamos afastar da alma! Não voltáramos as costas à pessoa mais venerada, se neste ponto ela se tornasse suspeita para nós? E não por um preconceito moral, mas por súbito asco e horror! [...] A visão deste é o que o tocaria, como um médico é tocado pela visão de um enfermo repulsivo: o nojo físico ante o que é flácido, amolecido, excrescente, purulento, supera momentaneamente a razão e a vontade de ajudar. Assim nossa boa vontade é subjugada pela ideia da enorme *improbidade* que deve ter vigorado no apóstata do espírito livre: pela ideia de uma degeneração universal, que atinge até a ossatura do caráter. (A, § 56, pp. 46-47)

Nietzsche parece se referir aqui a Wagner, o músico que era livre, mas se tornou cativo no espírito. Na medida em que criou ideais, se aliou ao Estado e à Igreja, sua obra se colocou a serviço da efetivação dos valores burgueses e cristãos, além de nacionalistas: por isso, agora é associado ao espírito cativo, aquele que forma suas convicções baseando-se exclusivamente no hábito de antigas devoções. Esse tipo faz parte do rebanho, chegando a ser porta-voz do fanatismo em suas crenças. Aos olhos deste Nietzsche que se inclina a favor da filosofia histórica e de pesquisa das ciências naturais, Wagner não pode mais contar como chave para o renascimento do espírito trágico, tendo se tornado um cristão submisso aos interesses do Estado alemão, passando a se agregar ao rebanho.

Nietzsche extrai as últimas consequências da crítica ao seu amigo apenas em 1888, com as obras *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*. Apesar disso, o biógrafo Paulo D'Iorio constata os primeiros passos do filósofo em relação a esse rompimento já em **HH I**. Na obra *Le Voyage de Nietzsche à Sorrente*³⁶, ele analisa no capítulo intitulado “*A escola dos educadores*” na *Villa Rubinacci*, um percurso que se inicia ainda ligado à expectativa de Nietzsche no renascimento do trágico, mas muda de rumo, chegando por fim à formulação de uma filosofia do espírito livre, aquele que educa a si mesmo.

D'Iorio relata que Nietzsche em sua viagem pelo Sul pensou em um modelo de escola que pudesse ser inovador, baseado naquilo que ele esperava do renascimento da cultura a partir da música wagneriana. O filósofo chega a implantar na pequena Villa Rubinacci, em Sorrento, o chamado “convento dos espíritos livres” (tratava-se de reuniões de um grupo de amigos filósofos que visavam expandir o livre pensar).³⁷ Nietzsche almeja que essa formação possa acontecer pela experimentação, isto é, pela prática diária de uma vivência afirmativa, algo que não poderia acontecer dentro das concepções e dos muros das instituições do Estado alemão e muito menos ser erguido sobre um terreno metafísico.

Este é também o contexto em que a decepção do filósofo com a inauguração do teatro de Bayreuth é sentida em toda sua extensão. Tendo convivido de perto com o público do espetáculo, ele começou a presumir que o projeto de uma arte voltada para educar parecia lhe escapar pelos dedos. Tal como afirma Dias,

³⁶ Traduzida no Brasil no ano de 2014, com o título *Nietzsche na Itália*.

³⁷ Cf., D'IORIO, P. O convento dos espíritos livres. In _____. *Nietzsche na Itália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Uma multidão de baroneses, duquesas, condessas que circulavam pelos salões. No meio da elegância de trajes e da ostentação dos diamantes exibicionistas, quem poderia observar o que era importante naquele momento, quem estaria prestando atenção ao drama wagneriano? Nem mesmo o secreto erotismo da música de Wagner parecia unir os membros de uma sociedade que só procurava o prazer. Era esse o público que artista que tinha imaginado para Bayreuth? Poderia ele ainda representar aquele quadro que sonhara para a arte trágica de Bayreuth de luta dos indivíduos contra o poder, a lei, o pacto, e toda a espécie de ordem estabelecida? (DIAS, 2009, p.130)

Com a inauguração do teatro, Nietzsche percebe claramente que a arte de Wagner não atingiu, junto ao povo alemão, os objetivos que ele tanto acalentara. O renascimento do trágico não poderia vir pelas mãos daquelas pessoas que buscavam apenas o exibicionismo e uma arte de entretenimento. Para ter um público de artistas, Wagner teria que ter o povo alemão ao seu lado, sua arte teria que ser popular, só a partir disso a cultura trágica poderia renascer.

O filósofo e o músico se encontram em Sorrento em 10 de outubro de 1876, após o festival de inauguração de Bayreuth, que resultara desastroso do ponto de vista financeiro: “o casal Wagner pensava seriamente em pagar suas dívidas, deixar o teatro sair de cena.” (D’IORIO, 2014, p. 45) O encontro que ocorreu após três meses da publicação da *IV Extemporânea* – na qual Nietzsche tece elogios ao projeto wagneriano que seria executado em Bayreuth – foi decisivo na sua mudança de perspectiva.

Neste clima de decepção, o filósofo começa a escrever “aforismos sobre a liberdade de espírito com seu novo amigo, Paul Rée. Cada um tem a própria maneira de superar uma decepção: Cosima [esposa do dramaturgo] se voltava para o passado, Nietzsche já olhava para o futuro.” (D’IORIO, 2014, p. 46) Na tentativa de pensar em uma solução para Bayreuth, Cosima se debruçou na releitura da *IV Extemporânea*. Nela, Nietzsche descreve os caminhos para uma cultura grandiosa a partir da música wagneriana. O que Cosima não imaginava é que o filósofo já planejava uma nova obra que marcaria um caminho oposto do casal Wagner. Agora, Nietzsche almeja andar sozinho.

O nome de Wagner não aparece em **HH I**, mas está nas entrelinhas por toda parte, sendo a obra efeito dos desdobramentos daquele encontro no verão de 1876, no sul da Itália. Neste contexto, o músico “passava da metafísica schopenhaueriana à religião cristã. É nesse estado de espírito que Wagner e Nietzsche se encontram pela última vez em Sorrento.” (D’IORIO, 2014, p. 46) Nietzsche passa a refletir que o músico, na verdade, não entendeu o espírito do renascimento do trágico, dada a

incompatibilidade deste com o princípio cristão que passou a dirigir seu trabalho. Desta forma,

Na terra onde os antigos acreditavam ouvir cantarem as sereias, Nietzsche e Wagner se encontraram pela última vez, atraídos por melodias e paixões agora muito diferentes. Foi provavelmente durante esses poucos dias em que viveram um perto do outro que Wagner confessou a Nietzsche o êxtase que experimentava ao pensar no Santo Graal e na Última Ceia. Isso, para Nietzsche, foi a gota d'água...para ele que já não tinha suportado a desilusão do festival de Bayreuth e que, bem antes, havia ensaiado os primeiros passos no sentido de *seu próprio caminho*. A bela amizade e a solidariedade intelectual, a fraternidade em armas no seio do projeto Bayreuth, pelo renascimento da civilização helênica na Alemanha graça à magia do teatro musical de Wagner, se extinguiram no Hotel Vitoria. Sem estrépito. As relações esfriaram, os caminhos deles separaram; agora tudo estava claro, e tudo acabara. Depois o filósofo e o músico se atacaram publicamente – Nietzsche em *coisas humanas, demasiadamente humanas*, Wagner em um artigo dos *BayreutherBlätter* intitulado “Público e popularidade” – mas sem se mencionarem explicitamente. (D’IORIO, 2014, pp 47-48)

Se em **NT**, Nietzsche foi sutil no que se refere à crítica ao cristianismo, agora ele estabelece uma dimensão clara sobre o seu pensamento acerca de tal religião. Em **HH I**, chega a incluir um capítulo denominado *A vida religiosa*, apenas para tratar dela. Em um aforismo deste capítulo, que ele intitula como *O elemento não grego do cristianismo*, enfatiza as principais questões que marcam as oposições entre o mundo grego e o cristão:

O elemento não grego do cristianismo – Os gregos não viam os deuses homéricos como senhores acima deles, nem a si mesmos como servos abaixo dos deuses, como faziam os judeus. Eles viam apenas o reflexo, por assim dizer, dos exemplares mais bem-sucedidos de sua própria casta, um ideal, portanto, e não um oposto de seu próprio ser. Sentiam-se aparentados uns aos outros, havia um interesse mútuo, uma espécie de simaquia [...]. – Já o cristianismo esmagou e despedaçou o homem por completo, e o mergulhou como num lodaçal profundo: então, nesse sentimento de total objeção, de repente fez brilhar o esplendor de uma misericórdia divina, de modo que o homem surpreendido, aturdido pela graça, soltou um grito de êxtase e por um momento acreditou carregar o céu dentro de si. Sobre este excesso doentio do sentimento, sobre a profunda corrupção de mente e coração que lhe é necessária, agem todas as invenções psicológicas do cristianismo: ele quer negar, despedaçar, aturdir, embriagar, e só uma não quer: *a medida*; por isso é, no sentido mais profundo, bárbaro, asiático, pouco nobre e nada helênico. (HH I, § 114, p.88)

A seu ver, o distanciamento entre as duas concepções de mundo pode ser notado na forma como cada uma delas considera os seus deuses. Enquanto os gregos aproximam os homens dos deuses, o cristianismo apequena e rebaixa os fiéis diante de um ideal, o reino do céu. Em outras palavras, os valores cristãos respaldam o ideal de homem que merece o céu, já o homem helênico não espera a recompensa no juízo final, porque está ligado à terra não ao céu.³⁸ O filósofo critica justamente aquilo a que Wagner se aliou e de que se tornou simpatizante, o cristianismo. Ligado a essa religião, o músico não pode mais ser por voz dos gregos trágicos na Alemanha de sua época. Uma espécie de resumo das tensões que se manifestaram então pode ser lida em uma passagem de *Ecce Homo*, que trata das condições em que **HH I** deu seus primeiros sinais:

Os começos deste livro situam-se nas semanas do primeiro festival de Bayreuth; uma profunda estranheza em relação a tudo o que me cercava é um de seus pressupostos. Quem tem ideia das visões que já então me haviam cruzado o caminho pode imaginar o que eu sentia, ao acordar um dia em Bayreuth. Inteiramente como se sonhasse...Onde estava afinal? Não conhecia nada, mal reconhecia Wagner. Em vão folheava minhas lembranças. Tribschen – uma longínqua ilha de bem-aventurados: nem sombra de semelhança [...]. Nenhum aborto da natureza falta entre eles, nem mesmo o anti-semita. – Pobre Wagner! Onde havia caído! – Tivesse ao menos se lançado entre os porcos! Mas entre os alemães! (EH, § Humano, demasiado humano, pp.73-74)

Nietzsche encontra-se aqui inconformado com o caminho que Wagner resolveu seguir, não reconhece nele aquele amigo com quem as expectativas no renascimento da cultura trágica se cruzaram. Wagner se tornara um tipo cativo. O diagnóstico é o mesmo que já foi assinalado acima: o problema do músico foi se aliar aos valores cristãos, “sobre nenhuma outra coisa Wagner refletiu tão profundamente: sua ópera é a ópera da redenção.” (CW, § 3, p.14) O elemento cristão se sobressai em sua música, a principal consequência disto é que ela, “por estar submetida a questões psicológico-morais e construída em torno das noções de virtude, pureza, castidade, redenção, amor universal, nega a natureza e com isso também a vida.” (DIAS, 2009, p.136) Por outro lado, Nietzsche pensa a música como uma maneira de afirmação da vida, mas Wagner fez justamente ao contrário, utilizando-a em detrimento da vida.

³⁸ Cf., DIAS, Rosa. *Amizade Estelar*, 2009, p.133.

Em 1882, no aforismo intitulado *Amizade estelar*, de *Gaia ciência*, o filósofo se refere, de maneira clara, aos caminhos distintos que ele e Wagner tomaram:

Amizade estelar. – Nós éramos amigos e nos tornamos estranhos um para o outro. Mas está bem que seja assim, e não vamos nos ocultar e obscurecer isto, como se fosse motivo de vergonha. Somos dois barcos que possuem, cada qual, seu objetivo e seu caminho; podemos nos cruzar e celebrar juntos uma festa, como já fizemos – e os bons navios ficaram placidamente no mesmo porto e sob o mesmo sol, parecendo haver chegado a seu destino e ter tido um só destino. Mas então a todo-poderosa força de nossa missão nos afastou novamente, em direção a mares e quadrantes diversos, e talvez nunca mais nos vejamos de novo – ou talvez nos vejamos, sim, mas sem reconhecermos: os diferentes mares e sóis nos modificaram! Que tenhamos de nos tornar estranhos um para o outro é a lei acima de nós: justamente por isso devemos nos tornar também mais veneráveis um para o outro! Justamente por isso deve-se tornar mais sagrado o pensamento de nossa antiga amizade! Existe provavelmente uma enorme curva invisível, uma órbita estelar em que nossas tão diversas trilhas e metas estejam incluídas como pequenos trajetos – elevemo-nos a esse pensamento! Mas nossa vida é muito breve e nossa vista muito fraca, para podermos ser mais que amigos no sentido dessa elevada possibilidade. – E assim vamos crer em nossa amizade estelar, ainda que tenhamos de ser inimigos na terra. (GC, § 179, pp. 189, 190)

Enquanto Nietzsche rompe com a metafísica, Wagner fez justamente o movimento oposto. O filósofo declara que sua amizade com Wagner teve fim, não por questões particulares, mas porque o pensamento de cada um deles toma rumos distintos. Nietzsche demonstra aqui o seu respeito pela amizade de outrora, mas enfatiza que agora ele só pode ver Wagner como um estranho, dado que já concebe as consequências que a música wagneriana pode trazer para a cultura e para a vida.

Em **HH I**, tanto Schopenhauer como Wagner estão aquém da tipologia do espírito livre. Nietzsche passa a igualar os dois pensadores, como pode-se observar, em 1888, na seguinte passagem da obra *O caso Wagner*: “o benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da *décadence* revelou o artista da *décadence a si mesmo...*” (CW, § 4, p.18)

Diante destas colocações, pode-se pensar a seguinte questão: o filósofo realmente mudou de maneira drástica sua posição quanto às figuras de Schopenhauer e Wagner ou será que ele já teria notado antes os problemas em relação a ambos, apresentados apenas nas suas obras posteriores? Ele próprio responde a essas questões em sua autobiografia, no capítulo em que fala sobre as *Extemporâneas*, da seguinte

maneira: “‘Wagner em Bayreuth’ é uma visão do meu futuro; mas em ‘Schopenhauer como educador’ está inscrita minha história mais íntima, meu *vir a ser*.” (EH, § *As extemporâneas*, p.70) O que o filósofo quer dizer é que quando falava destas figuras, na verdade, estava falando de si próprio. A determinação da justeza dessas alegações permanece em aberto, ainda que existam evidências nos fragmentos póstumos sugerindo que, mesmo naquela época, o filósofo já reservava críticas tanto para Schopenhauer como para Wagner. Portanto, Nietzsche não seria admirador deles de maneira irrestrita, como expresso nas *Extemporâneas*, nas quais só aparecem consagrações ao filósofo e ao músico.

Tendo em vista esses conflitos entre sua filosofia de juventude e as obras do chamado pensamento intermediário, Nietzsche não deixa de ser duro consigo mesmo acerca dessa época. Assim, ele afirma:

Considerando que naquele tempo meu ofício era o de erudito, e talvez eu *entendia* do meu ofício, não é sem significância um acre fragmento de psicologia do erudito que aparece subitamente nesse trabalho: ele exprime meu *sentimento de distância*, a profunda segurança sobre o que em mim pode ser *tarefa* ou apenas meio, entreato e ocupação secundária. É inteligência minha haver sido muitas coisas em muitos lugares, para poder torna-me *um* – para poder alcançar *uma* coisa. Por um tempo eu *tive* de ser também erudito. – (EH, § *As extemporâneas*, p.71)

Nietzsche cria a si mesmo, parece haver aqui a prova de que ele experimenta consigo próprio aquilo que preconiza como tarefa filosófica. Ele percebe a necessidade de se inventar e não se limita a manter certos aspectos de sua filosofia de juventude, cria a partir dela. Apesar de abandonar aquilo que julgou necessário, ele não deixa de desenvolver pontos fundamentais e reinterpretar suas próprias ideias. Esta construção de si próprio é característica fundamental dos espíritos livres. Nietzsche, enquanto tal, se distancia da tradição e se esquivava dos seus próprios anseios metafísicos de outrora.

3. Por que uma cultura grandiosa deve ter um cérebro duplo?

“E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir e coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico” (Clarice Lispector *in A hora da estrela*)

Este tópico trata de investigar a visão nietzschiana de arte e ciência em *Humano, demasiado humano*, buscando estabelecer, de maneira sucinta, o que muda e o que permanece no seu pensamento acerca destes dois pontos em relação a **NT**. A partir disso, também pretende pensar a inserção da ciência como um tipo de conhecimento importante, agora tanto quanto a arte, na filosofia intermediária de Nietzsche.

Como estudado no primeiro capítulo do presente trabalho, o jovem Nietzsche concebe a arte e o artista envoltos em um elemento metafísico, em relação ao qual as ciências estão em um plano secundário. Cabe destacar que, mesmo sendo uma metafísica imanente, a ideia do retorno ao seio do *uno-primordial* é o cerne da denominada “metafísica de artista”, que vincula o dionisíaco a uma formulação ainda dualista. Cabe acrescentar que o que o filósofo critica no pensamento racional é a superficialidade de seu otimismo. Em **HH I**, haverá mudanças significativas em relação a essas questões. Segundo a visão nietzschiana anterior,

O grego dionisíaco tinha necessidade de torna-se apolíneo, quer dizer de fazer com que sua vontade do informe, do múltiplo, do incerto, do terrível fosse quebrada por uma vontade de medida, de simplicidade, de ordenação sob a regra do conceito. (LEBRUN, 1985, p.44)

Agora, a função terapeuta de Apolo, ou seja, a ideia de que através da bela aparência, do encobrimento, o grego se mantém distante do aspecto terrível da existência, é rompida. Também Dionísio não tem mais o poder de arrebatado o seu espectador, “o estado dionisíaco não comporta, pois, nenhuma intenção de *criar ilusão*.” (LEBRUN, 1985, p.55) Deste modo, Apolo e Dionísio não são mais forças opostas, a arte não é mais capaz de romper com o *princípio de individuação*, não possui mais a função de dissolver as identidades em uma totalidade completa. Nessa nova fase, Nietzsche não vê mais a arte como algo que “leve o homem a evadir-se de si mesmo, a buscar o fantástico, o além-mundo, mas [trata-se] da arte de se criar a si mesmo como obra de arte.” (DIAS, 2011, p. 109) A arte, em **HH I**, não precisa mais mascarar o terrível, nem momentaneamente, como era em **NT**.

Destaca-se que o artista, mesmo estando ora arrebatado por Dionísio, ora sob efeito ilusório do apolíneo, nunca se voltou contra a vida, ele é um afirmador da existência. Entretanto, nossa hipótese é que em **HH I**, a arte representa com mais ênfase esse caráter afirmativo, justamente por não comportar mais o aspecto consolador, metafísico. Os elementos que ele toma de Schopenhauer como antagônicos, vontade e

representação, se fundem no dionisiaco, que ainda ensina a afirmação da existência diante do trágico, mas se separa da metafísica.

Em **HH I**, “o dionisiaco, portanto, não é mais um alucinado: é um *criador*. Seu desejo não é mais de se abismar no Informe, mas de dar forma. Em outras palavras, Dionísio se tornou o deus do ‘delírio racional’.” (LEBRUN, 1985, p.56) O Dionísio de **NT**, que se revelava como inspiração e delírio, é abandonado, bem como a ideia de Apolo manifestado como técnica. Deste modo, “é inegável que a grande ruptura de 1876 significa a renúncia de Nietzsche a toda mitologia irracionalista em estética.” (LEBRUN, 1985, p.60) Se, em **NT**, a arte é pensada sob um viés metafísico, em **HHI**, nota-se o seguinte:

Antes de tudo, durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: “Seja como for, é boa a vida”. Esta lição da arte, de ter prazer na existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza, sem excessivo envolvimento, como objeto de uma evolução regida por leis – esta lição arraigou em nós, ela agora vem novamente à luz como necessidade todo-poderosa de conhecimento. [...] depois que a arte desaparecesse a intensidade e multiplicidade da alegria de vida que ela semeou continuaria a exigir satisfação. O homem científico é a continuação do homem artístico. (HH I, § 222, pp. 140-41)

Aqui está implicado o papel que a ciência terá a partir de agora. Em **HH I**, a lição que a arte pode dar sobre o caráter criativo do homem, bem como a ideia de afirmação da existência por meio desse caráter, alinham-se ao que foi proposto em **NT**. Em toda a obra nietzschiana, a arte é colocada como parâmetro indispensável para se pensar a existência de forma afirmativa. No entanto, a necessidade de um rompimento com a metafísica fez com que o filósofo repensasse, com mais precisão, não apenas o lugar da arte na modernidade, mas também a necessidade de um determinado tipo de ciência. Dessa maneira, ele agora reserva um espaço de igual importância para ambas. Este determinado tipo de ciência se aproxima da arte, tomando-a como exemplo de procedimento criativo. O artista e o homem científico não precisam mais estar em polos distintos da cultura.

Ressalte-se que, apesar da crítica ao pensamento racional, o jovem Nietzsche não é inimigo da ciência – ele próprio se formara, com orgulho, na filologia –, apenas não aceita o elemento otimista “presente na essência da lógica”. Deste modo, em **NT**,

O que Nietzsche está combatendo não é a vontade de saber, mas o otimismo herdado da cultura socrática, o desejo por uma felicidade vindoura, ameaçada pela “classe bárbara de escravos”, para quem as “pálidas e cansadas” religiões não tem nada a dizer. O *homem teórico* se vê diante dessa história triste e se intimida, foge assustado, não suporta mais a própria existência. [...] O que poderia significar o *homem teórico* diante de um artista para o jovem Nietzsche? Amolecimento dos instintos, fraqueza, cansaço. (BURNETT, 2012, p. 21)

Apesar de Nietzsche considerar, em sua juventude, o instinto intuitivo superior ao pensamento teórico, isso não significa uma exclusão total da ciência, nem tampouco do pensamento racional. Porém, o que ele coloca como problemático é quando o pensamento científico está acompanhado do otimismo teórico, ou seja, quando ele é dogmático em relação à verdade. Neste sentido, o sujeito formador de conceito é aquele que quer dominar a vida, ter total controle sobre todas as suas dimensões. Esse otimismo do homem teórico o faz ser um vivente em fuga da existência. Por não aceitar a vida tal como ela é, está sempre à procura de uma verdade consoladora. Este tipo de ciência exclui a arte, pois considera o mundo aparente uma ilusão. Seu embrião é Sócrates, figura crucial no rompimento da concepção trágica e mitológica de mundo e início da visão otimista e lógica.

Nietzsche compreende que o mito destoa, de maneira afirmativa, do pensamento lógico. De acordo com ele, é no mito que o homem grego afirma a vida, uma vez que não existem, no modo mitológico de conceber a vida, pretensões de deter a verdade, nem idealismo com relação à existência. Para ele, o processo que vai da decadência do mito até a ascensão do pensamento lógico, é uma queda:

Com os gregos tudo avança rapidamente, mas também declina rapidamente; o movimento da máquina é tão intensificado, que uma única pedra jogada nas engrenagens a faz explodir. Uma tal pedra foi Sócrates, por exemplo; numa só noite a evolução da ciência filosófica, até então maravilhosamente regular, mas sem dúvida acelerada demais foi destruída. (HH I, § 261, p. 164)

Nem toda evolução significa um progresso, uma melhoria. Segundo Nietzsche, o século que antecede o advento da filosofia em Atenas constitui o período mais grandioso da história humana. Sócrates, o porta-voz do homem teórico, representa uma ruptura com esse momento, pois com ele o homem passa a não suportar a vida tal como ela é, esperando encontrar a verdade para corrigir a existência e ser feliz:

O desmancha-prazeres da ciência. – A filosofia se divorciou da ciência ao indagar com qual conhecimento da via e do mundo o homem vive mais feliz. Isso aconteceu nas escolas socráticas: tomando o ponto de vista da *felicidade*, pôs-se uma ligadura nas veias da investigação científica – o que se faz até hoje. (HH I, § 7, p.19)

Tanto em **NT**, como em **HH I**, o socratismo aparece como inimigo do modo de vida trágico, justamente por negar o papel fundamental do pensamento ilógico, por conceber a ideia de que a felicidade pode ser alcançada através do encontro com a verdade. A partir desse pensamento, a pretensão de corrigir a existência destrói o prazer de uma existência errante. Contra isso, Nietzsche classifica um novo tipo de ciência, que se distancia dessas pretensões otimistas do conhecimento. A novidade em **HH I** está na ideia de um tipo específico de ciência, que é companheira da arte.

Enquanto a arte se afasta daquele ideal consolador que a alimentava em **NT**, um determinado tipo de ciência passa a ser concebida como necessária ao homem. Ela traz consigo a possibilidade de libertação em relação a qualquer “consolo metafísico”. Assim, **HH I** é,

onde os contrastes mais estridentes se ordenam como expressões graduais de uma personalidade unitária, cuja riqueza não podia, todavia, aparecer à luz de outra forma. A antítese mais evidente entre o horizonte de *Humano* e o precedente diz respeito à ciência e à arte.” (COLLI, 2000, p. 54)

No chamado período intermediário de Nietzsche, o mar aberto da modernidade não poderia encontrar um horizonte razoável na “metafísica de artista”, mas poderia encontrar num tipo filosófico como o espírito livre, que vê com bons olhos a ciência. Neste contexto, Nietzsche ainda é um crítico do homem teórico, sobretudo, quando este pensa o conceito como uma maneira de penetrar a essência das coisas, ou seja, quando tem fé que pode alcançar a correspondência exata entre a representação e coisa. Na contramão desse otimismo teórico, o filósofo compreende que

[...] aquilo que para nós, homens, se chama vida e experiência – gradualmente *veio a ser*, está em pleno vir a ser, e por isso não deve ser considerada uma grandeza fixa, da qual se pudesse tirar ou rejeitar uma conclusão acerca do criador (a razão suficiente). Foi pelo fato de termos, durante milhares de anos, olhado o mundo com exigências morais, estéticas, religiosas, com cega inclinação, paixão ou medo, e termos nos regalado nos maus hábitos do pensamento ilógico, que este mundo gradualmente *se tornou* assim estranhamente variegado, terrível, profundo de significado, cheio de alma, adquirindo cores –

mas nós fomos os coloristas: o intelecto humano fez aparecer o fenômeno e introduz nas coisas as suas errôneas concepções fundamentais. Tarde, bem tarde – ele cai em si: agora o mundo da experiência e da coisa em si lhe parecem tão extraordinariamente distintos e separados, que ele rejeita a conclusão sobre este a partir daquele. [...] Talvez reconhecamos 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 significado. (HH I, § 16, p.25-26)

Nietzsche se posiciona então contra a metafísica kantiana ao declarar que não existe a clássica separação entre coisa-em-si e fenômeno, essência e aparência. Para tanto, deixa de lado sua visão acerca dos elementos apolíneo e o dionisíaco, que também representam, com certas particularidades, essa duplicidade da existência, sustentada, sobretudo, por meio da sua “metafísica de artista”. Nota-se que em **HH I**, Nietzsche aborda basicamente as mesmas perspectivas filosóficas defendidas em **NT** e em **VM**. Ele desconstrói a visão da ciência como um tipo de conhecimento infalível e relaciona a imagem de verdade, por ela defendida, com a ideia de fé, de dogma. Porém, o filósofo passa a dar mais ênfase ao tipo de ciência que ele está criticando, um tipo otimista e dogmático. A principal diferença entre 1872 e 1876 é que ele rompe definitivamente, já que em **VM** pode-se ver um primeiro momento desse afastamento, com as ideias de essência e aparência, coisa-em-si e fenômeno. Em outras palavras, Nietzsche “proclama a primazia da ciência – para ele, sinônimo de método de investigação crítica, cujo objetivo é nos libertar do mundo metafísico, do sobrenatural e da coisa em si kantiana.” (DIAS, 2011, p. 108)

O otimista científico, ao se apegar às verdades tidas como absolutas, se esquece de que elas são inventadas por um instinto de preservação, toma as verdades ilusoriamente como dogmas. Tal tipo precisa aprender a ser um *espírito livre*, a criar tal como o artista e, sobretudo, ter consciência da sua condição de criador. Nietzsche estabelece um novo papel para a ciência: ela deve aprender com a arte a tornar a vida mais leve. Portanto, é a arte que ensina a ciência a ser afirmativa, só assim ela também poderá “brincar com a vida”, tal como o homem grego:

Brincando com a vida. –A facilidade e frivolidade da imaginação homérica eram necessárias, para suavizar e temporariamente suprimir o ânimo desmedidamente apaixonado e o intelecto extremamente agudo dos gregos. Como a vida parece amarga e cruel, quando fala esse intelecto! Eles não se iludem, mas deliberadamente cercam e embelezam a vida com mentiras. (HH I, § 154, p. 110)

Aqui, Nietzsche coloca os artistas como inventores, eles repousam tranquilamente na mentira para criar. A ciência deve seguir esses passos da arte, uma não deve ser pensada sem a outra, ambas representam a libertação do espírito. A ciência desvinculada da tradição auxilia o homem a se libertar das correntes da metafísica e da moral. Vejamos isso nessa célebre passagem:

[...] uma cultura superior deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmeras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência; uma ao lado da outra, sem se confundirem, separáveis, estanques; isto é uma exigência da saúde. (HH I, § 251, p. 159)

A arte nasce da criação, de uma associação do criador ao vir-a-ser constante, por isso serve de modelo para a ciência, que também deveria criar a partir da improvisação. Tendo claro para si mesma que é imperfeita, necessita sempre se reinventar. Para isso, a ciência deve se distanciar da ideia de verdade absoluta, do pensamento lógico impermeável. Tem-se assim uma ciência alinhada aos mesmos procedimentos da arte. Ela se distingue por ser racional, mas se iguala à arte quando deixa de lado a pretensão à completude. Neste sentido, a razão reconhece-se como fruto do jogo dos instintos. Uma ciência desse tipo desempenha o papel de descolar o homem do senso comum e dos valores ligados ao seu cotidiano:

Dos tempos em que os homens estavam habituados a crer na posse da verdade absoluta deriva um profundo *mal-estar* como todas as posições cética e relativistas ante alguma questão do conhecimento; em geral preferimos nos entregar incondicionalmente a uma convicção tida por pessoas de autoridade (pais, amigos, professores, príncipes), e sentimos uma espécie de remorso quando não o fazemos. Tal inclinação é perfeitamente compreensível, e suas consequências não nos dão direito a censuras violentas ao desenvolvimento da razão humana. Aos poucos, no entanto, o espírito científico deve amadurecer no homem a virtude da *cautelosa abstenção*, o sábio comedimento que é mais conhecido no âmbito da vida prática que no da vida teórica. (HH I, § 631, p. 267).

Quando a ciência desperta no homem o senso crítico, as suas convicções se desmancham. Para o filósofo, tais convicções estão sempre ligadas a uma metafísica, combatida radicalmente em **HH I**. Para que uma cultura possa ser grandiosa, deve, antes de tudo, conseguir se livrar das suas convicções, isto é, de opiniões baseadas nos

costumes e na fé. O homem de convicção quer impor a todos os outros aquilo que ele crê ser a verdade absoluta,

Ele é duro, irrazoável, incorrigível, sem brandura, um eterno desconfiado, um inescrupuloso, que emprega todos os meios para impor sua opinião, por ser incapaz de compreender que têm de existir outras opiniões, assim considerado, ele é talvez uma fonte de força, e em culturas que se tornaram demasiado livres e frouxas é até mesmo salutar, mas apenas porque incita fortemente à oposição; pois a delicada estrutura da nova cultura é obrigada a lutar contra ele se tornará forte ela mesma. (HH I, § 632, pp.267-268)

Portanto, o homem de convicção fortalece culturas grandiosas, pois é contra as verdades absolutas que ele preconiza que elas travam suas batalhas por emancipação. Esse tipo não procura *a* verdade, mas *sua* verdade e por isso se distancia da ciência tal como Nietzsche a concebe, isto é, como uma atividade que busca sem cessar pelo conhecimento, nunca fechada para novas descobertas e sempre disposta a abandonar antigas certezas. Em outras palavras, o filósofo pensa um tipo de ciência que é próxima de como a arte se constrói. Acrescenta-se a isso que, em *A gaia ciência (GC)*, Nietzsche retoma a ideia de que o conhecimento científico oferece recursos para combater a metafísica, tornando-se, pela ausência de compromissos dogmáticos em sua prática, saber alegre, próprio de espíritos livres. Contudo, o filósofo deixa claro que sem o auxílio da arte essa libertação seria impossível:

Como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder* fazer de nós mesmos um tal fenômeno [...] E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o *chapéu de bobo*: necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa [...]. Devemos também *poder* ficar *acima* da moral: e não só ficar em pé, com a angustiada rigidez de quem receia escorregar e cair a todo instante, mas também flutuar e brincar acima dela! Como poderíamos então nos privar da arte, assim como do tolo? (GC, § 107, pp. 132 - 133)

O homem, portanto, deve ser ele próprio obra de arte e criar-se a todo tempo. Tal atitude é permeada de alegria, tornando a vida um fenômeno estético, ideia que ele apresenta em *GC*. Ao fazer isso, conseqüentemente, o ser humano se distancia da tradição, dos seus valores morais. Portanto, a arte intensifica a vida, é necessária a ela,

não mais como um consolo. Agora, “embelezar a vida é sair da posição de criatura contemplativa e adquirir os hábitos e os atributos de criador, ser artista de sua própria existência.” (DIAS, 2011, p. 110)

Nota-se que, enquanto a arte torna a vida mais leve, a ciência otimista torna mais pesada: “*Aviso aos entusiastas*. – Quem gosta de ser arrebatado e deseja ser facilmente levado às alturas, deve atentar para que não venha *pesar* demais, que, por exemplo, não aprenda bastante e se deixa *preencher* pela ciência. Pois ela torna pesado! – cuidado, entusiastas!” (AS, § 315, p.301)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde **NT**, Nietzsche enfatiza o papel central da arte no cultivo de uma disposição favorável em relação à vida, apontado o otimismo teórico como antítese do pensamento trágico e o responsável pela propagação de um pensamento que visa a conhecer racionalmente a existência para assim corrigi-la. Ao lado disso, o filósofo também elabora no seu percurso filosófico uma série de objeções à cultura moderna e ao cristianismo, religião predominante no mundo ocidental. Em **NT**, referindo-se à cultura trágica dos gregos, Nietzsche afirma: “para conceber tudo isso, precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da *cultura apolínea*, até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta”. (NT § 3, p.35) Com alguma liberdade, o alcance destas palavras pode ser estendido para o conjunto de seus escritos, inspirando a demolição de tudo aquilo que é sólido para o homem moderno, sejam suas verdades dogmáticas, sejam seus ideais cristãos.

Na contramão do homem moderno, o espírito livre afirma a vida, não quer corrigi-la em nome de uma verdade suprema. Ele se desvencilhou de toda carga metafísica, é soberano de sua própria existência. Mas não há dubiedade quanto ao ponto: foi a arte quem o auxiliou no processo de tornar os fardos da existência mais leves. Neste sentido, em *Opiniões e sentenças*, Nietzsche fala sobre a função da arte para a vida:

A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros: com essa tarefa diante de si, ela nos modera e nos contém, cria formas de trato, vincula os não-educados a leis de decoro, limpeza, cortesia, do falar e calar no momento certo. Depois a arte deve ocultar ou reinterpretar tudo que é feio, o que é doloroso, nojento, que apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, em conformidade com a origem da natureza humana: deve assim proceder, em particular, o tocante às paixões e angústias e dores psíquicas, e no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio deve fazer com que transpareça o significativo. Após essa grande, imensa tarefa da arte, o que se chama propriamente arte, a das obras de arte, não é mais que um apêndice: um homem que sente em si um excedente de tais forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes procurará, enfim, desafogar esse excedente em obras de arte; assim também fará, em circunstâncias especiais, todo um povo. – Mas agora iniciamos a arte geralmente pelo final, agarramo-nos à sua cauda e pensamos que a arte das obras de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos! Se damos início à

refeição pela sobremesa e saboreamos doce após doce, não surpreende que arruinemos o estômago e até mesmo o apetite para o bom, substancial, nutritivo alimento que nos oferece a arte! (OS §174, p.82-83).

Vale notar que, para o filósofo, à época em ele que buscou a companhia dos espíritos livres, o mais importante quanto à arte não são as obras de arte, uma vez que, por si sós, elas não fornecem emancipação ao homem, pois não é através da sua contemplação ou criação que alguém alcança libertar o seu espírito. O fundamental quanto à arte é o que ela pode ensinar sobre a capacidade de criar-se a todo tempo.

Para o Nietzsche priorizado nesta pesquisa, a arte não se restringe à figura do gênio, qualquer pessoa pode ser artista da sua própria existência. Mesmo que a arte das obras de arte seja extinta, ainda permanecerá o elo fundamental dela com o homem, que é a ideia de criação. Tendo isso em mente, sabemos que o que importa para nosso autor não é um tipo de arte que leva o homem a evadir-se de si, indo ao encontro da “verdade” por meio da contemplação estética.

O espírito livre aborda o mundo através de um fazer artístico. Para esse tipo filosófico, a arte e a vida são inseparáveis. Observa-se que, ainda aqui, o modo de vida grego continua sendo parâmetro para Nietzsche:

Tomar emprestadas as formas ao estrangeiro, não criá-las, mas sim transmutá-las na mais bela aparência – isso é o grego: imitar, não para o uso, mas para a ilusão artística, ordenar, embelezar, aplanar [...]. E agora aprecie-se a grandeza dos gregos de exceção que criam a *ciência*! Quem falar sobre eles, contará a história mais heroica do espírito humano! (OS, § 221, p. 101).

O espírito livre é precursor de uma filosofia ainda por vir, mas se assemelha ao homem helênico à medida em que, para este, todas as dimensões da vida também têm seu ponto de partida numa disposição artística e criativa. Os hábitos e preceitos já estabelecidos pela cultura vigente são transformados, moldados por meio de uma tal disposição. Esse tipo filosófico une o fazer artístico a um modo específico de visar a ciência, que é livre de todo dogmatismo, com o desígnio de transformar os valores e as avaliações que conduzem nossa vida.

A ciência apresentada por Nietzsche em **HH I** não é tal como aquela sonhada na antiguidade, que surge após o nascimento da filosofia, “isto é, um sistema de proposições fundadas sobre princípios universais” (COLLI, 1980, p. 54), nem tampouco

é como a ciência moderna, “como conhecimentos obtidos através da recolha, da indução, do experimento, e introduzidos depois, também eles, no mecanismo dedutivo” (COLLI, 1980, p. 55). No lugar de ambas maneiras de se pensar a ciência, o filósofo apresenta a ideia de que o pensamento científico não deve estar ligado a uma lógica, mas sim à arte. Deste modo,

Para realizar uma tal “ciência”, que na verdade está mais próxima do jogo do que da necessidade (por isso ele dizia que a ciência está destinada a continuar a arte), é preciso em todo o caso um alargamento supremo do terreno a indagar. Uma vez que este deve ser vivo, em devir, é a história inteira do homem que deve ser consultada. Com isto despedimo-nos da metafísica, que postula a fé no “objeto”, na substância, no imutável em geral, e além disso a fé, pelo lado formal, no sistemático; para Nietzsche, assim, a metafísica é representada quase que exclusivamente por Schopenhauer, que está presente em todas as páginas de *Humano*, e diante do qual não há ainda fastio mas apenas afastamento melancólico (COLLI, 1980, pp.55-56).

A ciência que Nietzsche almeja em **HH I** parte da intuição sensível, mas está longe de ser lógica e imutável, se embasa apenas no mundo do *devir*, no qual tudo aquilo que envolve a existência poderia se pautar, se se tem em vista o aprendizado de sua afirmação. Desvinculando-se de toda a carga metafísica, que afirma uma verdade para tudo o que há no mundo, Nietzsche traz com a ideia de espírito livre uma “filosofia da distância”³⁹, não apenas daqueles que foram seus mestres, mas de toda a cultura moderna.

³⁹ Cf., SANTOS, Volnei. *Por uma filosofia da distância: ensaio em torno do pensamento de Friedrich Nietzsche*. Londrina: Eduel, 2009.

REFERÊNCIAS

Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich. Acerca da Verdade e Mentira no Sentido Extramoral. In. _____. *Obras Escolhidas*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *A Gaia Ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além do bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Trad. de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 1992a.

_____. *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos Morais*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, Rio de Janeiro: Sete letras, 1996.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos: ou Como se filosofa com o martelo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006a.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. *Fragmentos Póstumos (1875-1882)*. Trad. de M. Barrios e J. Aspiunza. Madrid: Tecnos, 2008a.

_____. *Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. *Humano, demasiado humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras. 2008c.

_____. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006b.

_____. *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

_____. *O Caso Wagner: um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Verdade e mentira no sentido extra-moral*. Trad. Fernando Moraes de Barros. São Paulo: Hedra, 2008d.

_____. *Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Wagner em Bayreuth*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. III Consideração Intempestiva: Schopenhauer Educador. In: _____. *Escritos sobre Educação*. Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003b.

_____. Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino. In: _____. *Escritos sobre Educação*. Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003b.

Outras fontes primárias

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudouro de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1973.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto-Portugal: RÉS, S/d a.

_____. *Nietzsche*, Lisboa: Edições 70, S/d b.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e como Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Dores do Mundo*. (Col. Universidade de Bolso). Nº 20254. Rio de Janeiro: EDIOURO. S/d.

_____. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. *Sobre a filosofia universitária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMMEL, Georg. *Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Tragédias consultadas

EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *As Fenícias*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *As Bacantes*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Hedra, 2010.

SÓFOCLES, *Rei Édipo*. Trad. Maria do Céu Zambujo Filho. Lisboa: edições 70, 1999.

_____. *Antígona*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Édipo em Colono*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

Obras de comentadores

ALMEIDA, Rogério Miranda. *Nietzsche e o Paradoxo*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BARRENECHEA, Miguel Angel. *Nietzsche e o Corpo*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2009.

_____. *Nietzsche e a liberdade*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BURNETT, Henry. *Para ler o Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. *O silêncio das Musas: a música em Humano, demasiado humano*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 311-326, jul./dez. 2010.

BRUM, José Thomas, *O Pessimismo e suas Vontades*. Racco: Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Nietzsche e Schopenhauer – da admiração à decepção*. In: Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea e Paulo Pinheiro (Orgs.). *Assim falou Nietzsche III: Para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

D'IORIO, Paolo. *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e Schopenhauer: uma primeira ruptura*. In: Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea e Paulo Pinheiro (orgs.). *A felicidade à terra: Assim falou Nietzsche IV*. Rio de Janeiro: DPA&A, 2003. pp. 231 -243.

_____. *Amizade Estrelar*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

_____. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FRANCO, Paul. *Nietzsche's enlightenment: the free-spirit trilogy of the middle period*. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2011.

GIACOIA Jr., Oswaldo. *Nietzsche X Kant: uma disputa a respeito de liberdade, autonomia e dever*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

_____. *Coleção Folha Explica – Pequeno Dicionário de Filosofia Contemporânea*. São Paulo: Publifolha, 2009.

LEBRUN, Gérard. *Quem era Dioniso?* In. *Kriterion*. Nº 74-75 (janeiro / dezembro, 1985). Trad. de Maria Heloísa Noronha Barros. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia UFMG, 39 – 66.

LOPES, A. Rogério. *Elementos de retórica em Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2006.
LOPES, Hélio da Silva. *Schopenhauer e os filósofos*. Ouro Preto: editora Ouro Preto, 2015.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

MOLDER, Maria Filomena. *Ser uma experiência de si própria: como tornar-se um espírito livre?* In. LIMA, Márcio José Silveira; ITAPARICA, André Luís Mota (ogs). *Verdade e linguagem em Nietzsche*. Salvador: EDUFBA, 2012, 43 – 57.

MULLIN, Amy. *Nietzsche's Free Spirit*. *Journal of the history of philosophy*, V.38, N. 3, July 2000. Pp.383-405 (article). Published by The Johns Hopkins University Press. DOI:10.1353/hph.2005.0059. Access provided by UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto (3Apr 2014, 12:46 GMT).

PIMENTA, Olímpio. *Existem espíritos livres entre nós?* *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, GEN, No. 33 (versão online), 2013.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2000.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: uma biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração editorial, 2001.

SANTOS, Volnei. *Por uma filosofia da distância: ensaio em torno do pensamento de Friedrich Nietzsche*. Londrina: Eduel, 2009.

_____. *A construção do personagem “Espírito Livre” no contexto da filosofia errante de F. Nietzsche*. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba. 2011. Disponível em <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0468-1.pdf> Acesso em 01/03/2014. Acesso em 01/03/2014. Acesso em 01/03/2013.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TAVARES, Manuel; FERRO, Mário. *Análise da obra A origem da tragédia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

WEBER, José Fernandes. *Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche*. Londrina: Eduel, 2011.