

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARLOS KENJI KOKETSU

A NOÇÃO DE “ATITUDE ESTÉTICA”
NA OBRA INTERMEDIÁRIA DE NIETZSCHE

CURITIBA

2023

CARLOS KENJI KOKETSU

A NOÇÃO DE “ATITUDE ESTÉTICA”
NA OBRA INTERMEDIÁRIA DE NIETZSCHE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia, Setor de Ciências Humanas,
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutor em
Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Edmilson Paschoal

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Koketsu, Carlos Kenji

A noção de "atitude estética" na obra intermediária de Nietzsche. /
Carlos Kenji Koketsu. – Curitiba, 2023.
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.
Orientador: Prof. Dr. Antonio Edmilson Paschoal.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Estética. 3. Ética.
4. Filosofia alemã. I. Paschoal, Antonio Edmilson, 1963-. II. Universidade
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CARLOS KENJI KOKETSU** intitulada: **A noção de atitude estética na obra intermediária de Nietzsche**, sob orientação do Prof. Dr. ANTONIO EDMILSON PASCHOAL, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 06 de Abril de 2023.

Assinatura Eletrônica
10/04/2023 19:04:29.0
ANTONIO EDMILSON PASCHOAL
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
10/04/2023 11:36:10.0
MARTA SOFIA FERREIRA FAUSTINO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA)

Assinatura Eletrônica
10/04/2023 11:58:24.0
CLADEMIR LUÍS ARALDI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS)

Assinatura Eletrônica
10/04/2023 12:49:53.0
ANDRÉ DE MACEDO DUARTE
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
10/04/2023 13:36:21.0
JELSON ROBERTO DE OLIVEIRA
Avaliador Interno (PONTIFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ)

À minha mãe, a meu pai.

AGRADECIMENTOS

Às pessoas cujos caminhos se entreteceram aos meus, criando outros em mim.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Edmilson Paschoal, pelo cuidadoso acompanhamento e generosidade.

À banca examinadora, Profa. Dra. Marta Faustino (Universidade Nova de Lisboa), Prof. Dr. André Duarte (UFPR), Prof. Dr. Clademir Araldi (UFPel) e Prof. Dr. Jelson Oliveira (PUC-PR) pela interlocução e pelas valiosas considerações.

Aos integrantes do grupo de estudos Nietzsche da UFPR, pelas renovadas perspectivas.

À CAPES, pela bolsa concedida que permitiu a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta tese busca desdobrar a noção de “atitude estética”, apresentada em *Humano, demasiado humano*, e a constelação de temas a ela correlatos – como os de “nuance”, “enigma estético” e o “dançar acorrentado” – e, a partir disso, estabelecer aproximações entre a Ética e a Estética na obra intermediária de Nietzsche. Considerando que alguns dos efeitos mais significativos da experiência estética atuam na economia pulsional dos indivíduos, será preciso, em um primeiro momento, apresentar de que maneira o universo dos impulsos humanos foi cultivado, segundo o ponto de vista do autor, de acordo com preceitos morais, filosóficos e religiosos. Tais formas de vida poderão ser desestabilizadas a partir da experiência com o objeto artístico, que dará a ver duas maneiras alternativas de relação do indivíduo consigo e sua totalidade pulsional, conforme será indicado no momento seguinte do texto: uma associada ao cultivo de si enquanto uma obra de arte – aspecto bastante comentado pelos intérpretes do filósofo alemão – e outra que aponta para o sentimento do desconhecimento de si, ao fazer sentir o complexo e misterioso mundo pulsional que habita cada um. Se o primeiro ponto de vista serve de modelo para a moral do autodomínio preconizada por Nietzsche, o segundo parece ser seu complemento indispensável uma vez que se relaciona com a moral da autossuperação, que pressupõe o movimento pulsional do perder-se de si. Consequentemente, tomar o indivíduo como obra de arte implica em considerá-lo também tal qual um “enigma estético”, isto é, como um convite à aventura interior sem uma decifração final, terreno aberto para experimentações, criações e descobertas afetivas. Essa relação consigo pode ganhar prolongamento em uma ética interindividual na medida em que a busca por perceber nuances e diferenciações entre os indivíduos, seres e coisas se torna uma atividade prazerosa, algo favorecido pelo exercício constante da “atitude estética”. A tese encerrará apontando que os temas principais até então tratados irão convergir na arte da escrita de Nietzsche, pois seu estilo manifestaria esteticamente tais ideias presentes em seu pensamento.

Palavras-chave: estética; ética; atitude estética; enigma estético.

ABSTRACT

This thesis seeks to unfold the notion of “aesthetic attitude”, presented in *Human, all too human*, and the array of themes related to it – such as the art of “nuances”, “aesthetic riddle” and “dancing in chains” – and, from this departure point, to establish approximations between Ethics and Aesthetics in the middle-period works of Nietzsche. Considering that some of the most significant effects of the aesthetic experience act on drive economy of individuals, it will be necessary, at first, to present how the universe of human impulses was cultivated, according to the author’s view point, following moral, philosophical and religious precepts. Such forms of life may be destabilized following the experience with the artistic object, which will reveal two alternative ways of relating the individual to himself and his instinctual totality, as will be indicated in the next moment of the text: one associated with the cultivation of oneself as a work of art – perspective extensively commented by interpreters of the German philosopher – and another that points to the feeling of not knowing oneself, by making one feel the complex and mysterious world of instinctual desires that inhabits each one. If the first point of view serves as a model for the morality of self-mastery advocated by Nietzsche, the second seems to be its indispensable complement since it is related to the morality of self-overcoming, which presupposes the instinctual movement of losing oneself. Consequently, inferring the individual as a work of art implies also considering him as an “aesthetic riddle”, that is, as an invitation to an inner adventure without a final decoding breakthrough, open ground for experimentation, creation and affective discoveries. This relationship with oneself can gain an extension in an inter-individual ethics insofar as the search for perceiving nuances and differences between individuals, beings and things becomes a pleasurable activity, something favored by the constant exercise of the “aesthetic attitude”. The thesis will end by pointing out that the main themes treated so far will converge in the art of Nietzsche’s writing, as his style would aesthetically manifest such ideas present in his thinking.

Keywords: Aesthetics; Ethics; aesthetic attitude; aesthetic riddle.

LISTA DE ABREVIACÕES DAS OBRAS DE NIETZSCHE

NT	O Nascimento da Tragédia
FT	A Filosofia na Era Trágica dos Gregos
VM	Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral
CE I	Considerações Extemporâneas I: David Strauss, o Confessor e o
Escritor	
HH	Humano, Demasiado Humano
OS	Opiniões e Sentenças Diversas (Humano, Demasiado Humano II)
AS	O Andarilho e sua Sombra (Humano, Demasiado Humano II)
A	Aurora
GC	A Gaia Ciência
BM	Além de Bem e Mal
EH	Ecce Homo
FP	Fragments Póstumos, seguido do número do volume em caracteres romanos e da indicação numérica correspondente ao fragmento; tomamos a edição organizada por Colli e Montinari em sua publicação francesa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 O MUNDO DOS IMPULSOS E SUAS FORMAS DE CULTIVO.....	27
1.1 INTRODUÇÃO.....	27
1.2 O “EU” DESCONHECIDO: O INDIVÍDUO COMO MULTIPLICIDADE DE IMPULSOS.....	28
1.3 O CULTIVO DA MORAL COMO FAVORECIMENTO DO TODO EM DETRIMENTO DO INDIVÍDUO.....	44
1.4 O CONTEXTO DOS CÍRCULOS DE CULTURA E O JOGO DE PERSPECTIVAS.....	55
1.5 O CULTIVO DO INSTINTO DE SEGURANÇA ATRAVÉS DO DUALISMO METAFÍSICO E SUA NOÇÃO DE UNIDADE.....	67
1.6 ATUAÇÃO DA MÁ CONSCIÊNCIA E DA MORAL CRISTÃ NA FISIOLOGIA E PSICOLOGIA DO INDIVÍDUO: O CULTIVO DO AUTODESPREZO E DO ALHEAMENTO DE SI.....	75
1.7 MORAL, LINGUAGEM E ECONOMIA PULSIONAL.....	97
CAPÍTULO 2 A NOÇÃO DE “ATITUDE ESTÉTICA” E AS APROXIMAÇÕES ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA.....	108
2.1 INTRODUÇÃO.....	108
2.2 A “ATITUDE ESTÉTICA” E A CONSTELAÇÃO DE NOÇÕES A ELA CORRELATAS.....	109
2.3 ARTE E MORAL: O “DEVER” DA ARTE E O “DEVER” DO CORPO.....	125
2.4 ALEGRIA, SENTIMENTO DE PODER E BELEZA: A FRUIÇÃO DE SI NA FRUIÇÃO DA ARTE.....	129
2.5 A PERSPECTIVA DO CULTIVO DE SI COMO “EU ESTÉTICO”: O ESTÍMULO À CRIAÇÃO DE SI.....	143
2.6 AS CONVENÇÕES ARTÍSTICAS E SEUS DESVIOS COMO MODELOS DO “EU ESTÉTICO”	153

2.7 OS MODELOS CLÁSSICOS, ROMÂNTICOS E BARROCOS COMO EXPERIÊNCIAS DISTINTAS DE FRUIÇÃO DE SI E AVERSÃO DE SI.....	174
2.8 A ARTE FAVORECENDO O DESCONHECIMENTO DE SI: O INDIVÍDUO ENQUANTO ENIGMA ESTÉTICO.....	185
2.9 APONTAMENTOS PARA UMA ÉTICA PULSIONAL E INTERINDIVIDUAL: O EU E OS OUTROS COMO ENIGMAS ESTÉTICOS..	203
CAPÍTULO 3 APROXIMAÇÕES ENTRE AS NOÇÕES DE ATITUDE ESTÉTICA, ENIGMA ESTÉTICO E ÉTICA INTERINDIVIDUAL COM O(S) ESTILO(S) DE NIETZSCHE.....	222
3.1 INTRODUÇÃO.....	222
3.2 O ESTILO DE NIETZSCHE ENQUANTO EXERCÍCIO DE PERCEBER E SE ORIENTAR PELAS NUANCES.....	223
3.3 O “ESTILO DA CAUTELA” COMO MANIFESTAÇÃO DE UMA ÉTICA INTERINDIVIDUAL.....	235
3.4 ENIGMAS ESTÉTICOS EM NIETZSCHE: UMA INTERPRETAÇÃO DA FIGURA DO ESPÍRITO LIVRE DO PONTO DE VISTA DO ESTILO BARROCO.....	245
CONCLUSÃO.....	258
REFERÊNCIAS.....	262

INTRODUÇÃO

O estudo da Estética em Nietzsche é uma das faces de sua filosofia que tem atraído a atenção constante dos pesquisadores, intérpretes e filósofos, sobretudo nas últimas décadas¹. Ainda que o autor não tenha se dedicado a elaborar uma reflexão estética acabada e a apresentar seus pensamentos acerca do tema metodicamente, a presença da arte em seus escritos é decisiva, seja como modelo, oponente, símbolo de leveza ou do terrível, como expressão de uma forma de vida ou objeto de crítica. Sua força e importância se manifesta também no modo como extrapolou a seara filosófica, infiltrando-se no campo concreto das produções artísticas, ao influenciar escritores, dramaturgos e artistas como Thomas Mann, Antonin Artaud, Robert Musil, Mark Rothko, Flavio de Carvalho, Jonas Mekas e Julio Bressane, para mencionar alguns. O nome do filósofo também é lembrado nos debates acerca da estética moderna e pós-moderna, por vezes tomado como representante de uma ou de outra, discussão que envolve interpretações que vão do destaque ao niilismo à condição utópica de uma humanidade por vir, além de vertentes que ressaltam o aspecto estilístico e formal da escrita nietzschiana e sua proximidade com procedimentos modernistas e contemporâneos².

Dentro desse cenário bastante rico em perspectivas e possibilidades, nosso objetivo será o de desdobrar a noção nietzschiana de “atitude estética”, apresentada em *Humano, demasiado humano*, com vistas a aproximá-la da formulação de uma ética individual e interindividual, nos atendo sobretudo à obra intermediária de Nietzsche³. Tratar desse aspecto nos parece importante para a complementação de um

¹ Entre os intérpretes e filósofos que se dedicaram recentemente ao tema estão Young (1992), Rampley (2000), Kessler (1998), Nehamas (2002), Santiago Guervós (2003; 2011; 2018), Constâncio (2013), Branco (2010a; 2010b; 2012), Chaves (2004; 2007; 2016), Dias (2011), Zittel (2018; 2019), Audi (2003), Nabais (1997), Vincent (2007).

² Conforme podemos encontrar nos escritos de Azeredo (2013), Babich (1990), Solomon (1990), Zittel (2018), Casares (2015), Audi (2003), Parmeggiani (2004), Rampley (2000).

³ Há uma divisão da obra nietzschiana usualmente considerada e que estabelece, em linhas gerais, três momentos da produção do autor: o que compreende os primeiros escritos e vai até as *Considerações extemporâneas*; o que comporta *Humano, demasiado humano*, *Opiniões e sentenças diversas*, *O andarilho e sua sombra*, *Aurora* e *A gaia ciência*, que seriam suas obras intermediárias; e o que segue de *Assim falou Zaratustra* até seus últimos escritos, tomados como suas obras maduras. Há, certamente, possíveis ressalvas a se fazer a essa classificação, sendo que alguns intérpretes defendem uma continuidade do pensamento de Nietzsche que não comportaria tais divisões, como consideram Patrick Wotling e Céline Denat, por exemplo. Os prólogos posteriormente acrescentados aos escritos intermediários e o Livro V de *A gaia ciência* foram redigidos em 1886 e 1887 respectivamente, o que os classificariam como parte da produção tardia. Contudo, consideraremos estes últimos em nosso

ponto de vista bastante destacado pelos intérpretes nietzschianos, a saber, o da focalização no ato de conformação do objeto artístico em uma totalidade fechada e composta com maestria, espelho de um indivíduo capaz de um belo cultivo de si, tal como o faz Julian Young (1992) quando se detém nas concepções estéticas das obras intermediárias, e também Mathieu Kessler (1998). Sem recusarmos essa interpretação, nossa intenção é tomá-la como coexistente a um viés que aponta para a produção incessante de diferenciações entre as criações artísticas, enfatizando, com isso, o caráter relacional e processual no interior do conjunto chamado Arte – mais ainda, isso favorecerá a desejabilidade pelo contínuo aparecimento de nuances e gradações diferenciadoras⁴. Tal ponto de vista, acreditamos, dará visibilidade a outras relações do indivíduo para consigo e para com os demais. Juntamente com a noção de atitude estética, trataremos a constelação de concepções a ela relacionadas, como as de “nuance”, “enigma estético”, “dançar acorrentado” e do processo artístico de “coação” e “vitória”, que, parece-nos, reforçam uma visão da realização e experiência estéticas compreendidas enquanto produção de diferenciações sobre diferenciações, isto é, como um jogo incessante e dialógico entre convenção e desvio.

São vários os sentidos que a noção de arte ocupa no pensamento nietzschiano, entre os quais há três principais: o primeiro se refere à arte num campo restrito, o das obras de arte propriamente ditas; o segundo, à possibilidade de configuração artística do indivíduo, sua capacidade de modelar a si mesmo, que poderíamos chamar de um “Eu estético”; o terceiro, diz respeito ao processo cognitivo e perceptivo da espécie

trabalho como incorporados à obra intermediária, mas usando tais trechos de modo restrito, uma vez que pretendemos nos valer na ampla maioria dos casos de uma leitura contextual, conforme nota 13 (iremos nos restringir a utilizar os trechos posteriores sobretudo no capítulo 3).

⁴ Cumpre mencionar que Young não descuida de apontar em Nietzsche a sugestão de formas de arte assimétricas e irregulares relacionadas a diferentes possibilidades históricas e culturais de vida, porém apenas o menciona rapidamente quando se refere ao Barroco. Em linhas gerais, contudo, o intérprete busca enfatizar um suposto aspecto monotemático do filósofo nessa visão da beleza artística como reflexo de equilíbrio e simplicidade que espelhariam um ideal de indivíduo, chegando a sugerir que a boa arte, para Nietzsche, seria apenas a clássica ou neoclássica – ao menos no que se refere às posições deste em sua obra intermediária. Nossa abordagem se dedicará a explorar os elementos que permitiriam apontar a presença de outra possibilidade, pela qual se poderia pensar a questão artística por um ponto de vista relacional e que não se reduza à concepção de obra unitária e encerrada em si. Parece-nos que Mathieu Kessler (1998) igualmente se dedica a enfatizar na estética nietzschiana o viés (apolíneo, como ele admite) da arte como produto do poder de domínio da matéria sobre o caos, como criação de uma totalidade harmônica e bela, valendo-se sobretudo dos textos iniciais e finais do filósofo (Apolo prevaleceria sobre Dioniso ao dar forma à tragédia grega em NT, para o francês). Em um sentido geral, ambos os intérpretes apontam a arte restrita das obras artísticas como associada aos ideais apolíneos que teriam se mantido subterraneamente após NT, enquanto o dionisíaco que incorpora o lado terrível da existência – i.e., que afirma sem reservas a sua totalidade – teria perdurado na forma da filosofia trágica ou na arte individual de tornar-se o que se é. O que intentamos sugerir é que a noção de atitude estética na obra intermediária pode incorporar parte deste último aspecto também, por meio da fruição da dinâmica do tornar-se o que se é relativo à própria Arte.

humana, que cria suas próprias formas de apreensão da realidade, pois os domínios da linguagem, do pensamento e do conhecimento são, todos eles, criações imaginativas do ser humano – trata-se, portanto, de um sentido ampliado de arte e estética, que considera a incontornável artisticidade de nossa existência. De maneira geral, iremos nos valer de dois sentidos principais, um atrelado ao primeiro caso, que se refere à “arte das obras de arte” (OS 174) e à reflexão em torno delas, e outro relacionado aos modos seguintes, tratando do caráter artístico-estético da existência, seja o da espécie humana ou do indivíduo. Não havendo, por parte de Nietzsche, a preocupação em dar uma definição precisa do que ele entende como Estética ou em utilizar o termo Arte de modo exclusivo⁵, a atenção ao contexto de enunciação é o que distinguirá entre os usos amplo ou restrito, denotativo ou conotativo, e assim pretendemos fazê-lo neste trabalho, considerando que isso não acarretará em prejuízos na leitura desde que bem situados contextualmente.

⁵ Poderíamos, em parte, indicar que a noção de “atitude estética” cobriria algo do que Nietzsche entende como Estética (no seu sentido tradicional como disciplina voltada à experiência artística), mas ela seria por si só insuficiente, visto que ele também se refere a aspectos como o “ato propriamente artístico” e outras perspectivas estilísticas, expressivas, cognitivas, psicológicas e sociais acerca da relação humana com a arte. A respeito da tentativa de definição da Estética, Berys Gaut (2007) aponta a dificuldade em circunscrevê-la definitivamente, o mesmo ocorrendo com a noção de Arte. Esta última, segundo Gaut, seria resistente à definição de condições necessárias e suficientes, embora possa ser estipulado um conjunto de critérios de valoração (como ser bela, emocionalmente expressiva, intelectualmente desafiadora, formalmente complexa e coerente, ter a capacidade de comunicar significados complexos, exibir um ponto de vista individual, ser um exercício de imaginação criativa, ser produto de um alto grau de habilidade, pertencer a uma forma artística estabelecida, ser produto de uma intenção artística, etc.). No que diz respeito à Estética, a tentativa de definir o que e quais seriam as propriedades estéticas também estaria longe de consenso, havendo temas historicamente trabalhados (e por vezes criticados) como os da questão do gosto, do Belo e do Sublime; da atitude desinteressada diante do belo e da inapreensibilidade do sublime; do objeto de arte considerado apenas por ele mesmo e sua apresentação formal; além de outros mais atrelados a modos de valorações das obras de arte, como apontar suas relações internas (entre cores, tons, contraste, variação, repetição), seu caráter representacional ou expressivo, sua relação com obras anteriores no sentido de buscarem originalidade ou seguirem modelos. Por sua vez, defendendo um núcleo temático próprio à Estética, Karl Bohrer afirma que tal disciplina se refere às “qualidades expressivas de uma obra de arte, [...] um método que investiga essas qualidades de expressão” (BOHRER, 2013, p. 101). Nesse sentido, também para distingui-la do que é considerado atualmente como uma estetização generalizada e hedonista da vida humana, que oculta interesses econômicos em seu projeto de massificação, a Estética, para ele, seria o âmbito do desvio, do espanto, do estranhamento e, por isso, do risco, do perigo e da reflexão. Anne Cauquelin aponta um uso comum e outro específico do termo “estética”: no primeiro caso, ela é tomada como predicado de atos ou objetos, com um sentido muitas vezes vago, relacionado a atributos artísticos como harmonia, gratuidade, prazer, desprendimento; no segundo caso, o termo é substantivado e “remete a um corpus teórico constituído de textos que definem o domínio específico da arte, propõem análises, avaliam obras” (CAUQUELIN, 2005, p. 13), sentido disciplinar ao qual ela preferirá chamar de “teorias da arte”. Tal âmbito plural deve incorporar as teorias de artistas, críticos de arte, historiadores, psicanalistas e toda a rede de produções intelectuais que produzem efeitos no universo da arte, seja em filósofos, instituições, artistas e público, ou seja, como “atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte” (idem, p. 16).

No que diz respeito aos assuntos que trataremos, tomaremos como linha mestra de abordagem a perspectiva psicológica de Nietzsche⁶, isto é, consideraremos a experiência artística enquanto um acontecimento que afeta a economia pulsional dos indivíduos, no contexto do que o filósofo alemão compreende como o mundo múltiplo, contraditório e incognoscível de nossos impulsos⁷. Nesse sentido, a relação do universo das pulsões com o objeto artístico se daria de dois modos principais: pelo acréscimo de desejabilidade por um modelo do cultivo de si – aquele que nos ensina a vermos a nós mesmos como matéria modelável – e pelo despertar do sentimento do desconhecimento de si, na medida em que a arte estimula a manifestação de impulsos e afetos que desconhecemos em nós mesmos. Se o primeiro caso se associa ao ato do artista pelo qual este organiza a matéria em uma obra final, o segundo se referiria à capacidade da arte de se apresentar concomitantemente como familiar e estranha, como convenção e desvio da convenção. Junto a esta última experiência, que diz respeito à atitude estética, daremos especial atenção à ideia da obra como enigma estético, isto é, como a fruição de algo que resiste à total decifração e, com isso, estimula o desejo e o interesse por aquilo que é opaco e que nos escapa, modelo de composição artística que seria um desdobramento histórico daquele processo de criação de diferenciações formais. À medida que esses temas forem desenvolvidos, iremos sugerir aproximações entre Ética e Estética que nos parecem possíveis a partir do pensamento do filósofo alemão.

⁶ Para falarmos em psicologia tal como a entende Nietzsche, temos que primeiramente diferenciá-la do que era até então considerado como o aspecto central dessa disciplina, a saber, a ideia de que o âmbito psíquico se identifica com o da consciência (cf. GIACOIA, 2001). Com o filósofo alemão, essa unidade de fundo se fragmenta na multiplicidade de impulsos cuja atividade é inconsciente e por nós desconhecida. Tal mudança de interpretação tem consequências profundas no pensamento humano, pois a partir de então “a consciência não pode mais ser pensada como o atributo essencial da substância ‘Eu’” (GIACOIA, 2001, p. 42), exigindo reformulações no âmbito da teoria do conhecimento e novas perspectivas críticas em relação à religião e à metafísica, conforme ressalta Oswaldo Giacoia.

⁷ Sobre a denominação impulsos e pulsões, as trataremos como equivalentes e, como salienta João Constâncio (2013), a elas seria preciso complementar com a noção de afeto no sentido em que são forças que não apenas atuam ativamente como também são afetadas umas pelas outras. Em nosso trabalho, utilizaremos a concepção de afeto principalmente em um sentido mais próximo de um sentimento consciente, enquanto as primeiras irão se referir à esfera infraconsciente. Sobre a noção de instinto, que eventualmente Nietzsche utiliza como sinônimo de pulsão, Luca Lupo (2012) prefere associá-la a uma condição perene, na medida em que seriam impulsos que foram tão longamente cultivados em uma mesma direção que se tornaram automáticos. Patrick Wotling (2013) afirma preferir a palavra pulsão ao invés de instinto porque expressaria melhor o caráter coercitivo dos impulsos. O francês também utiliza o termo infraconsciente para se referir a esse âmbito incognoscível da atividade pulsional. De todo modo, há praticamente um consenso entre os intérpretes em recusar qualquer separação entre propriedades psicológicas e biológicas no que diz respeito ao uso desses termos por Nietzsche, defendendo que há um *continuum* entre impulsos-corpo-razão.

Em todos os casos mencionados acima, trata-se de apontar a experiência estética no indivíduo como um acontecimento capaz de transformar a dinâmica interna dos impulsos que o constituem e de criar desvios em relação à experiência habitual, aspecto que se torna ainda mais significativo se colocado diante do modo coercitivo pelo qual a constituição psicológica foi milenarmente moldada por autoridades externas. Por esta razão, antes de ser desenvolvida a questão da atitude estética, será importante que sejam primeiramente indicados os modos de alheamento de si a que os indivíduos foram historicamente submetidos e cultivados, o que se deu por meio de determinados vieses interpretativos impostos por filosofias, religiões e pela necessidade de sobrevivência da espécie humana.

Entre estes, alguns se destacam no pensamento nietzschiano: a moralidade que privilegia a comunidade em detrimento do indivíduo; a interpretação que considera uma razão universal e absoluta como a essência do humano, ignorando a força dos múltiplos impulsos que nos orientam; a tradição metafísica que conforma o mundo segundo uma dicotomia excludente, aprofundada pelo cristianismo ao associar o Bem a um além-mundo e o Mal às propriedades humanas e terrenas; e, finalmente, o papel do hábito da linguagem, com sua redução da multiplicidade das coisas à unidade da palavra, que favorece o ocultamento dos inumeráveis impulsos – ainda sem nome ou mesmo não nomeáveis – que compõem nosso ser. O primeiro capítulo, portanto, será dedicado à apresentação desses temas, iniciando-se pela visão de Nietzsche acerca do mundo pulsional do ser humano e suas variadas possibilidades de cultivo, pois eles estabelecem o pano de fundo sob o qual a noção de atitude estética irá produzir seus mais significativos efeitos. Nesse percurso, iremos introduzir importantes contrapontos à concepção moral que se pretende única, como a noção de círculos de cultura e seu jogo de perspectivas, a moral do autodomínio e da autossuperação, assim como a figura do espírito livre, indicando de modo preparatório os caminhos enobrecedores – pelo menos do ponto de vista de Nietzsche – ou simplesmente desviantes a que a experiência artística poderá favorecer.

A partir da consideração desses modos de subjetivação, passaremos a desenvolver, no segundo capítulo, a noção de atitude estética compreendida como o exercício de percepção que atenta para as nuances e sutis diferenciações formais da arte. Desdobraremos em seguida a ideia de enigma estético enquanto desejabilidade pelo que se apresenta de modo opaco, que resiste à completa compreensão, o que tomamos como uma experiência derivada e concentrada da atitude estética ao

conjugar o familiar (a convenção) com o estranho (o desvio criador). Ambas dizem respeito ao jogo da arte consigo mesma, com sua constante criação de diferenciações, assim como ao enaltecimento da matéria sensível do mundo, dois aspectos fundamentais da experiência estética que a situam como uma afirmação prazerosa da imanência, contrapondo-a à busca por transcendência que caracteriza a tradição platônica-cristã ocidental. Esse é o primeiro aspecto a partir do qual iniciaremos uma aproximação entre Ética e Estética em Nietzsche, ainda num sentido bastante amplo, que diz respeito ao prazer com o caráter sensível e material do mundo, pré-condição para elaborações teóricas – e para uma relação com a existência – não orientadas por ideais transcendentais.

Cumpramos notar que nosso objetivo não é fundamentar o âmbito da Ética na Estética, ou vice-versa, mas traçar possíveis pontos de intersecção, de diálogos produtivos entre ambas. A principal razão, que veremos adiante com mais detalhes, é a de que a tentativa de sobrepor esses campos normalmente reside em uma ideia de unidade – tanto do indivíduo quanto da obra de arte – que é bastante problemática de ser aplicada no caso de Nietzsche. No que se refere ao indivíduo, o filósofo o compreende como constituído por uma multiplicidade de pulsões conflitantes que motivam seu agir subterraneamente, destituindo a razão do papel de guia absoluto das ações humanas, justamente uma das premissas mais importantes a sustentar a ideia de unidade do indivíduo. No caso da obra de arte, o sentimento de unidade deriva de considerações qualitativas, perceptivas e históricas, e que podem variar com o tempo. Nesse sentido, a noção de atitude estética vem apontar a fruição artística como uma experiência inescapavelmente relacional, pois o que se enfatiza aqui é a relação entre as obras, a percepção das diferenças e nuances que as distinguem umas das outras.

É importante ressaltar que tomar a obra de arte como unidade formalmente fechada em si mesma é um modo significativo de se relacionar com ela e, no que diz respeito à filosofia nietzschiana, é um ponto de vista incontornável para a ideia de criação de si, aquela que considera a vida como uma obra de arte na medida em que transpomos o modelo da atividade criadora do artista de organizar a matéria para o domínio existencial – seríamos, nesse sentido, uma forma modelável, não determinada *a priori* e universalmente, cabendo a nós mesmos a tarefa de nos esculpirmos ou delinear-mos o nosso caráter. Há várias sugestões nos escritos de Nietzsche que apontam para essa leitura e também trataremos disso no segundo capítulo. Contudo, se elas nos ajudam a desenhar a figura do indivíduo como um

artista de si, que busca dar-se uma bela forma, esse aspecto ainda nos parece exigir uma complementação, relacionada ao dar-se conta do desconhecimento de si e de nosso universo pulsional: trata-se justamente da experiência favorecida pela atitude estética e seu jogo entre familiaridade e estranheza, do caráter desviante com que a obra de arte se apresenta ao mundo.

Passaremos então a ilustrar algumas estratégias da convenção artística apresentadas por Nietzsche que criam um sentimento de estranhamento para com a nossa percepção cotidiana do mundo e de nós mesmos, são elaborações estilizadas – isto é, abertamente artificiais – que provocam reorganizações em nossa economia pulsional justamente por estimularem desvios do modelo perceptivo-cognitivo habitual que foi profundamente cultivado pela perspectiva metafísica e pela moral cristã, ao menos no que diz respeito à cultura ocidental. Igualmente atuando em um sentido desviante, a linguagem artística se distingue do modelo gramatical (que, por sua vez, está intimamente associado ao pensamento) e sua crença na identidade entre palavra e coisa, produzindo novas destabilizações e rearticulações na organização interna de nossos impulsos. Nesse sentido, pode-se dizer que a experiência estética nos torna desconhecidos de nós mesmos, ao fazer emergir manifestações dos impulsos até então despercebidos ou reprimidos pelo regramento dos costumes. Por estimular a descoberta de todo um âmbito afetivo presente em nosso corpo e que se situa para além da consciência – e, sobretudo, por fazê-lo associado ao sentimento de prazer que acompanha a fruição artística – a arte nos estimula a conhecer o que desconhecemos em nós e, com isso, promove uma relação de atenção e curiosidade do indivíduo para consigo mesmo, disposto agora a uma aventura interior que é oposta ao desejo de fuga de si cultivado pela moral cristã.

Nesse sentido, teremos que apontar algumas das distinções mais importantes na Estética de nosso autor: a que ele fará entre os indivíduos (artistas e público) que buscam a arte pela fruição de si e aqueles que a procuram pela aversão a si. Em outras palavras, o filósofo irá considerar dois grandes modos de configuração da economia pulsional, uma caracterizada pelo prazer com o sentimento da própria força e do caráter criador e plástico de nossos impulsos, e outra associada sobretudo à moral cristã, que relacionou determinadas pulsões à ideia de pecado e, assim, criou nos indivíduos um sentimento de desgosto de si, e estes buscariam a arte como um momento de alienação e evasão de si. O modelo do primeiro caso, para Nietzsche, é o dos antigos gregos (com desdobramentos no Renascimento e na cultura francesa), e

ao segundo corresponderia, em grande medida, os artistas e o público contemporâneos a nosso autor. Grosso modo, tal divisão refletiria as denominações nietzschianas de “clássico” e de “romântico”, que compreenderiam aspectos estéticos, psicológicos e fisiológicos, nem sempre de fácil distinção.

A análise do romantismo wagneriano será, nesse momento, incontornável para melhor delinearmos como a arte pode reforçar o fenômeno do alheamento de si da cultura ocidental. No entanto, essa clivagem não é absolutamente estanque, e veremos como certas elaborações formais de Wagner e de experimentações estéticas associadas à exuberância barroca produzem ressonâncias em nosso mundo pulsional e também permitem novas descobertas de nosso eu desconhecido. Debruçarmo-nos sobre o estilo que nosso autor definirá como barroco será de grande valia para se iluminar a noção de enigma estético, pois ambos convergem no que Nietzsche considera serem formas tardias do objeto de arte e que seriam posteriores à busca por equilíbrio, simplicidade e simetria que, segundo o filósofo parece defender, representariam o auge da maturidade e realização artísticas. Contudo, tal estilo que preza pela regularidade e equilíbrio pertenceria a uma época já passada, completamente distinta da “era da comparação” (HH 23) a qual nosso autor considera pertencer, cujas formas de vida são outras e, por isso, necessariamente terão expressões artísticas diferentes. Assim, a obra de arte entendida como enigma estético diz respeito a uma nova experiência, cuja opacidade é fruto de um jogo com o assimétrico e o irregular que funciona como um convite incessante à decifração. Trabalharemos então com a aproximação dessa noção com a do estilo barroco, sobretudo o da literatura de Laurence Sterne, pois este último realiza um jogo com formas indeterminadas, ambíguas, autorreflexivas e de expressiva exuberância, a que Nietzsche endereça grande valor no segundo volume de *Humano, demasiado humano*. Tal entusiasmo parece criar dificuldades em relação à visão usualmente defendida pelo filósofo de uma arte formalmente simples, fazendo com que alguns intérpretes da estética nietzschiana tenham deixado de lado essas considerações⁸, as quais

⁸ É o caso, por exemplo, de Mathieu Kessler, que associa em termos gerais o barroco ao romantismo em Nietzsche – ambos como oposições ao classicismo – sem atentar para a visão afirmativa do filósofo no que diz respeito ao primeiro estilo, sobretudo quando relacionado à literatura de Sterne. Segundo o intérprete francês, Nietzsche teria sugerido combater os efeitos nocivos da arte romântica e moderna pela apreciação de formas aparentadas ao classicismo “na medida em que ele representa a pureza, a simplicidade e o absoluto respeito pela regra” (KESSLER, 1998, p. 174), sobretudo nesse momento de escrita posterior a NT. As traduções apresentadas serão minhas, exceto quando indicadas.

pretendemos mostrar como decisivas para a ampliação da riqueza pulsional nesse contexto dos escritos de nosso autor.

Como veremos, a arte literária de Sterne, ao se apresentar como uma forma aberta, fluida, ambígua e metalinguística, estimularia os nossos impulsos em seu natural movimento de fluxo e refluxo, ativando e permitindo a manifestação do caráter sutil de nossa *physis* e abrindo novas possibilidades dentro de nosso mundo pulsional. Nesse sentido, o prazer proporcionado pela arte entendida como enigma estético é o deleite diante daquilo que nos escapa, alegria que é transmitida pela escrita sterniana principalmente por meio da sua composição irônica, avessa a toda e qualquer solenidade e gravidade, ao mesmo tempo em que aponta para uma ampla consciência de seu próprio fazer artístico. Sua obra, desse modo, abre caminho para que aceitemos sem má consciência que nós mesmos somos uma relação conflituosa entre impulsos, a maioria dos quais desconhecemos. Defenderemos que, a partir disso, possamos nos compreender também como enigmas estéticos, isto é, como um convite prazeroso a uma decifração que nunca se concluirá.

A ênfase que conferimos à última questão se justificaria porque Nietzsche defende a complementariedade – ou um movimento de fluxo e refluxo – entre as morais do autodomínio e da autossuperação. Se a primeira parece corresponder ao ato artístico que organiza a matéria em uma obra final, o que possibilitaria pensar o indivíduo como obra de arte, a segunda parece não prescindir do momento igualmente necessário de perder-se de si, o que significa deixar o mundo pulsional se manifestar em sua multiplicidade de impulsos e suas incontáveis capacidades de organização⁹. Esse movimento, defendemos, é afim à experiência da atitude estética que conjuga o familiar e o estranho, assim como à fruição do objeto de arte enquanto enigma estético. Ambas criam desestabilizações em nosso modo afetivo e perceptivo habitual, pois a produção artística incessante de diferenciações e nuances provocam desvios e reorganizações de nossos impulsos que nos permitem vislumbrar o quanto somos desconhecidos de nós mesmos. A cada vez que a multiplicidade do campo pulsional é estimulada fazendo emergir novas nuances afetivas, alargamos a compreensão que temos da totalidade complexa de nosso corpo, revelando as variadas possibilidades que nos conformam. À essa coragem de ampliar as possibilidades criadoras de nossos

⁹ Cumpre-se notar que essa distinção entre moral do autodomínio e da autossuperação é uma perspectiva nossa – baseada principalmente no aforismo 305 de *A gaia ciência* –, pois há vários intérpretes que não fazem tal diferenciação.

impulsos, soma-se o exercício de autodomínio, que, por sua vez, deve cultivar as inclinações mais potentes da economia pulsional de cada um, o que significa também não deixá-las assumirem um caráter terrível e desmesurado.

Tendo em vista essas posições de Nietzsche, encerraremos o segundo capítulo sugerindo uma ética interindividual que nasça estimulada pelo relacionamento com a arte, sobretudo quando associada à experiência da atitude estética e do enigma estético. Pois, para o filósofo, amar a si mesmo enquanto multiplicidade de pulsões e afetos é condição necessária para se amar verdadeiramente os outros, uma vez que o desgosto consigo é uma das razões que levam à descarga desse sofrimento no mundo e nos demais, sob a forma de vinganças físicas ou simbólicas (na mais ampla escala, esse seria o caso das filosofias e religiões que prescrevem o desejo por um além-mundo e desvalorizam a existência imanente). Trata-se, portanto, de não meramente aceitar, mas de afirmar nosso caráter fortemente orientado pela esfera inconsciente e de impulsos contraditórios, cuja constituição é irrepetível de um ser humano para o outro. Uma vez que o indivíduo seja capaz de se amar incorporando tal aspecto necessário de sua existência, ele também poderá amar os outros compreendendo-os do mesmo modo, isto é, como enigmas estéticos que convidam à interpretação sem o desejo de dissolver-lhes a opacidade. A relação com o outro pode tornar-se então uma aventura de desbravamento de afetos e também de possibilidades criadoras, extensiva à perspectiva que sente como desejável o cultivo e refinamento das nuances e singularidades da própria *physis*.

No terceiro capítulo, pretendemos abordar os temas da atitude estética, do enigma estético e da ética interindividual aproximando-os da questão do estilo em Nietzsche. Uma vez que o objetivo do texto filosófico é distinto ao daquele das obras de arte, como o próprio autor afirma, não intentaremos fazer nesse momento uma transposição mecânica dessas noções e, sim, sugerir que a extrema preocupação do filósofo alemão com suas escolhas estilísticas é um ponto de convergência entre os assuntos que trabalhamos até então. Nesse sentido, na primeira parte do capítulo, iremos sugerir que a noção de atitude estética entendida como uma fina capacidade para perceber e se orientar pelas nuances corresponderá a um *estilo da nuance* em Nietzsche. Este seria a estilização do fluxo e refluxo da dinâmica de afetos de nosso autor sob a forma de aforismos, nos quais as gradações de tons, registros e perspectivas retratariam de maneira mais fiel sua multiplicidade pulsional – e os

fenômenos sensíveis do mundo de um modo geral – do que o discurso linear e dicotômico da metafísica por ele criticada.

Em um segundo momento, apontaremos o quanto a questão do estilo em Nietzsche é indissociável de sua preocupação com uma ética interindividual – segundo a visão que ele apresenta de si mesmo –, na medida em que a forma com a qual o filósofo escolhe se comunicar busca tratar de modos diferentes leitores que são diversos. Assim, seu estilo breve, conciso e ligeiro, tende a atrair os que lhe são aparentados de espírito e a afastar aqueles que não possuem os sentidos afinados ou a paciência para uma leitura rigorosa que complete aquilo que os aforismos muitas vezes apenas sugerem. Seu “estilo da cautela” (AS 71), com isso, seria uma forma de proteger os indivíduos que não teriam condições de suportar algumas das verdades terríveis que o autor tem a dizer, pois eles recusariam a continuidade ou persistência da leitura em consequência dos obstáculos criados pela estilística do texto. Haveria, de todo modo, também a possibilidade de que esse perfil de leitor se sinta enaltecido pela escrita do filósofo, visto que uma de suas preocupações é a de promover a autossatisfação de cada um, o amor a si – como alternativa ao desgosto de si do cristianismo, por exemplo –, sendo isso um dos cernes que orientariam a sua ética interindividual.

Na última parte do capítulo, iremos sugerir uma interpretação experimental de certas figuras apresentadas pelo filósofo – sobretudo a do espírito livre e do “senhor Nietzsche” (GC Prólogo 2) – como uma forma de enigma estético, isto é, como personagens que tanto impedem uma completa identificação do leitor quanto não aderem plenamente ao autor, criando opacidades e deslizamentos na concepção de identidade que parecem desestabilizar a noção de Sujeito uno e transparente a si mesmo (contrariamente, a perspectiva do Sujeito universal pressupõe ou tem como ideal uma identificação sem restos entre escritor e leitor mediada por uma Verdade absoluta expressa no texto). Tal leitura interpretativa parte do ponto de vista do barroco sterniano com seu jogo de máscaras, sua ambiguidade, ironia, autorreflexividade e recusa da seriedade solene. A concepção nietzschiana de indivíduo singular – isto é, aquele que se compreende como a convergência de uma dada cultura, fisiologia e psicologia, e que deve cultivar aquilo que é mais próprio à sua economia pulsional dentro dessa herança incontornável – também parece permitir que lancemos mão das concepções de intertextualidade e paródia como modos de leitura que iluminam os recursos estilísticos que nosso autor mobiliza em seus

escritos. Com isso, o texto nietzschiano produz efeitos que performam a concepção da não transparência do indivíduo perante si mesmo e a razão lógica, restando sempre uma opacidade não ultrapassável, tal qual um enigma estético.

Cumpre ainda dizermos algumas palavras acerca da circunscrição deste trabalho à obra intermediária de Nietzsche, composta pelos dois volumes de *Humano, demasiado humano*, *Aurora* e *A gaia ciência*. Tomaremos como guia as palavras do próprio filósofo em sua visão retrospectiva de suas obras e que ele expressa em *Ecce Homo*. Ali, nosso autor parece traçar um lugar à parte para esses escritos, valendo-se de expressões bélicas para avaliá-los como um momento tanto de afirmação quanto de moderação, que parece estar alguns graus abaixo do tom mais polêmico e hiperbólico¹⁰ presente nos demais livros. Assim, segundo Nietzsche, suas *Considerações extemporâneas* compostas pouco antes seriam “integralmente guerreiras” (EH, Extemporâneas 1), enquanto que em *Humano, demasiado humano* o autor teria buscado uma “guerra sem pólvora e fumaça, sem atitudes guerreiras” (EH, HH 1), posição aprofundada em *Aurora* na medida em que este escrito é tomado como um “livro que diz Sim”, ponto de vista afirmador que atinge “maior grau” (EH, GC) em *A gaia ciência*. Desse modo, para o filósofo, tais textos se refeririam à sua “tarefa que diz Sim”, após a qual, sobretudo nos escritos posteriores, caberia se dedicar à sua “metade que diz Não, que *faz o Não*”, o que ele descreve como a sua “grande guerra” (EH, BM 1)¹¹.

Creemos que tal balanço da própria construção textual explicita o caráter mais agudamente polêmico dos demais escritos de Nietzsche¹², sobretudo os últimos, nos

¹⁰ André Itaparica (2002) compara *Humano, demasiado humano* a *Além de bem e mal* apontando haver no primeiro um estilo contido, enquanto o segundo tenderia ao hiperbólico. Keith Ansell-Pearson (2018) compartilha da visão de que haveria certos traços de dogmatismo na obra tardia, sobretudo quando comparada ao estilo de maior liberdade e experimentação do intermediário. Para Werner Stegmaier, a partir de *Genealogia da moral*, Nietzsche “dá início a uma série crescente de escritos polêmicos” (STEGMAIER, 2013, p. 275) e, resgatando a observação de Giorgio Colli a respeito da edição final de *A gaia ciência*, cita que o intérprete italiano a considera como uma obra de “harmonioso equilíbrio”, na qual “todos os extremos” se ligam entre si de um “modo menos teso”, em um soberano e singular “permanecer flutuante” (idem, p. 274).

¹¹ A nosso ver, o “integralmente guerreiras” diria respeito à marcada contraposição das *Considerações extemporâneas* de Nietzsche em relação ao que ele entendia como sinais de declínio da cultura alemã de sua época (as duas primeiras focadas na crítica, as segundas nas alternativas de saída). Os textos finais igualmente retomariam sua “grande guerra”, doravante servindo como oposição ao fenômeno do niilismo enquanto o fundo doentio de sua cultura. Nesse mesmo sentido, para Solomon (1990), o Nietzsche maduro pós Zarathustra não seria perspectivista e nem muito pluralista, pois apesar de contrapor perspectivas ele tomaria radicalmente um lado.

¹² Como, por exemplo, o tom que encontramos em trechos como o seguinte, extraído de *Além de bem e mal*: “O essencial numa aristocracia boa e sã, porém, é que *não* se sinta como função (quer da realeza, quer da comunidade), mas como seu *sentido* e suprema justificativa – que portanto aceite com boa

quais as críticas se tornam mais belicosas, distinguindo-se da busca por acomodar as diferenças (mas não de conciliá-las) que nos parece existir nas obras intermediárias, ao menos do ponto de vista deste trabalho e da noção de “culto da cultura”, que afirma como necessários os “ciclopes”, as “formigas” e os “gênios” (OS 186). É certo que há críticas rigorosas e provocações também nos livros nos quais nos debruçamos, como aquelas que são feitas à metafísica, ao cristianismo, à compaixão, à desorientação e alienação de sua época, entre outras. Contudo, parece haver um movimento de “fluxo e refluxo” mais presente em tais textos, que contrabalançam suas críticas com uma constante variação de perspectivas cuja função é apresentar seus objetos como algo digno de interesse e, não raro, tais reenquadramentos terminam por exigir do leitor um recuo (ou desconfiança) de posições extremas. Se a estratégia dos escritos polêmicos passa por atrair a atenção e o engajamento (que pode implicar em recusa) pelos tons fortes com que o autor se expressa, através dos quais ele “diz Não” e “faz o Não”, nas obras em que “diz Sim” o autor parece de certo modo preocupado em não condenar peremptoriamente aquilo que critica e problematiza (ou pelo menos busca iluminar de outro ponto de vista)¹³.

Essa fluidez entre a agudeza crítica e a ligeireza que alterna diversas perspectivas apresentando-as “sem atitudes guerreiras” nos parece ganhar contornos particulares na obra intermediária. Isso porque o uso da concisão aforismática, com sua agilidade para trocar pontos de vista, proporciona ao leitor, nesse momento, uma margem mais ampla para que ele deposite seu próprio estado de espírito e pensamento, sem ser imediatamente conduzido pelas tintas de um estilo expressivamente polêmico e hiperbólico, por exemplo¹⁴. No que diz respeito a nosso

consciência o sacrifício de inúmeros homens que, por sua causa, devem ser oprimidos e reduzidos a seres incompletos, escravos, instrumentos” (BM 258).

¹³ Conforme OS 186, o “culto da cultura” exige uma “avaliação compreensiva” também do que é “material, pequeno, baixo, mal conhecido, fraco, imperfeito, unilateral, truncado, falso”, reconhecendo por fim “que *tudo isso é necessário*”.

¹⁴ Como aponta Alexander Nehamas (2002), qualquer tentativa de classificação formal e estilística das obras de Nietzsche parecerá em alguma medida insuficiente. Tendo isso em mente, o intérprete anglo-saxão sugere a obra intermediária como a que mais se caracterizaria pelo estilo aforístico como seu aspecto dominante. No que se refere aos demais livros, para ele *O nascimento da tragédia* toma a forma do tratado erudito (mesmo que seja como meio de criticar tal modelo); as *Considerações extemporâneas* corresponderiam a ensaios no sentido tradicional; *Assim falou Zaratustra* seria praticamente inclassificável (épico, ditirâmico, evangélico, entre outras tentativas de definição, mas não aforístico); *Além de bem e mal* não seria uma coleção de ensaios breves e independentes pois eles dialogariam com uma estrutura fortemente unificada, assim como seriam o Livro V de *A gaia ciência* e, em menor medida, *O crepúsculo dos ídolos*; *Genealogia da moral* teria a forma de um tratado filológico erudito (com vistas a subvertê-lo); *O caso Wagner*, *Nietzsche contra Wagner* e *O anticristo* possuiriam elementos do panfleto polêmico; e *Ecce Homo* joga com o formato autobiográfico. Assim,

trabalho, essa convergência de aspectos é de fundamental importância, sobretudo para as relações entre Ética e Estética que pretendemos traçar. Pois, acreditamos, a desejabilidade pela diferença do outro, isto é, o desejo de afirmar o outro enquanto um outro irreduzível, é o passo inicial para uma ética interindividual como a que nos parece ser possível extrair da filosofia nietzschiana, e que se manifesta pelo seu estilo de composição sobretudo quando articulado com a concepção de “culto da cultura”.

Também os textos de *O nascimento da tragédia* e *Assim falou Zaratustra* teriam que ser deixados à parte de acordo com tal circunscrição de obras – essa que considera a associação entre o escrito aforismático e um estilo nuançado que contrabalança crítica e afirmação comunicando, desse modo, um sentimento de interesse pelas diversas perspectivas possíveis. Ambos por não terem a estrutura mais livre dos aforismos, acrescido do fato de que o primeiro ainda retém uma linguagem com ecos metafísicos, e o segundo porque sua apresentação parodística de textos religiosos e seus complexos jogos literários conduzem a uma pluralidade de leituras que diferem enormemente do modelo estilístico aqui em questão. Por fim, o “espírito livre” seria também a figura a unificar as obras intermediárias, tendo o próprio Nietzsche as considerado como uma trilogia por esse motivo, conforme texto na contracapa da edição inicial de *A gaia ciência*.

Cumpra-se notar ainda que as edições posteriores das referidas obras sofreram importantes acréscimos em 1886, com os prefácios tardios, e em 1887, com o Livro V de *A gaia ciência*. Acreditamos que, no que diz respeito às características estilísticas principais que acima defendemos, estes textos posteriormente acrescentados mantêm similaridades com os escritos aos quais se somam, de modo que os trataremos, nesse sentido em particular, considerando suas proximidades¹⁵. Contudo, por apresentarem perspectivas derivadas de um desdobramento posterior do pensamento de Nietzsche, achamos por bem utilizá-las de maneira restrita ao longo do trabalho, de modo que o faremos com mais extensividade apenas no terceiro capítulo, uma vez que este tratará

para Nehamas, a aproximação com a forma aforismática parece se dar de maneira mais característica na obra intermediária de Nietzsche.

¹⁵ Conforme aponta Werner Stegmaier, Giorgio Colli considerava a edição completa de *A gaia ciência* como um todo coerente em seu tom e composição. O intérprete alemão, por sua vez, toma o Livro V em particular como “o mais maduro que Nietzsche escreveu” (STEGMAIER, 2013, p. 274), portando afinidades com *Assim falou Zaratustra* e *Além de bem e mal*. No que diz respeito aos prólogos tardios, Edmilson Paschoal (2019) sugere que eles sejam lidos conjuntamente como se fossem uma obra, seguindo uma hipótese aventada pelo próprio Nietzsche. Henry Burnett (2000) considera que os prólogos se refeririam sobretudo a questões concernentes ao período pós-Zaratustra, muito mais do que aos próprios livros que prefaciam.

do estilo em nosso autor, e tal temática será retomada de modo rico e aprofundado nesses escritos tardios¹⁶.

Por fim, nosso trabalho representa também uma tentativa de dar acomodamento – embora tensionado, como é sempre o caso em nosso autor – tanto às valorações positivas que o filósofo endereça à simplicidade e equilíbrio de certas composições artísticas quanto as que dirige em relação às exuberantes assimetrias do estilo barroco. As concepções de atitude estética e enigma estético, sob esse ponto de vista, poderiam cumprir tal papel. Igualmente nos atraía a possibilidade de nos determos na questão da alteridade, sobretudo considerando o peso que a concepção de egoísmo exerce na obra nietzschiana. Nesse sentido, no que diz respeito a uma discussão acerca da possibilidade de relações entre Ética e Estética em Nietzsche, nosso objetivo era, de algum modo, contrabalançar a visão difundida que considera o filósofo como defensor de um “individualismo radical” (VALCÁRCEL, 2005, p. 25).

No que tange às articulações entre a Ética e a Estética em um sentido mais amplo¹⁷, não é o objetivo deste trabalho situar as posições de Nietzsche dentro do contexto histórico de tal discussão, mas sugerir possibilidades de leitura,

¹⁶ Em linhas gerais, tomaremos como metodologia a noção de leitura contextual apontada por Werner Stegmaier, a saber, a de que “em livros aforísticos, o elemento determinante não é o sistema, mas o contexto” (STEGMAIER, 2013, p. 303). É o caso das obras intermediárias, cujos aforismos sugerem “contextos intelectuais sem desenvolvimento metódico dos pensamentos, sem um princípio de desenvolvimento e sem resultado do desenvolvimento numa ordem lógica explícita, mas com modos abertos de sopesamentos e abertas possibilidades de conexão” (idem, p. 304). Entretanto, cumpre assinalar que tal abertura a interpretações não significa que todas elas tenham o mesmo valor, pois o que está em jogo não é nada menos do que “a arte de ler aforismos” (idem, p. 305), a qual implica em uma atenção redobrada a “seus próprios contextos de encerramento [dos aforismos e das obras de Nietzsche]” (idem). Isto é, a análise da posição e circunstâncias nas quais determinadas frases ou conceitos aparecem no texto nietzschiano nos ajuda a compreender melhor seus sentidos pontuais ou específicos, suas possíveis funções estratégicas. Não pretendendo aplainar ou diluir as tensões inerentes à escrita do filósofo alemão, cremos, contudo, que algumas das aparentes “contradições” imputadas a nosso autor podem se revelar ser apenas uma questão de desatenção ao contexto em que tais pensamentos foram formulados e organizados por ele. A partir desse primeiro e necessário rigor de leitura, a interpretação da obra aforística de Nietzsche abre-se a inúmeras possibilidades a serem ainda exploradas, conforme assinala Stegmaier: “cada pensamento presente em um aforismo pode se tornar o ponto de partida de uma perspectiva sobre outros pensamentos que Nietzsche expõe no aforismo, no livro em aforismos no geral e também na sua obra como um todo, colocando-os em sua própria luz, de modo que, dessa forma, os aforismos passam a incluir, tal como o ‘mundo’ do qual eles tratam, as *‘infinitas interpretações’*” (idem). Com esta última forma de associação entre trechos e obras temporalmente distantes, Stegmaier sublinha que a leitura contextual não deve ser reduzida a uma camisa de força que impeça a possibilidade de um jogo dos aforismos com horizontes mais amplos, desde que se sustente a atenta filologia conquistada pela análise dos contextos. Tal abertura à flexibilidade será explorada em nosso terceiro capítulo, no qual incorporaremos os escritos posteriormente acrescidos à obra intermediária em 1886 e 1887, sobretudo no sentido de aprofundarmos os temas trabalhados anteriormente.

¹⁷ Entre algumas das contribuições a respeito da historicamente tensionada relação entre ambos os domínios, ver Berys Gaut (2007), Karl Bohrer (2001, 1013), Amelia Valcárcel (2005), Marcio Seligmann-Silva (2005).

aproximações e divergências entre ambos os âmbitos no interior da obra nietzschiana, isto é, a partir da maneira pela qual nosso autor se vale de tais concepções. Enfim, como mencionamos, pretendemos apontar que essas relações podem não apenas ser encontradas nas afirmações do filósofo, como também são esteticamente apresentadas ao leitor por meio dos recursos estilísticos que nosso autor lança mão ao longo de seus aforismos na obra intermediária, o que precisaria ser levado em consideração pelos intérpretes para que não se perca sua potência ético-estética e seu papel determinante na economia dos textos – trata-se, afinal, da escrita de um filósofo-artista em busca de leitores-artistas.

CAPÍTULO 1: O MUNDO DOS IMPULSOS E SUAS FORMAS DE CULTIVO

1.1 INTRODUÇÃO

Conforme mencionado acima, antes de desenvolvermos a noção de atitude estética, trataremos no primeiro capítulo dos modos de subjetivação que determinaram sob diversos aspectos a economia pulsional dos indivíduos, sobretudo aqueles pertencentes à tradição platônica-cristã. Esta etapa preparatória aos temas principais da tese nos parece imprescindível porque a experiência estética relativa às concepções que iremos abordar promoverá desvios e reorganizações justamente na esfera dos impulsos tal como eles foram culturalmente sedimentados, abrindo, com isso, a possibilidade de uma nova relação dos indivíduos consigo mesmos e com os demais, e que se apresenta como alternativa àquelas formas tão longamente cultivadas.

Iniciaremos apontando a visão nietzschiana acerca das ações dos indivíduos, que seriam motivadas por múltiplos impulsos infraconscientes e incognoscíveis, ponto de vista que se contrapõe à interpretação que postula a razão absoluta como a essência do ser humano. Junto a isso, indicaremos as noções de moral presentes na obra intermediária de Nietzsche, mantendo sempre no horizonte sua crítica à metafísica, a fim de iluminar as condições psicológicas e históricas que conduziram a interpretações errôneas baseadas na necessidade de estabelecer para a espécie humana fundamentações eternas e universais. Uma vez indicada a profunda herança da moralidade em nossa determinação subjetiva, apontaremos fatores de desestabilização das antigas formas de vida em consequência de uma nova era de conhecimento – que o filósofo afirma ser a de seu tempo – que é a da percepção da multiplicidade de perspectivas possíveis aos indivíduos, passo fundamental para compreendermos a importância da figura do espírito livre na filosofia nietzschiana. A partir disso, nos ocuparemos em desvelar as consequências da interpretação metafísica que cultiva uma estrutura cognitiva orientada por dicotomias excludentes, como a que valoriza um além-mundo em detrimento da existência terrena – e que também postula a cisão entre os âmbitos da razão e da sensibilidade. O capítulo se encerrará focando na questão da linguagem e na maneira como ela também influencia nossa economia pulsional por meio da redução da multiplicidade do mundo sensível às regras e ilusões da gramática.

1.2 O “EU” DESCONHECIDO: O INDIVÍDUO COMO MULTIPLICIDADE DE IMPULSOS

Para Nietzsche, o pensamento lógico e racional herdado da metafísica repousa sobre pressuposições ilusórias, se desdobrando em um modo de conhecer que ignora suas próprias origens. A tradição filosófica, ocupando-se “do âmago e da essência da ‘coisa em si’” (HH 1), impõe uma cisão com aquilo que chamamos de “vida” e “experiência”, isto é, com o que “gradualmente *veio a ser*, está em pleno vir a ser, e por isso não deve ser considerada uma grandeza fixa” (HH 16). Por trás da redução metafísica da ideia do ser enquanto unidade imutável, residem erros fundamentais, como os da lógica com seus pressupostos “da igualdade das coisas, da identidade de uma mesma coisa em diferentes pontos no tempo”, mas que “não têm correspondência no mundo real” (HH 11) e, exercendo papel fundamental, a ilusão criada pela linguagem representativa: através dela, imagina-se “exprimir com as palavras o supremo saber sobre as coisas” (idem), esquecendo-se que elas foram denominações criadas e conferidas ao mundo, operando simplificações de elementos complexos, como quando falamos “do sentimento moral, do sentimento religioso, como se fossem simples unidades” (HH 14). Desse modo, seria preciso sempre termos em mente que “a unidade da palavra não garante a unidade da coisa”, e que tais fenômenos, “na verdade, são correntes com muitas fontes e afluentes” (idem).

Assim, a noção de unidade fixa, de identidade, é uma das sustentações da ideia de “coisa em si”, de algo imutável, e que impõe a imobilização daquilo que seria o mais próprio da “vida” e da “experiência”, que é seu caráter de fluidez e movimento, sua condição histórica, mas que, por conta das abstrações que excluem inadvertidamente a temporalidade, faz com que os filósofos, entre outras coisas, imaginem “‘o homem’ como uma *aeterna veritas*, como uma constante em todo o redemoinho, uma medida segura das coisas” (HH 2). Nietzsche, por sua vez, está profundamente interessado no que há de devir e de transformação nos acontecimentos e, ao invés de partir do pressuposto das unidades fixas e incondicionadas, ele propõe uma “*química* das representações e sentimentos morais, religiosos e estéticos” (HH 1), isto é, uma forma de pensamento que seja capaz de refletir sobre como os elementos humanos e culturais podem reagir e alterar uns aos outros, mudando suas próprias composições, e de permitir uma abordagem filosófica para a qual algo pode

“se originar do seu oposto, por exemplo, o racional do irracional, o sensível do morto, o lógico do ilógico [...], a verdade dos erros” (idem), ou seja, a capacidade de considerar o vir-a-ser com todas as suas chamadas contradições e recuperá-lo do artifício essencialista da metafísica.

Portanto, a ênfase no devir cumpre a função de iluminar novas formas de compreender o mundo, no mais das vezes ignoradas e inexploradas quando a razão se torna obsedada pela fixidez metafísica. Com tal posicionamento, Nietzsche não pretende recusar ou difamar as noções de identidade e incondicionalidade que exercitaram e conduziram a racionalidade até o modo atual, sendo mais importante compreender a sua “justificação histórica e igualmente a psicológica” e, por meio de um diagnóstico franco, ser também capaz de “reconhecer como se originou delas o maior avanço da humanidade” (HH 20), uma conquista que “agora herdamos como o tesouro acumulado do passado” (HH 16). Assim, se no estágio atual tornou-se possível admitir que “toda a vida humana está profundamente embebida na inverdade” (HH 34), pois a “*crença na verdade encontrada*” (HH 11) revelou-se uma ilusão metafísica, “felizmente”, nas palavras do autor, “é tarde demais para que isso faça recuar o desenvolvimento da razão, que repousa nessa crença” (idem); ademais, este “tesouro acumulado”, entre outras coisas, deu as condições de possibilidade para a própria postura crítica de Nietzsche. Consequentemente, o sentimento que move o filosofar nietzschiano não é o de revolta ou desejo de aniquilar a tradição, mas o da criação e apontamento de outros caminhos possíveis de compreensão do mundo, distintos daquela e, preferivelmente, que a superem. A referência a Epicuro, no aforismo 7 de *O Andarilho e sua sombra*, complementa essa motivação, na medida em que, segundo nosso autor, o pensador helênico sugeria como estratégia dar à luz a uma “*pluralidade* de hipóteses” para “explicar o mesmo fenômeno”, forma de não se tornar refém de “uma única hipótese, a única visível e, por isso, tão superestimada” (idem)¹⁸. No caso em específico de Nietzsche, sua busca é por uma interpretação que

¹⁸ Importante notar que, para Nietzsche, a criação de outras hipóteses, assim como a experiência de alternativas diversas, não representa mera alienação em relação à crença original ou apelo ao relativismo, mas tem a função de vê-las melhor através da comparação, não excluindo a possibilidade de “reaproximação” à situação primeira, condição agora mais elevada, porque incorporada de outras visões, e assim poderá ter uma perspectiva menos estreita. Nesse sentido, seria recomendável ao cristão que passasse um tempo longe da religião para, a partir disso, conquistar o “direito de opinar na questão de se o cristianismo é necessário” (A 61), e o mesmo valeria para indivíduos do futuro em relação às valorações do passado: “é preciso *vivê-las* deliberadamente uma vez mais, e também o seu oposto – para enfim ter o *direito* de passá-las na peneira” (idem). É por isso que suas referências frequentes à

faça justiça à condição física e natural da existência, em contraposição ao viés que almeja valores e fundamentos transcendentais.

O que nos interessa destacar, do ponto de vista do presente trabalho, é que a reflexão acerca da imprecisão da cognição humana (ao menos de acordo com certo ideal de verdade) terá como consequência revelar o desconhecimento dos indivíduos não apenas sobre as questões supostamente mais elevadas da existência, mas também sobre aquilo que lhes é mais próximo, isto é, “sua ignorância sobre si mesmos” (A 116) – como, por exemplo, crer na ideia de que a razão absoluta é o que essencialmente move o agir dos indivíduos. Desse modo, o autoengano do conhecimento humano cria definições ilusórias “não apenas em relação ao bem e ao mal, mas em relação a coisas muito mais essenciais”, pois a reflexão sobre supostas ações morais, por exemplo, não considerou algo mais subterrâneo e primordial: “o desconhecido mundo do ‘sujeito’” (idem), formado pela “totalidade dos *impulsos* que constituem seu ser” (A 119).

Assim, a falta de rigor e de autoexame por parte dos filósofos os impediu de compreenderem “*como se produz a ação humana*” (A 116). Esta teria origem mais insondável do que acredita a tradição derivada de Sócrates e Platão, para os quais “o conhecimento correto é *necessariamente acompanhado* da ação correta” (idem), sendo mais adequado admitir que, por melhor que seja o autoconhecimento, nenhum será completo o suficiente para abarcar a atividade total dos impulsos, pois mal se poderia saber “o número e a intensidade deles, o fluxo e refluxo, o jogo recíproco e, sobretudo, as leis de sua *alimentação*” (A 119). Seria preciso, portanto, partirmos do princípio de que “nós nos *conhecemos mal*” (A 115) e, mais radicalmente ainda, de que “todos os atos são essencialmente desconhecidos” (A 116) para, somente então, termos condições menos ilusórias de refletir sobre os diversos modos como a moralidade nos atravessa – apresentaremos essa investigação histórica na seção seguinte –, podendo-se depois buscar alternativas no interior dessa condição. É a esse universo infraconsciente que nosso autor se refere ao afirmar uma hierarquia de pensadores segundo a qual não basta ser “profundo”, no sentido de buscar um fundamento sólido para sustentar a edificação – deve-se ser radical, isto é, ir “à raiz de algo”, o que “tem muito mais valor do que ir apenas ao seu fundo” (A 446).

Diferentemente da ideia de um sujeito racional autônomo e autoconsciente, o

cultura grega não têm por finalidade um suposto retorno nostálgico, mas provocam a se pensar o presente (e talvez modificá-lo) à luz da comparação.

que ocorreria na profundidade de nossas vivências é um “jogo recíproco” entre impulsos múltiplos e diversos, um incomensurável “fluxo e refluxo” contínuo da atividade pulsional, sendo que cada um desses impulsos busca “satisfazer-se, ocupar-se, exercitar-se, reanimar-se, desafogar-se”, dependendo de “meios de alimentação” que definirão suas dinâmicas de fortalecimento, “inação” ou mesmo “definhamento” (A 119). Nietzsche explicita que se vale de uma “linguagem figurada” (idem), tanto para ser coerente à sua crítica à reificação dos conceitos quanto por defender a incognoscibilidade última desse processo. Assim, segundo sua hipótese, um impulso que “se ache no ponto em que deseja satisfação”, à procura de efetivar o “exercício de sua força, ou desafogo dela, ou preenchimento de um vazio”, esse impulso busca, em cada evento do dia, uma oportunidade para “utilizá-lo para seus fins” (idem), valendo-se do acontecimento para descarregar ou aumentar sua força. “Nossas experiências” cotidianas sempre são, por conseguinte, “meios de alimentação” para as pulsões, processo que se desenrola de modo desigual, pois grande parte será satisfeita ao acaso, algumas delas terminando por serem mais fortalecidas do que outras.

Contudo, os impulsos não se limitam a aguardar e recepcionar os eventos dos quais irão se nutrir. Pois, segundo nosso autor, “um impulso em direção ou para longe de algo, sem o sentimento de querer o que é proveitoso ou se esquivar do que é nocivo, um impulso sem uma espécie de avaliação cognitiva sobre o valor do objeto, não existe no homem” (HH 32). Essa forma cognitiva primária e anterior à da consciência e linguagem¹⁹, constituída pelas mais básicas valorações de atração e repulsão intrínsecas à relação entre cada impulso e seu “objeto”, é inescapável da dinâmica da vida, pois, para Nietzsche, “toda aversão está ligada a uma avaliação, e igualmente toda inclinação” (idem). Isto é, desde a nossa existência mais íntima não existiria um processo relacional neutro ou “objetivo”, desinteressado, pois há valorações sendo realizadas incessantemente e elas seriam o próprio acontecer das relações, a atividade mesma que subjaz à vida. Mas há algo que torna ainda mais complexo esse fenômeno, pois, não havendo objetividade, os valores seriam instituídos pelas próprias pulsões, sendo que cada uma possuiria uma “visão unilateral da coisa ou evento” (GC 333).

Segundo a interpretação de Nietzsche, esses níveis básicos de avaliações

¹⁹ É nesse sentido que, em Nietzsche, podemos tratar as atividades de percepção e cognição como um *continuum*, não sendo possível separá-las na medida em que o movimento pulsional é já avaliador em seu acontecer.

emergem como invenções da atividade dos impulsos. Estes – de um modo ainda mais intenso quando lhes faltam “meios de alimentação” – atuam para “interpretar os estímulos nervosos” (A 119) que recebem das interações corpo-mundo com o objetivo interessado de, a partir disso, criar “causas” e ocasiões fictícias nas quais poderão, enfim, se satisfazer. Seria análogo ao que ocorre no universo onírico, no qual nossos sonhos com viagens, música, levitações, por exemplo, seriam criações fantasiosas dos “impulsos de ternura, de humor, de aventura”, com vistas a se desafogarem e não definharem, hipótese que Nietzsche conclui sugerindo que “não há diferença *essencial* entre sonhos e vida desperta” (idem). Segundo o filósofo, o que originaria essa capacidade criadora de uma pulsão que “*imagina*” seria uma “razão inventiva” que todas elas possuem, sua habilidade em traduzir os “estímulos nervosos” em diversas representações elaboradas com o interesse próprio de se nutrir delas²⁰. Nesse mundo inventado pelos impulsos, também suas formas mais complexas e refinadas, como os “nossos juízos e avaliações morais”, seriam “apenas imagens e fantasias sobre um processo fisiológico de nós desconhecido, uma espécie de linguagem adquirida para designar certos estímulos nervosos” (idem). Em suma, diz o autor, “tudo isso que chamamos de consciência é um comentário, mais ou menos fantástico, sobre um texto não sabido, talvez não ‘sabível’, porém sentido” (idem). Luca Lupo, ao comentar esse importante aforismo, nos lembra que seu estilo

é dominado pelo uso de imagens hermenêuticas, filológicas e linguísticas: as invenções oníricas são *interpretações* de estímulos, juízos e avaliações morais são uma *linguagem* que designa ou usa signos para expressar certos estímulos nervosos, e consciência é definida como um *comentário* sobre um *texto* desconhecido.” (LUPO, 2012, p. 184)

Assim, na visão de Nietzsche – que também busca ler o mundo como filólogo – a passagem entre esferas distintas uma da outra, como a do mundo, dos estímulos nervosos e a da dinâmica fisiológica particular de cada órgão especializado do corpo (como o aparelho cerebral, auditivo, visual, digestivo, etc.), não se dá por uma suposta

²⁰ Exemplificando tal processo, o filósofo aponta que, a partir de um mesmo evento, como o de perceber “que alguém ri de nós”, pode haver a geração de sentimentos tão diversos quanto raiva, vergonha, alegria, despeito ou indiferença, pois depende do instante em que nos ocorreu, da configuração dos impulsos naquele momento. Isso significaria que, em cada caso, “seja o da irritação, o da vontade de briga, da reflexão ou da benevolência”, ocorreu “a satisfação de um impulso”, que “agarrou o incidente como uma presa” porque estava “à espreita, sedento e faminto”. Ou seja, a “causa” de nossas reações diversas não é o evento externo em si, que não diferiu, devendo-se situar uma dada ação nas necessidades pulsionais específicas daquele momento e que sempre são alteráveis, cujos estados desconhecemos e, quando muito, podem ser percebidos no tipo de reação que manifestamos (cf. A 119).

comunicação linear de sentidos, mas em rupturas e saltos, em tentativas de leitura e “interpretações” dos acontecimentos, cujo “comentário” será feito em outra “linguagem”, a dos impulsos-tradutores e sua “razão inventiva”. Tal processo já havia sido apontado pelo filósofo em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, como nos lembra Lupo, e mesmo que ali se referisse apenas à gênese da linguagem – agora trata-se de uma atividade de toda relação pulsional – parece ser pertinente recuperá-lo, pois até a similaridade de termos permite aproximá-los: “um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova”, anotava o autor naquele texto. Mesmo que alguns anos separem a escrita desta obra e a de *Aurora*, permanece a ideia de uma atividade intrinsecamente criadora a constituir a vida humana, até em sua dimensão mais subterrânea.

Desse modo, a crença na verdade da linguagem parte do esquecimento de que ela é uma construção ilógica, pois consiste em “um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos”, são “uma soma de relações humanas que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas” (VM). Em comum a todos os trechos mencionados, a interpretação dos estímulos nervosos é entendida como um processo necessariamente criativo, pois envolve esferas distintas, cada uma com sua “linguagem” própria. Em resumo, a “razão inventiva”, nas palavras de Lupo, realiza uma “mediação linguística” ao interpretar o estímulo e, passando-o do fisiológico à esfera psicológica da representação, faz surgir “uma linguagem verbal ou representativa, uma imagem ou uma palavra” (LUPO, 2012, p. 183), o que vai ganhando contornos identificáveis à medida em que o processo emerge a níveis perceptivos e cognitivos dos quais passamos a ter um mínimo acesso, chegando ao pensamento consciente. Em outras palavras, a capacidade criadora pulsional é o que estabelece um *continuum* entre nossos mundos fisiológico, psicológico e o da consciência, e é pela noção de linguagem e tradução que isso se daria, ou seja, é uma continuidade que se realiza não-linearmente, por meio de desvios e recriações, como destaca o intérprete.

Assim, se a característica do nosso universo pulsional é o de ser criador e que, portanto, “viver é inventar” (A 119), segue-se que “também nossos juízos e valorações morais são apenas imagens e fantasias sobre um processo fisiológico de nós desconhecido”, isto é, nossas ações e concepções acerca do que é certo ou errado

não possuem como base sólida uma lei universal e eterna estabelecida por um poder divino ou uma razão supostamente absoluta. Retirando do agir humano qualquer possibilidade de justificação racional como a que orienta as reflexões morais tradicionais, Nietzsche defende que nossos valores são “uma espécie de linguagem adquirida para designar certos estímulos nervosos”, processo de tradução que permanece inacessível. Quando muito, podemos dizer que nossos juízos conscientes são uma forma de expressão de nossa totalidade fisiopsicológica²¹, atravessada pela relação consciência-corpo-mundo e seu contexto histórico, sendo o sintoma de nossa atividade singular e orgânica (que também pode estar submetida ao coletivo), não podendo mais ser considerado como o instante fundador e racional a partir do qual agimos.

Entretanto, postular que os impulsos são inventivos não significa dizer que há mera arbitrariedade nas relações entre eles. Afinal de contas, o organismo humano, tendo órgãos diferenciados produzindo incessantemente estímulos nervosos, mesmo assim não funciona caoticamente, pois as interpretações dos impulsos diversos visam sua satisfação e isso, evidentemente, subentende a conservação da totalidade do corpo. Assim, se, por um lado, os impulsos conflitam entre si, por outro há arranjos maiores entre eles e formações de conjuntos que mantêm a preservação do todo, suas “unilateralidades” vão dando lugar a “um meio-termo, uma tranquilização” de modo que os impulsos possam “se afirmar na existência e conservar mutuamente sua razão” (GC 333). Esse acordo interno entre as múltiplas pulsões interpretantes do organismo, que se dá à revelia da consciência racional, é o que constitui a cada instante a nossa atividade vital – eventuais desacordos entre tais relações são sentidos como alterações e desequilíbrios do estado de saúde²². É nesse sentido que podemos dizer que há

²¹ Se em *Humano, demasiado humano* o aspecto psicológico parece predominar, a partir de *Aurora*, sobretudo em aforismos como o 119, podemos nos referir a uma fisiopsicologia em Nietzsche quando este coloca em relação intrínseca os fenômenos psicológicos e fisiológicos, com as noções de impulso e estímulo nervoso em permanente interação de tradução e criação (ver, por exemplo, A 542). Desse modo, o autor passa a tornar mais evidente a relação de continuidade entre a atividade dos impulsos com a saúde ascendente ou declinante da totalidade do corpo, aproximando psicologia e fisiologia de um modo mais claro do que havia nos dois volumes de *Humano, demasiado humano*. No entanto, mesmo nessas obras já havia indicações da conjugação entre tais esferas, como ocorre em AS 6, segundo o qual “quase todas as enfermidades físicas e psíquicas do indivíduo” decorreriam “de não saber o que nos é benéfico, o que nos é prejudicial”, como no “sentimento pela natureza e pela arte”, e que terminam por tornar “a Terra um ‘campo do infortúnio’ para tantos”, baseados em idealismos como “a salvação da alma” ou em ordenações de rebanho como a ênfase no “serviço do Estado”.

²² Os acordos internos da economia pulsional estão a todo momento sujeitos à instabilidade, pois a “unilateralidade” dos impulsos permanece operante, seu descarregar ou intensificar segue uma avaliação egoísta nesse sentido, é irredutivelmente perspectivista. Por isso, a pretensão humana de uma

“juízos” e “avaliações” referentes ao mundo dos impulsos, pois estes “agem” orientados pela sua necessidade de se satisfazer, processo que, quando repetido e incorporado, transforma-se em instinto, conforme nos sugere uma anotação de Nietzsche escrita na época de *A gaia ciência*: “Falo de *instinto* quando um certo *juízo* (o *gosto* em seu nível mais baixo) é incorporado, de modo que agora ele se estimula espontaneamente e não mais necessita esperar por estímulo” (FP V, 11[164])²³. O instinto é, portanto, o julgamento feito pela inteligência corporal após longo cultivo das pulsões, tornando-se automático.

É por esse motivo que as múltiplas razões inventivas do organismo podem ser imperiosamente orientadas pelos impulsos de segurança e proteção, caso estes estendam seu domínio na economia total do corpo, favorecendo sua submissão ao costume estabelecido. Como um círculo que se autorreforça, a prática do hábito manterá alimentados esses impulsos que buscam a previsibilidade, enquanto aqueles relacionados à novidade e ao risco terão que criar “causas” para se descarregarem ou terminarão definhando. Nesse sentido, parece ser possível dizer que as pulsões menos favorecidas são mais exigidas a desenvolver sua força imaginativa do que aquelas que recebem constantemente meios de se descarregar (poder-se-ia dizer que estas atenuariam sua inventividade pela facilidade do costume). De todo modo, o instinto de segurança levará o hábito a se estabelecer gradual e profundamente – é o que Nietzsche chama de “segunda natureza” (A 455). Esse seria o próprio processo de surgimento da moral, do cultivo de certos impulsos ao invés de outros, e aqueles que não serão abertamente estimulados por uma determinada moral terão que se satisfazer imaginativamente, mantendo-se ativos a seu modo (e ocultos) e, eventualmente, reconfigurando-se em associações com outros conjuntos pulsionais para evitar a inanição. Não havendo essa possibilidade para alguma forma de vida determinada, podem ocorrer graus de rompimento com a coação moral.

visão elevada capaz de julgar com objetividade os acontecimentos não se aplica ao fenômeno que nós somos, a começar pelo mundo mais próximo do corpo.

²³ Aproveitamos aqui a tradução de João Constandio (2013). A respeito da capacidade de juízo dos impulsos defendida por Nietzsche, Luca Lupo exemplifica: “A inteligência dos impulsos se manifesta na atividade do julgamento. Julgamento concerne, primeiramente, às dinâmicas do fisiológico e orgânico. Os processos e operações que devem ocorrer com vistas ao funcionamento dos órgãos, i.e, a sucessão de operações que um órgão deve cumprir para uma função particular trabalhar, depende de uma contínua atividade de julgar. Em um certo sentido, pode-se dizer que quando um órgão, um rim por exemplo, realiza sua função, ele opera toda uma série de julgamentos. Os ‘julgamentos’ assim operados no funcionamento do órgão não são proposicionais, mas parte de todos os processos químicos envolvidos na atividade própria do órgão. A funcionalidade do órgão depende, de fato, de sua capacidade em dar uma reação adequada ao estímulo do ambiente”, e isso depende do juízo seguido, que é uma interpretação do estímulo (LUPO, 2012, p. 189).

Portanto, a ideia de que as pulsões são criadoras não impede que elas sejam organizadas a partir de forças externas. Nietzsche, afinal, afirma que grande parte das avaliações que orientam nossas ações são “*adotadas*” e já fortemente consolidadas, fundadas na valoração que fazemos dos outros e que nos levam a imitá-los (originadas sobretudo na relação da criança com os adultos), sendo mais raras as valorações “*próprias*”, aquelas que medem “uma coisa conforme o prazer ou desprazer que causa justamente a nós e a ninguém mais” (A 104). De maneira que é preciso compreender como o indivíduo que “é feito” (A 120) pelos seus impulsos inconscientes é, por outro lado, *refém* de valorações que foram “adotadas” e que ele reitera na maior parte das vezes sem saber, cuja origem está não apenas em uma psicologia decidida na infância, como igualmente na imposição de valores morais que a comunidade exerce sobre ele. Segundo Nietzsche, o instinto, em si mesmo, não possui

um caráter e denominação moral, nem mesmo uma determinada sensação concomitante de prazer e desprazer: adquire tudo isso, como sua segunda natureza, apenas quando entra em relação com instintos já batizados de bons e maus, ou é notado como atributo de seres que já foram moralmente avaliados e estabelecidos pelo povo (A 38)

Isto é, enquanto multiplicidade de pulsões, o instinto parece se referir à ação resultante do movimento pulsional do organismo, cuja multiplicidade de avaliações se resumirá, de modo aparentemente unitário, nas inclinações e aversões de cada indivíduo que busca sobreviver. Os atos aí resultantes serão legitimados ou não pela moralidade vigente, que será responsável, mediante o processo de “elogio e censura” (A 115), em consolidar certas formas de comportamento ao associá-las a exemplos semelhantes ou palavras que expressam aprovação ou reprovação. A reiteração de padrões de conduta é o cerne da moral da comunidade, que faz surgir o instinto enquanto “segunda natureza” e, dessa maneira, se protege do indivíduo “não-moral”, “livre”, arbitrário”, “imprevisível” (A 9). Ou seja, as ações, devidamente moralizadas, passam a ser realizadas instintivamente, com prazer e “obediência livre” (HH 99), tornando-se opostas ao inicial desprazer causado pela coerção da regra.

Assim, o que Nietzsche parece apontar é que os impulsos, quando submetidos a uma repetida orientação, podem ser cultivados para se “satisfazer” com as ações elogiadas, ao mesmo tempo em que a censura da comunidade pode impedi-los de se “descarregar” em situações socialmente determinadas – a internalização desse hábito tem como produto acabado o “homem moral”. Portanto, não haveria uma contradição

entre sermos comandados fundamentalmente por nosso mundo interno infraconsciente e, de modo concomitante, pela moralidade externa, uma vez que esta se encontra profundamente instalada em nós, orientando nossas ações desde a esfera pulsional e limitando o escopo das avaliações que aí ocorrem. Assim, a hipótese inicial de uma atividade pré-moral tem seu valor como contraposição à crença no caráter absoluto e a-histórico da moralidade.

Uma vez assinalado que o indivíduo está submetido majoritariamente a valorações “adotadas” ao invés de suas “próprias”, caberia a ele uma observação mais atenta de seu particular processo pulsional, com vistas a buscar cada vez mais o florescimento das últimas. Entretanto, ele terá que lidar com o fato de que possui controle bastante limitado sobre seus impulsos, principalmente aqueles que se apresentam com grande força impositiva, pois, em um sentido geral,

querer combater a veemência de um impulso não está em nosso poder, nem a escolha do método, e tampouco o sucesso ou fracasso desse método. Em todo esse processo, claramente, nosso intelecto é antes o instrumento cego de um outro impulso, rival daquele que nos tormenta com sua impetuosidade: seja o impulso por sossego, ou o temor da vergonha e de outras más consequências, ou o amor. Enquanto “nós” acreditamos nos queixar da impetuosidade de um impulso, é, no fundo, um impulso que se queixa de outro; isto é: a percepção do sofrimento com tal impetuosidade pressupõe que haja um outro impulso tão ou mais impetuoso, e que seja iminente uma luta, na qual nosso intelecto precisa tomar partido. (A 109)

Assim, o indivíduo é constituído por uma “luta” que ocorre subterraneamente na esfera pulsional, na qual um impulso combate outro impulso e, quando tal conflito ocorre entre aqueles mais veementes, é preciso que haja forças contrárias na mesma intensidade para que seja possibilitado um estado global de equilíbrio. A ocorrência deste indicaria que está havendo uma equiparação entre fortes impulsos antagônicos, impedindo que um deles exerça domínio absoluto e resultando em um estado de “justa tensão e harmonia da alma” (GC 84), cujo caso paradigmático é o da “moral como autodomínio” (AS 45). Esta diz respeito a múltiplos impulsos em tensionada relação, que os mantêm mutuamente controlados e sem o extremo desequilíbrio causado pela impetuosidade de alguma de suas partes. Nessa luta, o intelecto não passa de um “instrumento cego” de algum conjunto de pulsões que busca ganhar força tomando-o como aliado, papel limitado em relação à noção de razão soberana.

Para além do controle dos impulsos veementes, a capacidade de autodomínio é a manifestação do processo de alimentação e descarga das pulsões segundo uma

valoração “própria”, um tensionamento de impulsos configurado de maneira singular, em contraposição àquela na qual predominam as avaliações “adotadas” da moralidade externa. Tal concepção está indicada no aforismo 560 de *Aurora*, por meio da metáfora do jardineiro:

Pode-se lidar com os próprios impulsos como um jardineiro, e, o que poucos sabem, cultivar os germens da ira, da compaixão, da ruminação, da vaidade, de maneira tão fecunda e proveitosa como uma bela fruta numa latada. Pode-se fazer isso com o bom ou o mau gosto de um jardineiro, e como que ao estilo francês, inglês, holandês ou chinês; pode-se também deixar a natureza agir e apenas providenciar aqui e ali um pouco de ornamentação e limpeza; pode-se, enfim, sem qualquer saber e reflexão, deixar as plantas crescerem com suas vantagens e empecilhos naturais e lutarem entre si até o fim – pode-se mesmo ter alegria com esta selva, e querer justamente essa alegria, ainda que traga também aflição. Tudo isso temos liberdade para fazer; mas quantos sabem que temos essa liberdade?

A noção de autodomínio trata, portanto, da capacidade dos indivíduos de cultivar as pulsões fazendo-o por meio do gosto próprio a cada um, seja ele “bom” ou “mau”, inclinado à restrição ou à exuberância, atividade efetuada através de um processo de controle, supressão, direcionamento e estímulo dos impulsos. Se essa margem de “liberdade” é possível no desenvolvimento da economia pulsional, ela, contudo, não é absoluta e depende ainda fortemente da capacidade das pulsões de se organizarem e se dedicarem a esse contínuo exercício de autocultivo, que terá por fim a criação e sustentação de um caráter singular²⁴. Com isso, o filósofo indica que, contrariamente às determinações da moralidade externa e de suas leis, cujas imposições obedeceriam a específicos interesses filosóficos, religiosos ou políticos, os indivíduos não seriam “*fatos inteiramente consumados*” (A 560). Assim, “a liberdade como criação de si significa, na verdade, uma *intensificação da individualidade do instinto*”, conforme assinala João Constâncio, ou seja, corresponde a “uma maximização do que já há de individual no instinto, uma intensificação capaz de o libertar, num certo grau, das avaliações não-individuais, gregárias, domesticadoras que tendem a dominá-lo” (CONSTÂNCIO, 2014, p. 173). É isso o que Nietzsche identifica em pensadores como Sócrates e Platão, e que neles se exteriorizava no exercício dialético. Este representou uma inovação que contrastava com a moralidade antiga dos gregos, “para a qual havia causas estabelecidas, juízos estabelecidos, e

²⁴Conforme aponta João Constâncio, caráter, para Nietzsche, diz respeito a “uma dada ‘associação de pulsões’. Quaisquer fatos sobre o nosso caráter são fatos sobre as nossas pulsões ‘mais íntimas’, e estas pulsões são constantemente apresentadas por Nietzsche como sendo ‘fisiológicas’, ‘orgânicas’ [...]” (CONSTÂNCIO, 2014, p. 163).

nenhum outro fundamento senão os dados pela autoridade”, de modo que, para aquela sociedade, até então, “pensar era *repetir*; e todo o prazer da fala e da conversa tinha de estar na *forma*” (A 544).

Tal característica, que parece dar uma prevalência estética ao pensamento dos antigos, teria sido profundamente abalada pelos novos métodos introduzidos, que passaram a fascinar os indivíduos pela prática do “sóbrio e severo jogo dos conceitos, da generalização, refutação, restrição”, apontando a existência de um encanto diverso, “o da causa e efeito, do fundamento e da consequência” (idem). Essa foi a herança que recebemos, uma vez que somos “habituaados e educados na necessidade da lógica” (idem), o que posteriormente se tornou um problema na medida em que essa forma da razão foi hipertrofiada, como o filósofo já assinalava em *O nascimento da tragédia*²⁵.

Seguindo a afirmação de Nietzsche, a de que a economia pulsional de um ser é a causa de seus pensamentos, e não o contrário (cf. HH 608 e A 542), conclui-se que o sóbrio e rigoroso jogo dialético em Sócrates e Platão derivava de seu autodomínio sobre os próprios impulsos, fortes o suficiente para resistir ao costume predominante e ao excedente de paixões que eram estimuladas à época (cf. A 199, A 360). Nesse sentido, a invenção da dialética é sintoma do surgimento e fortalecimento de um determinado tipo de economia pulsional, na qual o autodomínio é o pressuposto de um modelo de cognição que reserva papel maior à razão como meio de se sobressair em uma disputa, produzindo um pensamento aferrado à lógica dialética.

Com vistas a atingir o “grau de *venerabilidade*” mais elevado de autodomínio, Nietzsche afirma que “apenas o *grau de razão que há na força* é decisivo” e, para isso, “temos que medir até que ponto justamente a força foi superada por algo mais elevado e se acha doravante a seu serviço, como instrumento e meio” (A 548). Tal capacidade dependeria de olhos sagazes para perceber seu poder e sutileza, para distinguir “o espetáculo daquela força que um gênio não emprega *em obras*, mas *em si como obra*, isto é, na sua própria domaçaão, na depuração de sua fantasia, na escolha e ordenaçaão do afluxo de tarefas e ideias” (idem), ou seja, uma força plástica segundo a qual o indivíduo modela sobretudo a si, e que está em perfeita continuidade com uma ideia ampliada de “razão”, que não é simplesmente a do pensamento lógico nem submete as singularidades fisiológicas e psicológicas ao mundo dos conceitos

²⁵ Obra na qual Sócrates é tomado como o exemplo a ser criticado dessa razão excessiva, que se sobrepõe e desequilibra a economia instintual dos indivíduos, posição que aqui se desloca para o aspecto positivo do autodomínio que distingue aquele filósofo dos demais, indicando o quanto há nuances na relação entre Nietzsche e Sócrates.

abstratos – mas uma espécie de *razão das pulsões e suas múltiplas valorações*, que, como uma grande organizadora do “afluxo de tarefas e ideias”, possa fazer do jogo entre os impulsos um “instrumento e meio” para ampliar cada vez mais a capacidade humana de criar formas de se relacionar consigo e com o mundo.

É preciso sempre ter em mente que, no pensamento de Nietzsche, o ponto de vista psicológico coexiste com o fisiológico e suas inter-relações físico-químicas, ambos formando um *continuum*, daí o autor sublinhar que as pulsões se alimentam, se descarregam, se fortalecem e definham, lutam entre si – a capacidade plástica de autodomínio pressupõe esse aspecto de uma força dinâmica que possui graus de elevação e enfraquecimento. Assim, a noção de “sentimento de poder” (GC 13) é parte intrínseca de todos os fenômenos pulsionais que temos aqui mencionado, e o filósofo faz alusão a ela em diversos momentos da obra intermediária, como no aforismo 103 de *Humano, demasiado humano*: “Na natureza obtemos prazer quebrando galhos, removendo pedras, lutando com animais selvagens, para nos tornarmos conscientes de nossa força”. E completa, em outro momento: “‘Prazer com alguma coisa’ é o que se diz: mas na verdade é o prazer consigo mesmo mediante uma coisa” (HH § 501). Ou seja, na concepção do autor, o que está em jogo aqui, pelo menos no que se refere ao âmbito do indivíduo, é a ideia de força enquanto “prazer consigo mesmo”, como “sentimento do próprio poder, da intensidade da própria excitação” (HH § 104), sensação de “plenitude e elevação da força” (OS § 304) – uma experiência que envolve a percepção de uma afecção corporal relacionada à saúde, à vitalidade. Em *Aurora*, a sensação de felicidade pode igualmente ser “concebida como o mais vivo sentimento de poder” (A 113) e, em *A gaia ciência*, o filósofo afina tais ideias em uma “teoria do sentimento de poder”, segundo a qual, “ao fazer bem e fazer mal a outros”, em ambos os casos o que “exercitamos neles” é “o nosso poder” (GC 13).

Nietzsche segue ampliando e desdobrando a questão e a coloca como o que subjaz também à atividade do artista, do pesquisador, do filósofo, pois, ao tomar os dois últimos como exemplo, descobre-se que mesmo o prazer na busca do conhecimento se relaciona com a experiência da própria força e, no caso de ser uma descoberta inovadora, ela faz com que “nos sintamos *acima* de todos” (HH 252), não sendo, nesse sentido, um ato nobremente desinteressado. Na perspectiva da força associada ao prazer, este é concebido dentro de um âmbito extramoral, isto é, sem as considerações que o associam de imediato a uma finalidade elogiável ou positiva,

derivada de ações desejáveis segundo determinada régua moral. Assim, também as atitudes reputadas moralmente como más podem ser vistas como extravasamentos de força, não sendo necessária a presença de uma virtude para se admitir a existência de um “puro prazer consigo mesmo” (HH 528), “puro” porque referido exclusivamente ao aumento de forças sentido. Consequentemente,

o desejo único de autofruição do indivíduo (junto com o medo de perdê-la) satisfaz-se em todas as circunstâncias, aja o ser humano como possa, isto é, como tenha que agir: em atos de vaidade, de vingança, prazer, utilidade, maldade, astúcia, ou em atos de sacrifício, de compaixão, de conhecimento (HH 107).

Por fim, Nietzsche parece estender tal processo a todos os seres vivos, afirmando que “sem prazer não há vida; a luta pelo prazer é a luta pela vida” (HH 104). O fenômeno vida, portanto, é o do prazer no sentido do aumento de forças, ou, simplesmente, o “sentimento de poder”, anterior a quaisquer implicações morais²⁶. É importante tomar alguma distância da ideia de “prazer” no seu sentido moderno e hedonista, o que não é o caso em nosso autor, como ele torna mais claro em *A gaia ciência*, ao afirmar a necessidade da infelicidade para a economia geral da alma, isto é, uma maior elevação do espírito não pode abdicar do desprazer, pois “felicidade e infelicidade são irmãs gêmeas, que crescem juntamente” ou, caso se tema alguma delas, ambas “*continuam pequenas*” (GC 338). Dessa maneira, talvez prazer e desprazer sejam “de tal modo entrelaçados, que quem desejar o máximo de um tenha de ter igualmente o máximo do outro” (GC 12).

Em suma, o que queremos destacar é a continuidade entre os fenômenos psicológicos e fisiológicos na filosofia nietzschiana. Assim, diferentemente da noção tradicional de razão, muitas vezes em oposição ao âmbito dos afetos e do corpo – tendo inclusive a função de não se deixar enganar por eles, como já apontava a

²⁶ Nesse momento da obra, Nietzsche ainda não havia formulado sua hipótese da Vontade de Poder, embora já possamos perceber sentidos afins ou em gestação em noções como, por exemplo, a do “dançar acorrentado” (para Clademir Araldi, a ainda não desenvolvida reflexão acerca do “valor” impede que, nesse momento, Nietzsche consiga derivar dos sentimentos de prazer e desprazer e da autofruição o que entendemos por critérios e avaliações morais, cf. ARALDI, 2016). Desse modo, utilizaremos, no que se refere à obra intermediária, os termos “força” e “poder” como similares, ambos relacionados simplesmente à dinâmica de “plenitude e elevação da força” (ou referentes ao seu declínio) que constitui a própria vida. O uso frequente das noções de “prazer” e “desprazer” em *Humano, demasiado humano* parece indicar uma influência de certas concepções herdadas do utilitarismo, das quais Nietzsche irá paulatinamente se afastar, diminuindo também a dependência desses termos e enfatizando a precedência das dinâmicas de poder e força, como o trecho citado de *A gaia ciência* já parece realizar.

tradição platônica e cartesiana – a recíproca potencialização entre razão e atividade pulsional que apontamos mais acima, a “maior coisa a exigir veneração” (idem), é uma maneira de não apenas se contrapor à ideia de que essas duas instâncias são isoladas e antagônicas, como também sugere que tal razão extensiva às forças pulsionais seja uma forma superior de pensamento, pois em sintonia com as necessidades de um singular conjunto fisiológico e psicológico irrepetível. É essa “vitória sobre a força” (idem) que, por fim, irmana a referência de Nietzsche ao autodomínio com sua noção de “autossuperação” (AS 45): em outras palavras, não se trata da defesa do sentimento de força pelo simples aumento da força (assim era a felicidade dos bárbaros e precisaríamos superá-los), mas do direcionamento das forças segundo uma razão sensível à economia pulsional que constitui o indivíduo. Nesse sentido, o que chamamos de intelecto – não sendo um poder absoluto, mas apenas um entre outros atuante no corpo – pode ter o papel significativo de “canalizar a força dos impulsos”, como sugere Rosa Dias, ao “buscar inteligentemente os meios apropriados e eficazes de chegar aos fins que ele [o indivíduo] sente necessário atingir” (DIAS, 2015, p. 116).

É a defesa desse movimento de incorporação e superação que está por trás da referência do filósofo ao fato de que “adquirimos primeiro uma *segunda natureza*”, porque predominantemente expostos a uma educação que nos torna “utilizáveis”, o que deixa pouco espaço para os indivíduos se dedicarem ao cultivo de suas necessidades próprias a ponto de, algum dia, poder saborear o momento no qual, enfim, “sua *primeira natureza* tornou-se madura” (A 455). Em outras palavras, significa cuidarmos do florescimento dos impulsos que nos são mais singulares. Assim como as diversas moralidades e a própria cognição humana foram trabalho de milênios, no âmbito do indivíduo o processo de autocultivo deve tomar tempo para amadurecer adequadamente, atenção a si que Nietzsche chamará de “*egoísmo idealista*”, que é o de “sempre cuidar, velar e manter sossegada a alma, para que nossa fecundidade *tenha um belo final*” (A 552). “Egoísmo” entendido aqui em um sentido diverso, pois ele termina por se provar generoso aos demais, quando, de “maneira indireta”, cuida e vela pelo “*benefício de todos*” (idem) ao propagar seu elevado modelo de existência.

Assim, a moral do autodomínio, sendo singular em cada indivíduo, não pode prescrever um modo absoluto de agir e, portanto, apenas pode ganhar como adeptos aqueles que forem tocados pela possibilidade de dar-se as próprias leis, manifestada

na força que um indivíduo emprega “*em si como obra*”. Com isso, os que tiverem olhos para tais nuances sentirão como possível um tipo de moralidade que se transmite sem a necessidade de obediência incondicional a um comando externo, busca de autonomia que se permite até, se for o caso, submeter-se “fácil e livremente às pessoas e as coisas”, mas “somente enquanto pessoas e coisas não *exigem* submissão” (A 498).

Entretanto, no aforismo 305 de *A gaia ciência*, Nietzsche tecerá algumas reservas ao esforço de autodomínio. Pois o aferrar-se a ter “poder sobre si mesmo” pode levar a “uma constante irritabilidade para com todas as emoções e inclinações naturais”, fazendo com que o indivíduo se defenda de tudo que possa ameaçar seu ideal de autodomínio e, assim, “armado contra si mesmo”, acabe se impedindo de confiar nos demais instintos. Mesmo que tal posicionamento o faça grande, ele se torna “empobrecido e afastado das mais belas casualidades da alma”, assim como de “toda nova *instrução*” (idem). Como nosso autor defende, “é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos” (idem). Ou seja, uma “nova *instrução*” – o abrir-se ao estranho das coisas e ao estranho em nós –, surge quando ocorre um deslocamento de perspectivas que escapa ao controle rígido que o ideal de autodomínio incita a seguir, este podendo obstruir ou impedir a ampliação do universo pulsional próprio a cada um. Parece-nos, desse modo, que o autodomínio é tanto parte inseparável da ideia de “criação de si” quanto esta lhe supera, pois ela implica em impedir a ossificação de um estado de espírito “armado contra si mesmo”, que pode torná-lo insensível a suas “emoções e inclinações naturais”. Esse movimento nos parece ser uma precondição para a moral da autossuperação²⁷ enquanto uma dinâmica complementar ao cultivo do autodomínio – o processo mais desejável, nesse sentido, seria o do fluxo e refluxo entre ambos, conforme indica o aforismo 306 de *O andarilho e sua sombra*: “Uma vez tendo se encontrado, é preciso saber *perder-se* de vez em quando – e depois novamente se encontrar: contanto que se seja um pensador. Pois para este é prejudicial estar sempre ligado a uma só pessoa”.

²⁷ Há ainda um sentido mais amplo e cultural da “moral da autossuperação” a ser considerado, a partir da perspectiva da humanidade (ao menos a da cultura ocidental), que se refere ao levar às últimas consequências a virtude da veracidade herdada da metafísica e do cristianismo – que implicará em questionar e dissolver, a partir de dentro, as bases ilusórias de ambas as tradições – como Nietzsche deixará mais claro no prefácio tardiamente acrescentado a *Aurora*, mas já sugerido, por exemplo, em GC 122 na contribuição do “ceticismo moral” cristão ao pensamento esclarecido, herança que permitiu a crítica ao próprio cristianismo.

Assim, o processo de superação de si envolveria uma ampliação de perspectivas que busca sempre novas instruções, não dependendo exclusivamente do autodomínio, pois ele deve ser abandonado eventualmente ao sabor dos instintos para que tal construção ganhe flexibilidade e não se petrifique, sem tampouco permitir que se fragmente em partes desconexas ao manter uma permanente depuração das pulsões mais próprias. Esse movimento é fundamental quando se é um “pensador”, pois este deve não apenas ter se cultivado no rigor da busca científica quanto precisa ter flexibilidade para variar as perspectivas, como veremos adiante, ampliando as formas de se ver o mesmo acontecimento. Almejar a capacidade de perceber como milhares de outros olhos e mãos (cf. GC 249) tem como premissa saber-se constituído por uma rica e desconhecida multiplicidade de pulsões e, para se chegar a isso, aquele dedicado à “paixão do conhecimento” (A 429) terá que perder-se corajosamente, de tempos em tempos, na livre correnteza de seus impulsos.

1.3 O CULTIVO DA MORAL COMO FAVORECIMENTO DO TODO EM DETRIMENTO DO INDIVÍDUO

Vimos acima o modo como Nietzsche compreende o mundo pulsional e suas várias formas de cultivo possíveis, dando destaque para aquelas que potencializam as singularidades de cada um. Abordaremos a seguir, com mais detalhes, a noção de moralidade em seu sentido histórico e coletivo, processo de formação que se dá às expensas do indivíduo com vistas a garantir a sobrevivência e coesão da comunidade. Enquanto tal, ela terá consequências profundas na organização dos impulsos humanos na medida em que impõe determinadas maneiras de viver, de sentir e de julgar a si e aos outros e, importante dizer, é a forma de cultivo mais profundamente incorporada em nós por remeter a processos originários de constituição da sociabilidade humana.

Em *O Andarilho e sua sombra*, Nietzsche define moralidade como “o modo de agir herdado, transmitido, instintivo, *segundo sentimentos morais*” (AS 212) e, em *Humano, demasiado humano*, escreve que “ser moral, morigerado, ético significa prestar obediência a uma lei ou tradição há muito estabelecida” (HH 96). Em *Aurora*, nosso autor se referirá a ela como o “*sentimento do costume*”, que se refere menos às experiências em si do que à “santidade, indiscutibilidade do costume” (A 19). Portanto, moralidade, segundo o que Nietzsche defende, diz respeito, primeiramente, a uma regra instituída por alguma tradição e praticada por longo período, a ponto de

se obedecer a ela instintiva e incondicionalmente²⁸. Para tentar iluminar as razões que levaram a esse fenômeno, em *Aurora* o filósofo mencionará como próprio ao surgimento das primeiras comunidades o estágio da “moralidade do costume”, que seria a obediência incondicional à “maneira *tradicional* de agir e avaliar” (A 9), forma de protegê-las de se desagregar²⁹. A noção de tradição, vista sob a ótica da “indiscutibilidade do costume”, seria a de “uma autoridade superior, a que se obedece não porque ordena o que nos é útil, mas porque *ordena*” (idem), tendo um caráter quase fantasmático, ao não ser necessariamente referida ao poder de um indivíduo atual e concreto, que a imporia e a quem se obedeceria por temor, mas como algo instituído de modo mais profundo e impalpável, como o medo “ante um incompreensível poder indeterminado, ante algo mais do que pessoal” (idem), o que lhe dá um efeito (e eficácia) que se aproxima da “*superstição*”, ao fazer com que se aja obedientemente pela sensação da presença de “um intelecto superior que manda” (idem). Em suma, a moralidade se define pela necessidade de ordens ou comandos aos quais se submeter, nesse caso específico, aos da lei da tradição e que se estipulam à revelia do indivíduo.

Contudo, como vimos antes, Nietzsche também considera como morais as capacidades de autodomínio e autossuperação, ou seja, a força de dar a si mesmo as próprias leis ao invés de obedecer a autoridades externas. Seria o caso, por exemplo, de alguns “moralistas” que, inspirados em Sócrates, exaltam “no indivíduo a moral do autodomínio e da abstinência como a *vantagem* mais sua, como a sua chave pessoal para a felicidade” (A 9). Isto é, ele também denomina como moral o exercício da busca por um interesse individual, contrária à moralidade das comunidades originárias que consideravam única e exclusivamente os interesses do coletivo manifestados pelo costume. Porém, podemos entrever que há uma tensão entre essas duas formas de moral que as posiciona como opostas, e que se manifestaria na própria formação da palavra. Os representantes da tradição, demarcando seu domínio, classificavam imediatamente como “mau” ou “imoral” aquele que não seguia suas regras, isto é, a

²⁸ Uma vez que Nietzsche nem sempre indica seu uso polissêmico das palavras, utilizaremos o termo moralidade, sempre que possível, para nos referirmos a essa orientação pelo costume. O termo moral, quando acompanhado das noções de autodomínio e autossuperação, indicará estas últimas modalidades. Em determinados momentos, utilizaremos a palavra “moral” em referência ao campo de reflexão, aquele voltado para o pensamento acerca das ações humanas.

²⁹ A noção de utilidade ao conjunto guiará muitas das hipóteses levantadas por Nietzsche acerca da origem e consolidação das comunidades, o que parece aproximá-lo, em alguns momentos, de certas estratégias utilitaristas que eram partilhadas por Paul Rée, seu amigo próximo naquele momento, diálogo já marcado por divergências conforme destaca Araldi (2016).

noção de imoral, em suas origens, seria uma nomeação por oposição aos interesses coletivos, dada a qualquer “moral” que fosse distinta do costume, pois “cada modo de pensar individual provoca horror” e os comportamentos divergentes eram tidos como “perigosos” (idem). Segundo a leitura histórico-filológica de Nietzsche, nas comunidades antigas ser “mau” significava “o mesmo que ‘individual’, ‘livre’, ‘arbitrário’, ‘inusitado’, ‘inaudito’, ‘imprevisível’” (A 9)³⁰.

Atualizando para a época do filósofo, na qual a moralidade cristã busca associar as ações aos sentimentos compassivos e benevolentes, a moral do “autodomínio e autossuperação constantes”, que deve ser aplicada “nas grandes e pequenas coisas”, seria uma “moralidade da razão”, ou seja, aquela que parece capaz de seguir razões próprias, não sendo irrefletida e conduzida apenas pelo costume na medida em que este se torna “moralidade instintiva” (AS 45)³¹. Assim, essa moral que enfatiza o crescimento individual e autodomínio possui uma perspectiva que a opõe à obediência incondicional ao costume da comunidade (como os sentimentos “compassivos” da moral cristã) e, por outro lado, indica que ela mesma também pertenceria a uma linhagem de “tradição” própria, aquela iniciada por Sócrates. Tal vertente, na qual o indivíduo busca a “*vantagem* mais sua”, opõe-se fundamentalmente à moral da utilidade geral, instaurando e afirmando a perspectiva de que “a felicidade individual brota de leis próprias, desconhecidas de todos, e preceitos externos podem apenas inibi-la, impedi-la” (A 108). Esta moral do “autodomínio e autossuperação constantes” teria, portanto, uma dinâmica oposta ao que em *A gaia ciência* o filósofo mencionará como o “instinto de rebanho no indivíduo”, pelo qual este é conduzido “a

³⁰ Esta posição parece conter certos contrastes com aquela apresentada em HH 45, segundo a qual há uma “dupla pré-história do bem e do mal”: pela perspectiva das castas dominantes, é considerado “bom” aquele que consegue retribuir à altura (responde ao bem com o bem e ao mal com o mal), a capacidade de retribuição sendo um forte laço de respeito entre seus integrantes (um poderoso inimigo é “bom” nesse sentido); em oposição, “mau” é o incapaz dessa força, é o submisso. Por outro lado, pela perspectiva da “alma dos oprimidos”, para quem todo outro é considerado “hostil, inescrupuloso, explorador, cruel”, sua posição de desconfiança e medo absolutos a leva a classificar como “mau” boa parte do mundo em volta, impedindo o refinamento e a duração de qualquer comunidade. Para fazer convergir essas considerações de Nietzsche, uma saída seria considerar que as castas dominantes comungam entre si dos valores que institui como “bons”, impondo aos subordinados a noção específica de “bom” como obediência ao costume, impedindo o “mau”, “imoral” e “livre” de surgir através da coerção de tal “temor” nos dominados. Há uma sugestão no autor de que o governante teria um caráter extramoral ao modelar a moral dos súditos sem dela tomar parte, o que eventualmente deixa de acontecer quando ele próprio começa a acreditar nessa moral e perde o distanciamento, integrando-se ao modelo geral de obediência.

³¹ Outra indicação de que o contraponto aqui se refere sobretudo ao cristianismo está em A 58, no qual Nietzsche aponta que a moralidade moderna ocidental “convida os afetos a manifestar-se na sua força e esplendor extremos, como *amor* a Deus”, condenando a racionalidade em geral e a noção de virtude tal como era concebida pelos filósofos, enquanto “triunfo da razão sobre o afeto”.

ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função” (GC 116).

Se, de acordo com esse mesmo aforismo, toda moral é “uma avaliação e hierarquização dos impulsos e atos humanos”, uma tábua de bens e valores determinada a partir dos modelos de ação coletivos será forçosamente “expressão das necessidades de uma comunidade, de um rebanho”, favorecendo a este “em primeiro lugar – e em segundo e terceiro” (idem). Em vista disso, o surgimento de uma moral que beneficie o indivíduo será exceção, pois este é visto como perigo, e depende de condições gerais que o permitam minimamente, como foi o caso dos gregos, cuja sociedade marcada pelas suas “necessidades” agonísticas de competição e distinção teria oferecido um solo mais fértil para que os “impulsos” de autodomínio de Sócrates se desenvolvessem e ganhassem voz³² (sabemos que, pela sua condenação final, isso não bastou para salvá-lo de sua “imoralidade”).

Existem, portanto, “morais bastante diferentes” e, ocorrendo “remodelações essenciais dos rebanhos e comunidades” (idem), outras formas novas e distintas surgirão. Segue-se que, se as morais são “expressão das necessidades” de um determinado povo, para que se consiga alterar aquelas seria preciso atuar primeiramente em “remodelações” destas necessidades, pois é no âmbito dos “impulsos e atos humanos” que se pode diagnosticar e, talvez, modificar a “avaliação e hierarquização” que se expressam em tábuas de bens. Na medida em que o sentido aqui destacado é o da moralidade enquanto “instinto de rebanho no indivíduo”, é ao mundo infraconsciente e instintual do indivíduo que o filósofo aponta como o local sensível para iluminar esse impulso de obediência incondicional a uma “autoridade superior” externa. Assim, a moral coercitiva da comunidade, destacada nas obras anteriores, ganha seu complemento em uma característica instintual do indivíduo que o coage internamente a ser obediente, ou, no caso oposto de figuras que se filiam ao exemplo socrático, é a força de seu instinto de autodomínio que os fazem capazes de resistir à imposição externa da moralidade.

Haveria, por conseguinte, morais com consequências distintas, uma conduzindo à uniformidade e outra à diferença, esta última consistindo em um fenômeno tardio e restrito a exceções. A primeira também poderia ser vista sob dois aspectos, segundo as nuances introduzidas pelo filósofo no aforismo 44 de *O Andarilho e sua sombra*:

³² Uma interpretação complementar é apresentada em GC 143, segundo a qual o politeísmo dos gregos teria sido a forma inicial que auxiliou os antigos a enaltecerem uma pluralidade de modos de vida: “No politeísmo estava prefigurada a humana liberdade e variedade de pensamento: a força de criar para si olhos novos e seus, sempre novos e cada vez mais seus”.

“Moral é, primeiramente, um meio de conservar a comunidade e impedir sua ruína; depois é um meio de manter a comunidade numa certa altura e numa certa qualidade”. Isto é, ao lado da necessidade de sobrevivência e manutenção, há a do fortalecimento e eventual refinamento de suas conquistas culturais, ou, melhor dizendo, dos “motivos ilusórios” (idem) que mantêm os laços comunitários. Ambas são orientadas por sentimentos coletivos de “*temor e esperança*”, que coagem seus integrantes com “horrendos meios de intimidação”, como a “invenção de um Além com um eterno Inferno”, formas de controle social que se tornam mais sutis à medida em que se transformam em ideias como a da kantiana “noção absoluta do dever”, com o seu “tu deves”; apenas após esse longo processo de “grosseiros” meios de coação e disciplina poderão surgir, segundo o autor, morais mais elevadas, como as da “*inclinação*, do *gosto*, e enfim a da *intelecção*” (idem). O exemplo de Sócrates nos parece servir para marcar o nascimento e o primeiro caminhar dessas últimas.

Portanto, o uso da palavra “moral”, em Nietzsche, é nuançado e, por vezes, favorece a confusão³³. Contudo, como ele mesmo alerta, a “unidade da palavra não garante a unidade da coisa” (HH 14), e sua reflexão sobre a linguagem, desde muito cedo – como atesta seu escrito não publicado *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* – teceu críticas à crença na ilusão das palavras, que perfazem uma “igualação do não-igual” (VM) e submetem a diferença a uma lógica da unidade, cuja repetição irrefletida tende a produzir conceitos ossificados. Seu uso das palavras, portanto, leva isso em consideração, e Nietzsche constantemente efetua mudanças de sentido nos conceitos e enfatiza seu caráter polissêmico, muitas vezes sem advertir explicitamente o leitor de suas manobras. Entretanto, mesmo que nem sempre tais variações conceituais sejam notadas à primeira vista, a partir do interior do próprio texto nietzschiano podemos encontrar as indicações de seus deslocamentos, sendo necessário ler seus escritos não apenas como uma crítica exterior à sedimentação do conceito, mas como sendo já uma tentativa de superação e desvio desse modelo questionado, conforme enfatiza Patrick Wotling (2013, p. 51).

³³ Para intérpretes como Wotling (2013) e Blondel (2017), a moral em Nietzsche é um dos elementos de uma questão mais ampla que se refere ao problema da cultura. O segundo, entretanto, aponta que o conceito “moral” tenderá, nas obras tardias do filósofo, a designar “a totalidade da cultura ocidental platônico-cristã” (BLONDEL, 2017, p. 18). De fato, o uso por Nietzsche do termo moral em diferentes situações por vezes parecem confundir sua crítica a uma moral específica – sobretudo num sentido pejorativo e referente ao cristianismo – com a aparência de uma crítica à moral como um todo. A importância de delimitar tal escopo nos diferentes contextos no qual o termo surge é ressaltada por intérpretes como Clark (2017) e Lopes (2013).

Assim, a despeito dos diversos pontos de vista pelos quais o tema da moral é tratado e tomando-se como base os contextos de escrita dos trechos acima apontados, podemos nos acercar da questão e apontar ao menos dois aspectos principais aos quais essa concepção parece relacionada: 1) diz respeito ao conteúdo descritivo e próprio a cada moral, a “hierarquia dos bens” que irá decidir “acerca da moralidade ou imoralidade” (HH 42) em cada sociedade ou indivíduo, daquilo que deve ser incentivado ou censurado, regra que “não é fixa ou igual em todos os tempos” (idem), e entre as quais podemos citar, como exemplo, a moral cristã; 2) possui um sentido mais complexo, relacionado à investigação histórica e psicológica nietzschiana, que vê a moral como manifestação de “impulsos”, “instinto”, “expressão das necessidades” de uma comunidade ou de um indivíduo, e aqui estariam os exemplos da moral do autodomínio e autossuperação (nesse sentido, a “avaliação e hierarquização dos impulsos” que orienta as ações seguiria uma tábua de bens própria); em todos os casos, são processos que dependem de uma longa disciplina e incorporação instintual. É o que se depreende de anotações que nosso autor escreve em 1881:

A metamorfose do homem precisa, primeiro, de milênios para a formação do tipo, depois, de gerações: por fim, *um* homem percorre sua vida através de *muitos* indivíduos. / Por que não deveríamos conseguir fazer no homem aquilo que os chineses sabem fazer com as árvores – que ele, de um lado, porte rosas e, de outro, peras? / Esses processos naturais de *cultivo do homem*, por exemplo, os quais até agora foram praticados de maneira ilimitada, demorada e desajeitada, poderiam ser agarrados pela mão do homem. (FP V 11[276])³⁴

Patrick Wotling destaca tal trecho, e dele aproveitamos a sugestão, para assinalar a importância na filosofia nietzschiana da ideia de “cultivo” e “seleção” (*Züchtung*), metáforas relacionadas “ao campo semântico da criação de animais ou do cultivo de plantas”, que sugerem uma “técnica de seleção que visa a conservar, até mesmo desenvolver, certas características de uma espécie em detrimento de outras, que são eliminadas” (WOTLING, 2013, p. 264)³⁵, sentido que dissolve a oposição

³⁴ Tradução extraída da edição brasileira do livro de Wotling, *Nietzsche e o problema da civilização*.

³⁵ Conforme destaca o intérprete francês, *Züchtung* é um termo que Nietzsche passa progressivamente a utilizar após as *Considerações extemporâneas*, em substituição ao sentido que ele conferia ao de “educar”, pois as noções de “cultivo” e “seleção” apontariam mais fortemente para os aspectos fisiopsicológicos, corporais, que interessam ao filósofo por ressaltarem a temporalidade e o grau de profundidade dos processos de incorporação dos fenômenos morais e culturais sofridos pelos indivíduos e comunidades; cumprindo a mesma função estaria o uso de termos como “disciplina”, “criação”, “amansamento” (cf. WOTLING, 2013, p. 264).

entre natureza e cultura, entre educação para o corpo e para o espírito. O fragmento acima também sugere que esse processo pode ocorrer tanto no nível da espécie quanto no do indivíduo, sendo a possibilidade do cultivo de cada singularidade um fenômeno tardio em relação aos “milênios para a formação do tipo”, este entendido em seu aspecto mais amplo e coletivo.

Por meio desses apontamentos, que não apenas iluminam o papel das forças atuantes no surgimento, manutenção e exclusão de moralidades, como também o caráter histórico e cambiante delas, Nietzsche se afasta de uma concepção de moral que a trata segundo pressupostos metafísicos que existiriam aprioristicamente aos acontecimentos, fundamentada na crença em valores absolutos e eternos que derivam nas ideias do bem em si e do mal em si. Esta última concepção, que ganha destaque e se desenvolve justamente a partir daquela “tradição” instaurada por Sócrates, é a que Nietzsche tomará como objeto principal de avaliação, ele próprio seguidor e herdeiro desse “tesouro” que primeiro plantou na humanidade a ideia de “homem livre” (A 9): sua motivação – profundamente pessoal – é a de que, através de si e de seus escritos, aquela moralidade possa continuar sua exigência de autodomínio e, quem sabe, atinja sua própria autossuperação.

Ao mesmo tempo, o conceito de cultivo nos auxilia a compreender que o processo de reiteração de características operado pela moralidade não tem, para Nietzsche, um caráter a ser de antemão condenado, isto é, podemos pensá-lo sem moralizar seus eventos. Ele teria se fundado, isto sim, na necessidade de sobrevivência dos seres humanos, tendo sido uma forma destes últimos se preservarem diante dos perigos da natureza e de inimigos da própria espécie, com vistas a garantir um mínimo de segurança. Assim, os indivíduos se reúnem em coletividade para melhor se defenderem das ameaças em comum, e esta formação conjunta, para manter-se coesa e forte, depende da consolidação de hábitos cujo interesse não pode ser individual. Tal condição surgida e reforçada durante milênios pela “moralidade dos costumes” teria sido a que verdadeiramente determinou em grande medida o que somos. Haveria, portanto, uma aplicação imensurável de coação e violência na constituição disso que chamamos de cultura e sociedade.

Entretanto, se a conservação da comunidade é, por um lado, útil à sobrevivência do indivíduo que se submete a ela, por outro, a “onipresença” de “comandos morais” (A 107), sua “santidade”, termina por ser “um obstáculo a que se tenham novas experiências e se corrijam os costumes: ou seja, a moralidade opõe-se ao surgimento

de novos e melhores costumes” (A 19). Esta criação de possibilidades novas é justamente aquela realizada pelos indivíduos nomeados como imorais, como perigosos, responsáveis por “ofender a tradição” (HH 96), que não apenas sofreram por serem percebidos assim pelos demais, mas “por *perceberem a si próprios assim*” (A 9) – estes são, para Nietzsche, justamente os “espíritos mais raros, mais seletos, mais originais da história” (idem). Desse modo, a moralidade dos costumes exerceu seu poder não apenas provocando a eventual exclusão e anulação dos indivíduos de exceção, mas também pelos efeitos psicológicos que produziu, pois, sob seu domínio, “toda espécie de originalidade adquiriu má consciência” (idem), isto é, ela trouxe sofrimento aos indivíduos criadores pelo fato de serem criadores, por considerarem a si mesmos nocivos, situação que teria perdurado de um modo “mais sombrio do que deveria ser” (idem). É desse cenário que trata o aforismo 224 de *Humano, demasiado humano*:

A história ensina que a estirpe que num povo se conserva melhor é aquela em que a maioria dos homens tem um vivo senso da comunidade, em consequência da identidade de seus princípios habituais e indiscutíveis, ou seja, devido a sua crença comum. Ali se reforçam os costumes bons e valorosos, ali se aprende a subordinação do indivíduo, e a firmeza de caráter é primeiro dada e depois cultivada. O perigo dessas comunidades fortes, baseadas em indivíduos semelhantes e cheios de caráter, é o embotamento intensificado aos poucos pela hereditariedade, que segue toda estabilidade como uma sombra. Em tais comunidades, é dos indivíduos mais independentes, mais inseguros e moralmente fracos que depende o *progresso espiritual*: são aqueles que experimentam o novo e sobretudo o diverso. [...] As naturezas mais fortes *conservam* o tipo, as mais fracas ajudam a *desenvolvê-lo*.

Em outras palavras, se a comunidade necessitou de sólidos hábitos para se conservar, que inclusive estimularam o cultivo de “costumes bons e valorosos”, isso também é responsável por produzir “embotamento” e estagnação, do qual só se consegue progredir a partir de inovações surgidas dos indivíduos “moralmente fracos”, isto é, aqueles que não se encontram fortemente submetidos à tradição. Desse modo, prossegue Nietzsche, com vistas ao progresso de um povo, devem concorrer,

primeiro, o aumento da força estável, pela união dos espíritos na crença e no sentimento comunitário; depois a possibilidade de alcançar objetivos mais elevados, por surgirem naturezas degenerativas e, devido a elas, enfraquecimentos e lesões parciais da força estável; justamente a natureza mais fraca, sendo a mais delicada e mais livre, torna possível todo progresso. Um povo que em algum ponto se torna quebrantado e enfraquecido, mas que no todo é ainda forte e saudável, pode receber a infecção do novo e incorporá-lo como benefício. (HH 224)

Tais metáforas envolvendo a ideia de saúde, degeneração, lesão, força, fraqueza, infecção, terão importância crescente no desenvolvimento da obra de Nietzsche, ocupando aqui um papel não menos decisivo. Primeiramente, porque a perspectiva do sentimento de força, tal como ele considera nesse momento de seu pensamento, se origina em uma reflexão acerca do fenômeno vida e também no *continuum* existente entre os aspectos fisiológicos e psicológicos. Além disso, em termos de exposição de ideias, essa estratégia permite a Nietzsche colocar em obra sua exigência de nuances, afirmando tanto a necessidade do habitual quanto a da novidade e, mais que a sua interdependência, dar a ver o movimento de incorporação de um no outro, de apropriação e superação, atingindo com isso uma dimensão processual que a rigidez da linguagem tradicional da lógica metafísica teria dificuldades em expressar.

Ademais, sendo a comunidade não o oposto absoluto do indivíduo e nem meramente a soma aritmética de todos eles, mas algo que tanto incorpora como mantém relações tensionadas com suas partes, o apelo a metáforas de saúde e doença permite analogias e passagens entre um e outro, como nosso autor o faz ao “receitar” a mesma “infecção do novo” no âmbito do indivíduo. Pois, segundo ele, isso também serviria como modelo para a educação, que deve tornar o jovem “tão firme e seguro que, como um todo, ele já não possa ser desviado de sua rota”, após o que, seu mestre “deve causar-lhe ferimentos” e inocular “algo de novo e nobre”, atuação que, no futuro, “fará ver o enobrecimento” (HH 224). Contudo, mesmo que tais dinâmicas entre conservação e progresso ocorram, elas somente encontrarão bom termo após um longo cultivo, pois “apenas com a máxima duração, firmemente assentada e garantida, é possível desenvolvimento constante e inoculação enobrecedora” (idem).

Diante desse pano de fundo, Nietzsche pode, enfim, apresentar sua noção de “espírito livre” como “aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. Ele é a exceção, os espíritos cativos são a regra” (HH 225). Isto é, a oposição entre uma forma de vida submissa à autoridade exterior e outra que obedece a uma ordem própria aparece aqui sob as denominações “espírito cativo” e “espírito livre”, um representando a regra, a “moral cativa” (idem), e o outro, a exceção. Sendo expressão daquelas “naturezas degenerativas” – que podemos

compreender também como naturezas *desviantes*³⁶ – devemos pensar o espírito livre como “um conceito relativo”, não importando, em seu caso, o fato de se “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 225). Considerando que Nietzsche sugeria a moral do autodomínio e autossuperação como moralidade da razão, cremos que ela parece se aplicar ao caso presente, em oposição à exigência de “fé” incondicional ao costume da moral cativa.

Mas o que significa ser um espírito livre num momento em que “o poder do costume está espantosamente enfraquecido”, uma vez que, para Nietzsche, já “vivemos numa época muito pouco moral” (A 9)? De fato, o filósofo remete a moralidade dos costumes aos primórdios da civilização (embora boa parte da humanidade ainda esteja sob seu domínio, sobretudo no âmbito psicológico, como ele admite). Inclusive, de forma bastante contrastante, nosso autor situa sua época como relativa a uma profusão de modos de vida, na qual “todos os estilos de arte são imitados um ao lado do outro”, assim como “todos os graus e gêneros de moralidade, de costumes e de culturas” (HH 23). Entretanto, ao mesmo tempo em que essa particular situação histórica de afrouxamento dos laços da tradição conduz a um quadro de “desassossego interior”, tal cenário multiforme de “polifonia dos esforços” e “interpenetração dos homens” deve ser acolhido como um acontecimento significativo, pois apenas nesse momento se tornou possível serem “comparadas e vivenciadas, uma ao lado da outra, as diversas concepções do mundo, os costumes, as culturas” (HH 23)³⁷.

Essa questão parece ser de fato um ponto crucial a revelar a condição epocal multiforme trazida à luz por Nietzsche, que ele nomeia como a “era da comparação” (idem). Pois se a hegemonia de uma moral que se pretende única não parece mais possível e nem cabível, tampouco a profusão pela profusão garantiria por si só uma situação elevada. O “desassossego interior” causado pelo excesso e pela “polifonia dos esforços” pode perigosamente levar a uma confusão maior e angustiante, pois a moralidade forte do passado ao menos canalizava os esforços humanos de um modo

³⁶ Conforme alternativa sugerida pelo tradutor para o português, Paulo César de Souza.

³⁷ Brusotti sugere que a estratégia comparativa é central para a filosofia de Nietzsche, que a toma como alternativa a uma lógica da fundamentação. Embora o intérprete faça essas considerações se referindo ao contexto de *Além de bem e mal* (que originalmente foi planejado como reescrita de *Humano, demasiado humano*), cremos que elas se enquadram perfeitamente nos textos aqui discutidos (cf. BRUSOTTI, 2016).

determinante, fazendo com que a força dos indivíduos fosse estimulada e, mesmo que de forma unívoca, descarregada. Diante desse risco de desorientação na aplicação e promoção das energias humanas, o que nosso autor propõe é um exercício de limitação do horizonte a partir do conhecimento da rica diversidade de modos de viver, que se daria por meio de uma “intensificação do sentimento estético”, cuja inclinação “escolherá definitivamente entre as tantas formas que se oferecem à comparação”, tarefa que, nas esferas decisivas para o conjunto dos indivíduos, se refletiria em uma “seleção nas formas e hábitos da moralidade superior, cujo objetivo não pode ser outro senão o ocaso das moralidades inferiores” (idem). Portanto, há a preocupação, por parte de Nietzsche, no aprimoramento tanto da moral individual quanto de uma mais abrangente.

Tal solução parece longe de dar uma resposta definitiva e alentadora ao desassossego da multiplicidade caótica, e sua importância talvez resida justamente aí, na recusa em impor ao indivíduo algo que não corresponda a seu próprio “sentimento estético”, aquilo que poderíamos chamar de seu gosto particular, baseado em suas vivências singulares. Assim, é para a responsabilidade individual de cada um em restringir o seu horizonte próprio e cultivá-lo que Nietzsche aponta, pois são “bem-aventurados aqueles que têm gosto, ainda que seja um mau gosto!” (OS 170). De maneira que apenas se entregar à mera comparação não basta para o espírito livre, pois, sendo este um “conceito relativo”, ser capaz do novo e do diverso implica em criar desvios em relação à “era da comparação”. Ao indicar o gosto pessoal como aquilo que deve determinar e selecionar as formas que irão compor e intensificar o horizonte de experiências de cada um, o filósofo alemão sugere que nossa apreensão do mundo é ela própria uma instância na qual forças atuam, pois o gosto pessoal parece capaz de se apresentar como legislador e delimitador de pontos de vista singulares. Ao mesmo tempo, ao afirmar que possuir um gosto (mesmo ruim) é uma bem-aventurança, Nietzsche sugere que ter um gosto próprio seja algo mais raro de se encontrar do que comumente se supõe. A isso teremos que voltar mais à frente, pois a confluência entre gosto e determinada estrutura cognitiva irá indicar relações importantes entre arte e moral, e auxiliar a demarcar algumas diferenças e atravessamentos entre a atitude estética, os espíritos livres e os cativos.

1.4 O CONTEXTO DOS CÍRCULOS DE CULTURA E O JOGO DE PERSPECTIVAS

Como vimos, o problema da cultura, sobretudo em uma “era da comparação”, é fundamental para Nietzsche. No que diz respeito a nosso trabalho, defenderemos que a experiência estética implica na capacidade de incorporar estranhamentos culturais, o que, em outras palavras, significa alegrar-se com o deslocamento e a ampliação de perspectivas. Tais questões terão ressonância na economia pulsional do indivíduo e na relação que ele entretém consigo e com os demais e, por isso, teremos que nos debruçar inicialmente sobre essas noções de fundo para que o quadro a ser apresentado mais adiante possa ser compreendido. A esse respeito, seria importante considerar a noção de “círculos de cultura” tal como a destaca Werner Stegmaier (2013), sobretudo ao levarmos em conta a obra intermediária, na qual esse procedimento parece ganhar ainda mais relevo. No aforismo 292 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche estabelece como objetivo do indivíduo em busca de sabedoria o tornar-se ele mesmo “uma cadeia necessária de anéis da cultura, e desta necessidade inferir a necessidade na marcha da cultura em geral”. No contexto do referido trecho, o que pertenceria aos “anéis da cultura” religiosa ou artística e que foi constitutivo da experiência pessoal deve ser louvado e incorporado como uma “fortuna” e momento necessário para o surgimento do “sábio”. Mas seria preciso ir além delas, pois “permanecendo sob o seu encanto não as compreendemos”, inclusive para fazer jus ao que nelas é significativo (ou que deve ser evitado) para favorecer o fenômeno maior que é o da vida e seu caminho de crescimento e conhecimento.

Segundo o ponto de vista de Nietzsche nesse momento, a partir do qual ele deseja enfatizar o rigor e clareza da visão científica, esta constitui um estado mais elevado do que aquelas esferas mencionadas, na medida em que consegue se manter fria diante das paixões acaloradas e ilusões metafísicas. Em outro momento, o filósofo irá se referir à cultura da qual se sente parte como “zona temperada da cultura”, que corresponderia metaforicamente a um “clima espiritual” que remeteria a um “céu claro”, ao “ar puro” e “ocasionalmente frio”, que possuiria um *ethos* de sobriedade se comparado a uma zona de “cultura tropical”, a qual seria povoada de “violentos contrastes”, da “veneração do que é repentino, misterioso, terrível”, onde as “paixões mais furiosas” são “abatidas e destroçadas” por “concepções metafísicas” (HH 236). Assim, enquanto em um clima espiritual a imaginação é febril, no outro ela é

temperada, e se a perspectiva desta última vê sua própria zona como um progresso, a daquela, mais afim às paixões artísticas e a filósofos como Schopenhauer, sentiria os “violentos contrastes” como afetos que lhe são habituais.

Estes são exemplos que expressam o desenho que Nietzsche vai traçando dos diversos *círculos de cultura* que coexistem em sua época e permitem seu diagnóstico desta como uma “era da comparação”, que seria nossa “felicidade” própria na medida em que “fruímos de todas as culturas e suas produções e nos nutrimos do mais nobre sangue de todas as épocas”, enquanto “as culturas anteriores eram capazes de fruir apenas a si mesmas e não enxergavam além de si” (OS 179). Se nosso autor não utiliza sempre os termos “anéis” ou “zonas” – chamaremos aqui de “círculos” –, ele, sob diversas formas, reforça o procedimento ao traçar constantemente várias possibilidades de esferas, cujas fronteiras eventualmente se tocam e, nesse contato, permitem alargamentos, fechamentos, transformações, redesenhos³⁸. As figuras da cultura “superior” e “inferior” (cf. HH, cap. 5), ou dos “homens atrasados” e “antecipadores” (HH 614) são outras tentativas e experimentos de traçar círculos, climas espirituais. É dessa coexistência (ou tentativa de organização) de zonas de cultura que trata o aforismo 276 de *Humano, demasiado humano* – no caso, as da ciência e da arte, consideradas no que têm de antagônicas –, segundo o qual a “arquitetura da cultura”, seja no plano amplo e social, seja no interior do indivíduo, deve “obrigar à harmonia os poderes conflitantes, através da possante união dos outros poderes menos incompatíveis, sem no entanto oprimi-los ou acorrentá-los”.

Em outras palavras, sendo impossível abdicar das paixões artísticas tanto quanto da frieza da ciência, resta apenas “fazer de si mesmo um edifício da cultura tão grande que esses dois poderes, ainda que em extremos opostos, possam nele habitar, enquanto entre eles se abrigam poderes intermediários conciliadores com força bastante para, se necessário, aplainar um conflito que surja”³⁹. Tais “círculos de ideias intermediários” (HH 27) são importantes para que as tensões sejam mantidas sem que ocorra um rompimento. Em *A gaia ciência*, a incorporação dessas esferas segundo a

³⁸ A tarefa de traçar círculos de cultura é criadora, plástica e interminável, são experimentos simultâneos de descoberta de si e da imensa variedade de culturas, como sugere AS 223: “Muito provavelmente, os últimos três séculos continuam vivendo também em *nossa vizinhança*, com todas as suas colorações e refrações culturais: eles pedem apenas que sejam *descobertos*.”

³⁹ Se na sugestão do “cérebro duplo”, aventada alguns aforismos antes, havia uma preocupação em abarcar os extremos, mas mantendo a separação entre “duas câmaras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência” (HH 251), o trecho posterior e acima citado parece enfatizar as possibilidades de troca ou gradações entre uma e outra.

“força organizadora dentro de um ser humano” parece ser a tarefa mais valorosa, embora ainda a ser realizada, na qual “forças artísticas e a sabedoria prática da vida se juntarão ao pensamento científico”, formando um “sistema orgânico mais elevado” (GC 113).

Esse caminhar por diversas esferas nos meandros da “arquitetura da cultura” – transitar que não apenas parece capaz de trocar perspectivas, mas as transforma, alargando certas fronteiras, aumentando determinados círculos ou diminuindo outros – parece ser a descrição do próprio movimento filosófico de nosso autor: se em *O Nascimento da tragédia* Nietzsche se expressa sobretudo a partir da esfera da arte, ele passa, em *Humano, demasiado humano*, a privilegiar a esfera da ciência e, a partir da segunda parte dessa obra até *A gaia ciência*, dá mostras de caminhar entre os extremos, articulando aqueles “poderes intermediários conciliadores” sem, no entanto, anular a força dos polos opostos ao “oprimi-los ou acorrentá-los”, pois a riqueza de produzir tensões deriva daí⁴⁰.

De todo modo, os diversos modelos de círculos de cultura traçados por nosso autor não se resumem a esses campos mais amplos: podem dizer respeito a seus principais interlocutores intelectuais (Epicuro, Montaigne, Goethe, Spinoza, Platão, Rousseau, Pascal, Schopenhauer, cf. OS 408); afirmar um indivíduo tão elevado que ele sozinho é uma cultura, superior à ideia de “literaturas nacionais”, como Goethe (cf. AS 125); circunscrever “culturas *atrasadas*” (HH 632 e HH 614) e outras elevadas, como aquela que possui a nobreza de “*ser capaz de contradizer, ter boa consciência* ao hostilizar o habitual, o tradicional e consagrado” (GC 297). Alguns nomes podem pertencer a círculos de cultura diferentes dependendo da perspectiva e do contexto que se adota: se a figura de Sócrates desenhava os limites de uma cultura racional hipertrofiada em *O nascimento da tragédia* – ou seja, um círculo de cultura ao qual nosso autor se percebe como antagônico –, em *Aurora* o filósofo grego está circunscrito no grupo capaz de autodomínio e distinção, aproximando-o da tradição a que Nietzsche se vê filiado.

⁴⁰ Conforme OS 99, o poeta pode sinalizar um futuro do “saber e a arte convergindo numa nova unidade”, “extraíndo da oposição a graça da seriedade, não a impaciência da discórdia”, compondo com “as sutis diferenças dos ideais encarnados” o quadro da “sempre maior elevação humana”. Por outro lado, a alternância sem comunicabilidade entre o “ardor dos desejos” dos artistas e o “resfriar do coração” dos filósofos, é apontada como “repugnante coexistência” em OS 182.

A ideia de “círculos de cultura” é uma das facetas do jogo de perspectivas que encontramos na filosofia de Nietzsche⁴¹, e elas enfatizam de imediato o fato de que qualquer ponto de vista se refere a uma série de relações e influências culturais, morais, religiosas, artísticas, familiares e pessoais que atravessam todo ser humano e que ele carrega necessariamente em sua visão de mundo, sendo conjuntos fluidos e eventualmente organizados a partir de determinadas seleções que demarcam contextos, limites, relações (mais longamente ou muito provisoriamente). Este último sentido talvez seja o mais determinante, uma vez que “círculos de cultura” são relações entre esferas distintas que só se percebem como esferas distintas a partir desse caráter relacional. Isto é, o acontecer da relação é o que institui não apenas a percepção do outro como a de si próprio, processo no qual passa-se a ter uma visão distinta da anterior⁴². Nas palavras de Stegmaier, tais “círculos de cultura” são “limitados por horizontes, nos quais termina, a cada vez, o entender evidente, e então se inicia o não entender” (STEGMAIER, 2013, p. 271). Ocorre que, continua o intérprete, “horizontes não podem ser ultrapassados, não se pode ver para além, e por isso também não podem ser ‘fundidos’. No entanto, pode-se estendê-los e deslocá-los e, assim, em todo caso, ‘ir de encontro’ a outros no entender” (idem).

A noção de “círculos de cultura” nos parece produtiva no sentido em que mantém evidente o jogo tensional entre diferentes perspectivas, que a todo momento afetam os pontos de vista do indivíduo, sendo por vezes recusadas, por vezes provocando remodelações, por vezes nem sequer percebidas na esfera consciente. Na

⁴¹ O jogo de perspectivas como tema tratado por Nietzsche ganha conceituação e explicitude apenas a partir de sua produção tardia (e em seus escritos não publicados), mas há várias sinalizações anteriores a esse respeito, não apenas pela sua constante apresentação de pontos de vista múltiplos e distintos aos da tradição platônica-cristã (valendo-se sobretudo dos conselhos do epicurismo), como também quando ele assinala nosso insuperável limite perspectivo – como indivíduo e como espécie – em aforismos como A 117: “Minha vista, seja forte ou seja fraca, enxerga apenas a uma certa distância, e neste espaço eu vivo e ajo, a linha deste horizonte é meu destino imediato, pequeno ou grande, a que não posso escapar. Assim, em torno a cada ser há um círculo concêntrico, que lhe é peculiar. De modo semelhante, o ouvido nos encerra num pequeno espaço, e assim também o tato. É de acordo com esses horizontes, nos quais, como em muros de prisão, nossos sentidos encerram cada um de nós, que *medimos* o mundo, que chamamos a isso perto e àquilo longe, a isso grande e àquilo pequeno, a isso duro e àquilo macio: a esse medir chamamos ‘perceber’ – e tudo, tudo em si é erro! Conforme a quantidade de experiências e emoções que nos são possíveis em média, num momento determinado, cada qual mede a sua vida, breve ou longa, pobre ou rica, plena ou vazia: e segundo a vida média humana medimos a de todas as demais criaturas – e tudo, tudo em si é erro!”. Entre os que se debruçaram sobre o tema, estão Gori e Stellino (2014) e Parmeggiani (2004).

⁴² Percepção do outro que nunca deixará seu caráter opaco, além de ser um processo inventivo e interpretativo tanto na percepção daquele quanto na de si mesmo: “Que compreendemos de nosso próximo, senão suas fronteiras, quero dizer, aquilo com que ele se inscreve e se imprime em nós e sobre nós? Nada compreendemos dele, senão as *mudanças em nós* que são por ele causadas – nosso conhecimento dele semelha um espaço oco a que se deu uma *forma*. Nós lhe atribuímos as sensações que os seus atos despertam em nós, dando-lhe, assim, uma falsa positividade inversa.” (A 118)

verdade, este último caso se aplica mais fortemente ainda à cultura própria de cada um, se considerarmos que “cultura é aquilo que é evidente por si, que se *tornou* evidente por si” (idem), como afirma a linha seguida por Stegmaier. Por isso, a única forma de ocorrer um desvio do costume – antes ainda, a mera percepção dele enquanto costume – é através do contato e do estranhamento com outro círculo de cultura que não nos é habitual.

Se quisermos incorporar a noção de cultura postulada pelo jovem Nietzsche, a de que cultura é, “antes de tudo, unidade do estilo artístico em todas as expressões de vida de um povo” (CE I 1), a “unidade” poderia ser entendida como essa atividade invisível que o costume toma, atravessando “todas as expressões de vida de um povo” tão efetivamente a ponto de não ser percebido, momento em que um determinado “estilo artístico” tornou-se instintivo ao grupo. Em outro sentido, mais aproximado ao da obra intermediária, talvez a construção de uma “arquitetura da cultura” seja a conformação de uma “unidade” capaz de organizar e dominar os distintos círculos de cultura que se desenham tanto no interior do indivíduo quanto no de um determinado povo, cuidando para que haja transições entre extremos.

Para jogar mais luz sobre o procedimento nietzschiano de desenhar “círculos de cultura”, parece proveitoso valermos-nos da antropologia de Roy Wagner e sua reflexão acerca da “invenção da cultura”, que sugere um ponto de partida semelhante. Segundo ele, o encontro entre antropólogo e o povo ao qual este deseja investigar é uma relação mediada por artifícios teóricos – ou seja, pertencente a uma determinada cultura – que terminam por “inventar” a cultura de seu objeto de estudo como forma de nomear a experiência com o estranho e, com isso, promove-se concomitantemente uma modificação na visão que o pesquisador tem de si mesmo. Diz Wagner, a respeito da atividade de circunscrição da “cultura” do outro efetuada pelo antropólogo:

Antes disso, poder-se-ia dizer, ele [o pesquisador] não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente “visível” – é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma “invenção” dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna “visível”. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura. (WAGNER, 2010, p. 31)

Dessa forma, o caráter relacional é o que permitiu instituir a própria ideia de cultura, operação que ao mesmo tempo revela, através do encontro com um modo de vida estranho, a imediatidade das nossas operações culturais que se fizeram “autoevidentes”. O contato com o não familiar leva o pesquisador a inventar, a partir de suas referências, um “círculo de cultura” para o outro e, pela ativação e experiencição das diferenças, se torna capaz de perceber o que nele próprio atuava inconscientemente, quando passa então a esboçar o “círculo de cultura” ao qual ele pertence, acabando, na hipótese mais desejável, por também investigar e “inventar” a si mesmo. Nas palavras de Wagner,

um antropólogo denomina a situação que ele está estudando como “cultura” antes de mais nada para poder *compreendê-la* em termos familiares, para saber como lidar com sua experiência e controlá-la. Mas também o faz para verificar em que isso afeta sua compreensão da cultura em geral. Quer ele saiba ou não, quer tenha a intenção ou não, seu ato “seguro” de tornar o estranho familiar sempre torna o familiar um pouco estranho. E, quanto mais familiar se torna o estranho, ainda mais estranho parecerá o familiar. [...] À medida que o antropólogo usa a noção de cultura para controlar suas experiências em campo, essas experiências, por sua vez, passam a controlar sua noção de cultura. Ele inventa “uma cultura” para as pessoas, e *elas* inventam “a cultura” para ele. (idem, p. 39)

Cremos que esse posicionamento ilustra o próprio procedimento da filosofia de Nietzsche desde seus escritos iniciais. O que seria *O nascimento da tragédia* senão instituir uma determinada interpretação dos gregos antigos a partir da qual os alemães de seu tempo (incluindo Nietzsche) pudessem perceber o que neles era decadência cultural? Na obra intermediária, em particular, há uma miríade de exemplos a contrastar com o da dominante moralidade cristã (epicurismo, estoicismo, Sócrates, culturas orientais, Homero, Goethe, etc.), tornando-a estranha perante outras formas de vida, sobretudo no modo como nosso autor as apresenta, segundo o círculo de cultura em que as seleciona e as distingue. No período final, o próprio Nietzsche reconhece que foi apenas inventando seu Richard Wagner que ele pôde se experimentar estranho a si mesmo e, paradoxalmente, prosseguir na tarefa de *tornar-se o que se é*: ao ocorrer o deslocamento das fronteiras do círculo de cultura no qual não se percebia até então encerrado (romantismo, laivos metafísicos), o filósofo pôde vislumbrar a dinâmica decadente outrora existente nele próprio, movimento que é o que justamente o faz compreender-se como profundamente não decadente – isto é, como capaz de deslocar perspectivas.

Nas palavras de Nietzsche, “daquilo que você quer conhecer e medir é necessário despedir-se, ao menos por algum tempo. Apenas depois de abandonar a cidade você percebe como as torres se erguem acima das casas” (AS 307). Além disso, como o filósofo aponta em *Opiniões e sentenças diversas*, “a direta observação de si próprio não basta para se conhecer: necessitamos da história, pois o passado continua a fluir em mil ondas dentro de nós; e nós mesmos não somos senão o que a cada instante percebemos desse fluir” (OS 222). Assim, se nosso autor não é o antropólogo que lida com a estranheza advinda da experiência de campo, por outro lado, ele é o filólogo que interpreta culturas distantes no tempo e no espaço e, nesse sentido, as inventa, ainda que dentro dos limites do que considera a honestidade do espírito científico e histórico⁴³, enveredando pelas “aventuras desse *ego* transformado e em devir” através de “uma arte e uma intenção de viagem *mais sutis*, que nem sempre requerem transportar-se de um lugar a outro por milhares de milhas” (idem). Nesse sentido, o “autoconhecimento” precisaria ser um “oniconhecimento no tocante a tudo que passou” (idem), isto é, uma incessante atividade de interpretação do passado que produz concomitantemente relações de estranheza ou familiaridade conosco mesmos, com o que o somos no momento presente.

É importante ressaltar que o desenho de diversos “círculos de cultura” tem a função estratégica de dar a ver essa plasticidade das fronteiras, não representando uma suposta visão totalizante acima dos acontecimentos, capaz de classificá-los segundo uma razão sistemática e absoluta. Nesse sentido, a percepção do deslocamento das bordas do círculo – a alteração de perspectivas – será melhor expressa pela noção de “crítica” apresentada em *A gaia ciência*, segundo a qual é a reorganização das condições corporais e afetivas do indivíduo o que dá as condições para que se passe a ver como erro o que antes se amava, processo infraconsciente mais efetivo que o da lógica e suas classificações (cf. GC 307). Em outras palavras, a perspectiva anterior apenas se torna perceptível a partir do momento em que temos uma nova, que ganha

⁴³ Conforme A 195: “Para mim torna-se cada vez mais claro que a natureza do mundo grego e antigo, por simples e conhecida que nos pareça, é de compreensão muito difícil, é quase inacessível, e que a habitual facilidade com que se fala dos antigos é uma levandade ou uma velha presunção e irreflexão hereditária. As palavras e conceitos semelhantes nos iludem: por trás deles sempre se oculta um sentimento que tem de ser alheio, incompreensível ou penoso para a sensibilidade moderna”.

força quando as disposições orgânicas e psicológicas não mais necessitam ou se aferram à visão passada⁴⁴.

Assim, a seleção dos climas espirituais mais afins a cada indivíduo não seria uma atividade racional, mas se dá por uma “intensificação do sentimento estético” que “escolherá definitivamente entre as tantas formas que se oferecem à comparação” (HH 23). É nesse sentido que, para Nietzsche, o gosto, enquanto “sentimento estético”, é o “verdadeiro sentido mediador”, aquele que “frequentemente convenceu os outros sentidos a adotar seus pontos de vista sobre as coisas e lhes inculcou suas leis e hábitos” (AS 102). Daí se segue que “a mudança do gosto geral é mais importante que a das opiniões”, pois ele atua mais profundamente que “provas, refutações e toda a mascarada intelectual”, uma vez que “o motivo para que esses indivíduos sintam e ‘saboreiem’ de outra forma se acha normalmente numa singularidade de seu modo de vida” (GC 39), na remodelação de sua economia pulsional e orgânica⁴⁵. Assim, o pressuposto para a mudança de gosto, para o deslocamento da perspectiva anterior, é a “coragem de reconhecer a sua *physis* e dar ouvido às exigências dela, ainda nos seus tons mais sutis”, sendo os “juízos estéticos e morais” de cada um nada mais que a expressão e continuidade desses “‘tons sutilíssimos’ da *physis*” (idem)⁴⁶.

No entanto, o filósofo sugere que outros modelos futuros superarão a “era da comparação”, assim como a mais antiga época das “originais culturas nacionais fechadas” (HH 23), sustentando que, havendo a possibilidade de uma ideia de “progresso”, este seria um momento posterior no qual os seres humanos poderão “*conscientemente* decidir se desenvolver rumo a uma nova cultura, ao passo que antes se desenvolviam inconsciente e acidentalmente” (HH 24). cremos que a noção de “consciente” aqui se refira não a uma razão absoluta, mas justamente à capacidade do espírito livre de se reorganizar através dos inúmeros círculos de cultura a que teve

⁴⁴ Ainda conforme HH 371, de um modo geral, “não nos tornamos de fato conscientes da passagem da indiferença à simpatia e aversão, e sim nos habituamos pouco a pouco à maneira de sentir de nosso ambiente” e, havendo uma troca significativa, “logo adotamos os seus signos e cores partidárias”.

⁴⁵ Conforme GC 132, “agora é o nosso gosto que decide contra o cristianismo, não mais as nossas razões”. Ainda segundo Nietzsche, nos gregos antigos o gosto estava relacionado a uma fina capacidade de distinção que é própria da sabedoria, “motivo pelo qual [...] designavam o sábio com uma palavra que significa o *homem do gosto*, e chamavam a sabedoria, tanto na arte como no conhecimento, de ‘gosto’ (*sophia*)” (OS 170).

⁴⁶ Para Nietzsche, o que normalmente ocorre é que indivíduos “poderosos e influentes” acabam por “fazer valer tiranicamente” seus juízos de gosto e, com isso, “impõem a muitos uma obrigação, que gradualmente se torna o hábito de outros mais e, por fim, uma *necessidade de todos*” (GC 39). Parece possível considerar que, entre aqueles, estejam não apenas governantes, mas filósofos, artistas, etc.

contato, permitindo a ele desgostar de esferas que a comparação revelou atrasadas, como a da cultura do “direito dos punhos” (HH 614). Ou seja, tal saber é fruto da mobilidade oriunda do contato entre diversos círculos de cultura.

Este posicionamento estaria em linha com o “cosmopolitismo do espírito” (OS 204) e o “nomadismo espiritual” (OS 211) que o filósofo espera do espírito livre andarilho, aquele que tem “alegria na mudança e na passagem” (HH 638) em oposição à “*inércia do espírito*” que faz as opiniões “enrijecerem na forma de *convicções*” (HH 637). Tais “seres mistos”, dotados do fogo das paixões e da frieza da reflexão, avançam “instigados pelo espírito, de opinião em opinião, através da mudança de partidos, como nobres traidores de todas as coisas que podem ser traídas – e no entanto sem sentimento de culpa” (idem). Nesse sentido, se não há como enxergar para além do horizonte do círculo de cultura a que estamos em determinado momento imersos, haveria igualmente um modelo de círculo de cultura que considera por princípio a existência de múltiplas perspectivas, enfatizando as incontáveis diferenças ainda não experienciadas e a possibilidade de transformações a partir do encontro com o que nos é estranho. Esse critério parece determinante para distinguir uma cultura aferrada às convicções e ao nacionalismo daquelas que se alegram no “nomadismo” e no “cosmopolitismo do espírito”⁴⁷.

A capacidade de manter ativo esse tensionamento gerado pelas relações, buscando sempre o contato com novas esferas de modo a não permitir a cristalização da perspectiva, parece ser uma medida de força dos indivíduos mais sábios, daí talvez caiba a eles, segundo o filósofo, a tarefa de distinguir mais “conscientemente” os diversos círculos de cultura, apontando quais seriam os mais saudáveis a cada perfil individual ou grupo. Para Nietzsche, “as diferentes culturas são diferentes climas espirituais, cada um dos quais é particularmente danoso ou salutar para esse ou aquele organismo” (AS 188), daí a necessidade de um “médico” que recomende uma espécie de cultura que seja adequada, de modo que a Terra inteira se torne “um conjunto de estações de saúde” (idem):

Viver no presente, no interior de uma única cultura, não basta como prescrição geral, aí pereceriam muitas espécies de homens extremamente úteis, que nela não podem respirar de modo saudável. Com a história devemos lhes fornecer *ar* e procurar mantê-las; também os homens das culturas que ficaram para trás têm seu valor. (AS 188)

⁴⁷ Para Nietzsche, o homem do conhecimento deve poder “declarar-se a qualquer momento *contra* a sua opinião prévia e ser desconfiado em relação a tudo o que em nós quer se tornar *sólido*” (GC 296).

Assim, se “os próprios homens devem estabelecer para si objetivos ecumênicos, que abranjam a Terra inteira”, levar em consideração a necessidade de círculos de cultura distintos para necessidades distintas é ponto fundamental, de onde se segue que a “imensa tarefa dos grandes espíritos do próximo século” seria a de se debruçar sobre o “*conhecimento das condições da cultura*” (HH 25). O que significa considerar, entre outras coisas, que “o sistema de tudo o que a humanidade necessita para subsistir é tão abrangente e requer forças tão diferentes e numerosas”, que é preciso igualmente impedir todo “favorecimento *unilateral*” (OS 186) que ameace formas mais frágeis ou até atrasadas de cultura (idealmente, estas deveriam desaparecer naturalmente na medida em que são substituídas e descartadas por formas de vida que doravante não mais delas necessitam). Para isso,

como complemento e remédio deve-se colocar sempre, junto ao culto do gênio e da força, o culto da cultura: que sabe dar também ao que é material, pequeno, baixo, mal conhecido, fraco, imperfeito, unilateral, trancado, falso, aparente, sim, ao que é mau e terrível, uma avaliação compreensiva e o reconhecimento de que *tudo isso é necessário*; pois a harmonia e o desenvolvimento de tudo que é humano, alcançados mediante assombrosos trabalhos e acasos felizes, e obra tanto de ciclopes e formigas como de gênios, não devem ser perdidos: como poderíamos dispensar o comum, profundo, às vezes inquietante baixo contínuo, sem o qual a melodia não consegue ser melodia? (OS 186)

Em outras palavras, defender o “culto da cultura” seria considerar “objetivos ecumênicos” que abarquem a Terra inteira, isto é, ter o cuidado com as distintas necessidades que formas de vida muito diferentes possuem, pois “o veneno que faz morrer a natureza frágil é um fortificante para o forte” (GC 19). Nesse sentido, a tarefa do “conhecimento das condições da cultura” é algo incomensurável e ainda a se realizar, pois “apenas a observação do crescimento diverso que tiveram e poderiam ter ainda os impulsos humanos, conforme os diversos climas morais”, já implicaria em trabalho para “gerações inteiras”, assim como o de demonstrar os “motivos para a diferença de clima moral” (GC 7).

Tornando a questão ainda mais complexa, para Nietzsche, “todas as características pessoais de que um homem é consciente [...] obedecem a leis de desenvolvimento completamente diversas das características que lhe são desconhecidas ou muito mal conhecidas”, pois estas “*seguem seu próprio curso*” (GC 8). O que significa dizer que, mesmo considerando a hipótese de que venham a existir

espíritos de saberes refinados capazes de sugerir círculos de culturas adequados a determinados indivíduos e povos, em última instância caberia a estes seu efetivo deslocamento e reorganização, a depender das exigências sempre fluidas de economias pulsionais que “seguem seu próprio curso”. Daí a importância para qualquer ser humano do deslocamento de perspectivas que, se não possibilita a visão absoluta de todas as perspectivas, ao menos pode criar desgostos em relação a um determinado “clima moral” doravante percebido como nocivo. Conforme o autor aponta, “melhoramentos são criados apenas por aqueles capazes de sentir: ‘Isto não é bom’” (GC 243).

Tais questões estão intimamente ligadas com o círculo de cultura de religiões monoteístas como o cristianismo, assim como à cerrada moralidade dos costumes de tempos mais remotos, na medida em que reforçam uma “doutrina de um só homem normal”, relacionada à “crença num só deus normal, além do qual há apenas deuses enganadores” (GC 143). Para Nietzsche, o maior perigo é favorecer a estagnação, permanecendo em um círculo de cultura no qual “todos creem num só tipo normal e ideal em sua espécie”, enquanto, diferentemente, sua filosofia não teleológica e de afirmação do devir considera que “para o homem, entre todos os animais, não existem horizontes e perspectivas eternas” (idem). O contraponto para a moralidade única já estava presente em povos antigos, como teria sido o caso do politeísmo, no qual era “permitido enxergar uma *pluralidade de normas*”, em que “um deus não era a negação ou a blasfêmia contra um outro deus”, tendo sido “o inestimável exercício prévio para a justificação do amor-próprio e da soberania do indivíduo” (idem).

Em verdade, para Nietzsche, é sinal de que uma “cultura é realmente elevada quando naturezas poderosas e dominadoras atingem apenas um efeito reduzido e sectário”, o que “vale igualmente para as artes diversas e os campos do conhecimento” (GC 149). Tal fenômeno indicaria que há forças sociais e culturais suficientes para impedir a formação de uma unidade massificada, e um exemplo de forças múltiplas coexistentes seria o da Grécia antiga, na qual os casos de Pitágoras e Platão, segundo Nietzsche, revelariam que, a despeito de terem talvez desejado criar religiões, eles nunca foram além de seitas, o que indicaria “ter havido na Grécia um grande número de indivíduos diversos, cujas diversas carências não podiam ser atendidas com uma receita única de fé e esperança”, de onde se seguiria a constatação de que “o povo já é bastante diverso em si e começou a desprender-se dos rudes instintos de rebanho e da moralidade dos costumes” (idem). Assim, se do ponto de

vista de um determinado círculo de cultura (que pode ser a de um indivíduo) a “unidade de estilo” pode ser vista como positiva, da perspectiva das relações interindividuais o valor estaria na “pluralidade de normas”, as quais seriam favorecidas pelo “culto da cultura” desde que se tenha como objetivo o ecumenismo da Terra.

Em suma, a ação de traçar “círculos de cultura” ultrapassa a ideia de estabelecer filiações e tradições, uma vez que produz a abertura constante para o jogo entre estranheza e familiaridade diante das diferenças e da imagem que temos de nós mesmos, criando e sustentando as tensões decorrentes do pôr em relação. Se a noção de cultura enquanto cultivo é uma das mais caras a Nietzsche, a de “círculo de cultura” nos parece igualmente presente enquanto elemento constante da estrutura filosófica nietzschiana, de modo que seu papel pode ser pensado de maneira articulada com aquele primeiro sentido. Seria uma forma de tratar do autocultivo sem perder de vista a relação interindividual (e intercultural, na medida em que cada indivíduo corresponde a círculos de cultura), isto é, de sublinhar sua interdependência. Afinal de contas, se o primeiro é a “melodia” que imediatamente nos chama a atenção na obra nietzschiana, a segunda é o “baixo contínuo” que produz a relação sem a qual não delineamos nem um nem outro.

De todo modo, é preciso por fim destacar que, do ponto de vista de Nietzsche, o diagnóstico da coexistência de culturas diversas não responde por si só à sua exigência de refinamento. Nesse sentido, para que a ideia de pertencimento a uma “era da comparação” não termine frivolamente em uma desorientação generalizada que nada mais faça do que conduzir o indivíduo a trocas arbitrárias entre círculos de cultura – isso corresponderia à ausência de gosto, à incapacidade de seleção –, um dos critérios possíveis, de acordo com a visão de Nietzsche, parece ser o da organização de um “edifício da cultura” no interior daqueles que almejam uma conformação ou síntese dos múltiplos pontos de vista de que dispõem. Em outras palavras, que a economia pulsional do indivíduo estabeleça no espírito uma arquitetura tão ampla quanto rigorosa na escolha e ordenamento de suas partes e interesses, de maneira que a construção do todo possa conter forças opostas coexistindo em um tensionamento

que não as anule, e que seja capaz de distinguir o que deve ocupar posições mais elevadas ou inferiores em sua singular composição estrutural⁴⁸.

1.5 O CULTIVO DO INSTINTO DE SEGURANÇA ATRAVÉS DO DUALISMO METAFÍSICO E SUA NOÇÃO DE UNIDADE

Para Nietzsche, boa parte das construções do espírito humano foram motivadas e aprimoradas pelo medo⁴⁹, como o estabelecimento de morais pelas comunidades e a criação da linguagem, pois são formas de garantir a sobrevivência pela elaboração de instrumentos e relações estáveis e regulares entre pares com vistas a um horizonte de segurança (cf. A 23, OS 89, AS 44). A necessidade de modelos de utilidade geral privilegia tudo aquilo que é comum, ao mesmo tempo em que anula o individual por representar um risco à previsibilidade e ordenação que reforçam a coesão social⁵⁰. Assim, “também o sentido para a verdade” nasce de um “sentido para a segurança”, por meio dos quais “não queremos nos deixar enganar, não queremos induzir a nós próprios em erro” (A 26). Sob essa perspectiva, a questão da verdade está intimamente atrelada à questão moral, dizendo respeito a um ideal de confiança para com os demais e para consigo mesmo que é preciso sustentar em nome da sobrevivência e coesão do todo. Segundo esse mesmo impulso de proteção frente ao perigo do incerto, o ser humano criou modelos de regularidade nos quais acreditava possuir uma verdade fixa e, assim, evitar as arbitrariedades que trazem insegurança, como são exemplos as “*figuras de ‘causas e efeitos’*” (A 121), a lógica que imagina repetições de coisas iguais no tempo, o uso fixo das palavras (cf. HH 11) e, por fim, a noção metafísica da unidade do ser, cuja essência seria imutável e *a priori* com sua “crença em substâncias incondicionadas” (HH 18). A longa saga humana de busca por segurança e sobrevivência é o que está manifesto normalmente em religiões e éticas, a

⁴⁸ Um outro critério talvez pudesse ser retirado de *A filosofia na era trágica dos gregos*, segundo o qual os filósofos pré-socráticos teriam se nutrido de diversas influências orientais a que tiveram contato, mas criado algo próprio e mais elevado ao irem para além delas e não meramente copiá-las, cf. FT 1.

⁴⁹ Wotling o compreende como o “sentimento de impotência” (WOTLING, 2013, p. 240), para deixar mais claro sua dinâmica com o “sentimento de poder”. Conforme GC 48, a “era de temor” foi a mais longa da espécie humana e, ao mesmo tempo em que está profundamente incorporada no que somos hoje, o relativo conforto do mundo moderno e civilizado nos teria feito extremamente sensíveis ao sofrimento.

⁵⁰ Conforme AS 40: “É evidente que a sociedade, ninho de toda moral e de todos os louvores à conduta moral, teve de lutar com o interesse pessoal e a teimosia do indivíduo muito longamente e arduamente para não acabar taxando *qualquer outro* motivo de eticamente superior à utilidade. Assim veio a parecer que a moral *não* nasceu da utilidade: enquanto originalmente foi a utilidade social que teve grande empenho em impor-se contra as utilidades privadas e adquirir mais consideração.”

partir do momento em que a necessidade de conservação, face à intolerável ideia de que a existência talvez não tenha sentido, precisa criar um Deus que justifique a totalidade existente ou acreditar em uma “significação ética da existência” (A 90) com vistas ao mesmo desejo consolador.

Portanto, é pelo fato de se fundamentar em unidades incondicionadas e isoláveis umas das outras, em seu “*atomismo* no âmbito do querer e conhecer” (AS 11), que a metafísica tradicional não se permitiu pensar em “como pode algo se originar do seu oposto”, como, por exemplo, “o racional do irracional, o sensível do morto, o lógico do ilógico, a contemplação desinteressada do desejo cobiçoso, [...] a verdade dos erros” (HH 1). A ideia nuclear da *aeterna veritas*, presente em muitas religiões e filosofias e que atribui “para as coisas de mais alto valor uma origem miraculosa, diretamente do âmago e da essência da ‘coisa em si’” (idem), é a da unidade incondicionada: o que não pertence à verdade absoluta é, por oposição, erro e falsidade, o que acabou cultivando no pensamento o hábito do dualismo excludente. Em contraste, a admissão do mundo como fluxo e vir a ser pode ousadamente afirmar que “não há opostos, salvo no exagero habitual da concepção popular ou metafísica” (idem), sendo mais apropriado assumir que existem “apenas diferenças de grau”, “transições” (AS 67). Instaura-se, nesse posicionamento de Nietzsche, um modelo de se perceber e pensar o mundo através da noção de nuance, alternativa à “superestimada” ótica da dicotomia excludente e seu “atomismo no âmbito do querer e conhecer”.

Todavia, a força da tradição metafísica teve efeitos profundos, e o “mau hábito nos induziu a querer entender e decompor segundo essas oposições também a natureza interior, o mundo ético-espiritual” (idem). Com isso, nosso autor estabelece uma relação intrínseca entre o costume do dualismo excludente e a autocompreensão da “natureza interior” do ser humano, isto é, a aplicação de uma específica grade cognitiva para a elucidação e definição do que seria nosso “mundo ético-espiritual”. Porém, o resultado da crença nas oposições – em detrimento da possibilidade mais nuançada das transições – foi inocular na sensibilidade humana maior quantidade de “dor, presunção, dureza, alienação e frieza” (idem), daí porque este deverá ser um campo de batalha decisivo para o filósofo alemão. No que interessa a nosso trabalho, essa estrutura cognitiva profundamente cultivada que privilegia o uno será desestabilizada pelo modelo perceptivo das nuances exercitado na atitude estética, como veremos à frente.

O sentimento de segurança, portanto, está relacionado ao comportamento coletivo e aos instrumentos que, em função disso, foram criados para reforçar um padrão comum, entre os quais se encontra a moralidade, a linguagem, as crenças mitológicas, as formas humanas de medições “universais”, estratégias do fenômeno vida para tornar conhecido o desconhecido e, assim, garantir sua conservação e crescimento. Porém, do mesmo modo com que esses artifícios permitiram a sobrevivência e o desenvolvimento da espécie, o aspecto individual foi desconsiderado, censurado e até punido, pois agir da maneira mais particular, ou seja, sem previsibilidade, é visto como perigoso e contrário aos interesses da comunidade. Nesse sentido, Nietzsche parece traçar uma relação conflitual entre aquilo que é habitual, moral, seguro e coletivo – ou seja, a obediência estrita às leis da comunidade – e aquilo que é desviante, imoral, perigoso e individual.

Contudo, se esse esquema parece inicialmente servir como uma orientação geral de certos movimentos do pensamento nietzschiano, não se deve confundi-lo com uma classificação dicotômica, uma vez que o filósofo efetua frequentes atravessamentos e trocas de posições entre os termos que ele usualmente coloca em conflito. Por exemplo, Nietzsche enfatiza o espírito livre como um “conceito relativo”, que pode assumir valores distintos a partir da perspectiva que se toma: ele é moralmente fraco em relação aos “espíritos cativos” (HH 225) – cuja “força de caráter” se funda na “estreiteza de opiniões” (HH 228) – mas, por outro lado, ele possui a força de “ter se libertado da tradição” (HH 225), sendo o pressuposto do “espírito forte” (HH 230). Em suma, “‘forte’ e ‘fraco’ são conceitos relativos” (GC 118), e podemos estender esse exemplo aos demais jogos de oposições que o texto nietzschiano com frequência coloca em operação⁵¹. Sua leitura exige, portanto, resistência à tentação de um dualismo excludente, como indica a admissão do filósofo da importância do costume para se manter e fortalecer uma comunidade, pois, tomado nesse aspecto, ele pode ser visto como a garantia para o surgimento e eventual progresso trazido pelo indivíduo desviante, o espírito livre, que, por sua vez, pode não ter a mesma força que o

⁵¹ Outro exemplo da recusa do dualismo metafísico é o fato de que nem mesmo a noção de obediência é tomada como o modo absoluto do “espírito cativo”, pois ela também se refere a comportamentos que Nietzsche considera aristocráticos: “encontra-se *orgulho* na obediência, algo que distingue todos os aristocratas” (A 60). Em relação ao autodomínio, este implica em uma forma elevada de transitar entre impulsos de mando e obediência, como perceberíamos em sua manifestação nas figuras do alto clero: “Nelas a face humana atinge a espiritualização que é gerada pelo contínuo fluxo e refluxo das duas espécies de felicidade (do sentimento de poder e do sentimento de submissão), depois que um ponderado modo de vida domou o animal que há no homem” (idem).

“homem moral”, cujo instinto tem a segurança de quem age sempre do modo habitual.

Na interpretação proposta por Nietzsche, diante do medo que orientou durante milênios a formação cognitiva e social do ser humano, criar bases minimamente sólidas – e crer na verdade delas – foi uma necessidade talvez incontornável para a conservação da humanidade. Assim, ela pôde criar instrumentos para elevar seu sentimento de força – é um acréscimo de poder geral –, doravante sem a ameaça constante de declínio por conta das formas de dominar o meio elaboradas pelo conhecimento. Também a moral, a razão lógica e o seu desdobrar metafísico cumpriram papéis decisivos nesse processo, são o nosso “tesouro herdado” – e, nesse sentido, podemos considerar todas elas convergindo no cultivo da moral platônica, posteriormente influenciada pela moral cristã. Entretanto, se os “erros quanto a sua origem, seu caráter único, seu destino”, levaram a “exigências” a partir das quais “a humanidade ergueu-se alto e sempre ‘superou a si mesma’”, por outro lado, esses erros fizeram aparecer “no mundo uma indizível quantidade de sofrimento, perseguição mútua, suspeita, incompreensão e ainda maior miséria do indivíduo consigo e em si” (A 425). Em outras palavras, a elevação do todo se deu às custas do temor individual.

É essa dupla face do conhecimento que Nietzsche diagnostica, no sentido do que para ele é o papel do verdadeiro moralista, isto é, daquele que dissecar a moral, que é o de buscar a gênese das formas de pensar, “mostrando a complexidade na aparente singeleza e dirigindo o olhar para o entrelaçamento dos motivos, para as delicadas ilusões conceituais ali tecidas e os sentimentos individuais e coletivos há muito herdados e lentamente intensificados” (AS 20). Em outras palavras, pensar através de nuances é poder apontar as “ilusões conceituais” sem recair no juízo moral tradicional que valora entre verdade e falsidade com vistas a condenar a segunda, preferindo apurar a percepção dos entrelaçamentos, delicadezas e intensidades de um processo vital que busca o sentimento da própria força – atividade de “dissecar” a moral que não é um fim em si, mas um meio “para que se saiba mais, se julgue melhor, se viva melhor” (AS 19), o que sugere que seu projeto implica na tentativa de intervir na moralidade vigente.

Assim, também o modo de conhecer da metafísica tradicional, que pressupõe uma essência fixa e unitária *a priori*, representou durante longo período um hábito do pensamento, escudado pela ilusão da linguagem e pela lógica da identidade. Em outras palavras, o conhecimento humano se manteve alheio à gênese que o

possibilitou, não refletindo sobre o fato de que também “a faculdade de cognição veio a ser” (HH 2). No entanto, sendo a moralidade do filósofo, aquela inaugurada por Sócrates, de um tipo especial, que pergunta pelas razões – seu “hábito” é o de questionar todo hábito (cf. A 496) – também o costume do pensamento metafísico terá que ver surgir, em algum momento, o questionamento da ideia de racionalidade que o sustenta e a legitimidade de seus pressupostos. É esse o papel que Nietzsche atribui a si mesmo, enquanto herdeiro da *tradição de inquirir tradições* iniciada por aquele pensador grego.

Desse modo, a convicção metafísica da unidade essencial das coisas se associa à da verdade única, imutável, que nada mais é do que “a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, de posse da verdade absoluta. Esta crença pressupõe, então, que existam verdades absolutas; e, igualmente, que tenham sido achados os métodos perfeitos para alcançá-las” (HH 630). Considerando que, segundo nosso autor, “não foi o conflito de opiniões que tornou a história tão violenta, mas o conflito da fé nas opiniões, ou seja, das convicções” (idem), talvez houvesse a chance de que, ao se apontar a falibilidade inerente ao conhecimento, a humanidade se tornasse mais cuidadosa em relação a todo saber que se proclama absoluto, fortalecendo virtudes como o da “cautelosa abstenção” e do “sábio comedimento” (HH 631). Muitos conflitos teriam sido poupados se os contendores tivessem “inquirido antes de tudo dentro de si mesmos” e, após diagnosticarem sem falsas ilusões os limites cognitivos incontornáveis ao ser humano, eles próprios fossem levados a abandonar “a pretensão de defender a verdade absoluta” (HH 630). Assim, permanecer “atrelado a uma fé pertence a culturas atrasadas” (HH 632), cuja possibilidade de superação é apontada pelo filósofo: “o *pathos* de possuir a verdade vale hoje bem pouco em relação àquele outro, mais suave e nada altissonante, da busca da verdade, que nunca se cansa de reaprender e reexaminar” (HH 633).

Esse trecho sugere que Nietzsche não abdica por completo da ideia de verdade, mas apenas daquela que se crê absoluta. A verdade, para ele, relaciona-se não a algo fixo e eterno, mas a uma busca, podendo sempre ser posta à prova e atualizada – ela se torna, em certo aspecto, mais modesta, mas, por outro lado, situada em um “*nível de veracidade*” mais elevado⁵², pois sua “retidão” a mantém alerta aos idealismos

⁵² Tal colocação não se confundiria com um *telos* do desenvolvimento da razão ao estilo hegeliano, pois a “retidão” não seria algo essencial à razão, mas “uma das mais novas virtudes, ainda pouco amadurecida”, a qual “podemos promover ou inibir, conforme entendermos” (A 456).

que, não raro, terminam se sobrepondo e “contrariando a evidência” (A 456), como no caso dos filósofos metafísicos e do cristianismo. Desse modo, para combater as convicções resultantes de uma “*inércia do espírito*”, a orientação para o “espírito *livre* e infatigavelmente vivo” é “evitar esse enrijecimento mediante uma contínua mudança” (HH 637), tornando-o capaz de transitar entre perspectivas distintas e não se fixar apenas em uma, tendo “olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo” e possuir, como um andarilho, “algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem” (HH 638).

Assim, se habitualmente considera-se “ter espírito filosófico” aquele que alcança, “ante todas as situações e acontecimentos da vida, *uma* atitude mental, *uma* maneira de ver as coisas”, por outro lado, para “enriquecer o conhecimento”, seria preciso atentar para as nuances “das diferentes situações da vida” nas quais cada uma delas tem “suas próprias maneiras de ver”, meio de “participarmos atentamente da vida e da natureza de muitos, não tratando a nós mesmos como um indivíduo fixo, constante, único” (HH 618). Nietzsche, com isso, parece sugerir que a atenção voltada às diferenças entre os contextos irrepetíveis de nossa existência, exercita (ou explicita) em nós mesmos a habilidade de variar nossas perspectivas para além de uma visão única e sedimentada e, conseqüentemente, isso nos levaria a ampliar e “enriquecer o conhecimento” frente ao que antes éramos capazes. Nesse sentido, o orientar-se para as nuances e diferenças, na medida em que não submete imediatamente a diversidade das coisas e situações a um princípio uniformizador, abre a possibilidade de uma capacidade cognitiva menos coagida pelo modelo unitário da metafísica, isto é, ela se torna mais ajustada aos “‘tons sutilíssimos’ da *physis*” (GC 39).

É a isso que Nietzsche parece se referir com a ideia de “justiça” mencionada pouco adiante, entendendo-a como “*adversária das convicções*”, pois ela quer “dar a cada coisa, viva ou morta, real ou imaginada, o que é seu – e para isso deve conhecê-la exatamente” (HH 636), isto é, devemos considerar as características que fazem de algo um ser específico, as singularidades que problematizam uma “igualação do não-igual” (VM) para, com isso, contrabalançar nosso hábito de reduzir uma coisa irrepetível a um conceito abstrato, pois “conhecê-la exatamente” é ver nela o que a faz ser diferente de outra coisa (não significa, em absoluto, atingir sua suposta essência). Se, por um lado, somos seres injustos na medida em que somos incapazes de uma visão totalizante para além de nossa perspectiva, por outro, na inexistência de um

“viver sem avaliar”, resta a nós medirmos as coisas com o máximo de justiça de que somos capazes, e isso implica no esforço para a percepção do que é singular nelas. Esse uso da noção de “justiça” exemplifica claramente a forma como Nietzsche se vale dos conceitos, reinterpretando-os dentro de contextos com os quais eles se relacionam e que os modificam, dando-lhes fluidez, além de não tratá-los segundo um dualismo excludente, pois, para ele, ser injusto (preso a uma limitada perspectiva) antecede necessariamente um indivíduo mais justo. Em outras palavras, o texto de Nietzsche igualmente exige a atenção para as nuances que lhe são próprias, pedindo uma leitura que seja capaz de dar a ele “o que é seu”.

O exercício de perspectivação seria, portanto, uma forma de ampliar ou desabituar nossa capacidade cognitiva da constante submissão à lógica do uno, da identidade. Esta forma tradicional de pensar, a despeito de sua importância para a preservação da vida humana e em sua contribuição para o desenvolvimento da razão, tem agora, a partir da erosão de seus pressupostos pela investigação histórica e psicológica de Nietzsche, a companhia de um perigo abismal: o de que a busca pela verdade talvez se torne “hostil à vida” (HH 34) ao apontar que todo o conhecimento está fundado em ilusão e erro, revelando que “não existem verdades absolutas” (HH 2). O ser humano terá, nesse caso, forças para “permanecer conscientemente na inverdade?” (HH 34). O exercício filosófico de Nietzsche parece, então, se orientar por uma estratégia de mão-dupla. Por um lado, provoca os “ferimentos” que ele considera como tarefa incontornável do educador, conforme sugere na formação do espírito livre (cf. HH 224), fragilizando as crenças na verdade absoluta e na infalibilidade de nossa capacidade cognitiva, apontando o próprio “Eu” como um mistério e enigma. E, por outro lado, através de estratégias variadas e afirmadoras de autocultivo, como a acima mencionada da atenção ao jogo de perspectivas, propõe fortalecimentos a partir de modelos a serem exercitados que são alternativas ao caminho aberto pela sua exigência de um pensamento andarilho.

No entanto, o ferimento causado pela conclusão de que nosso conhecimento se baseia em um persistente autoengano da razão não seria demasiado perigoso e mesmo fatal? Se tais ilusões foram as responsáveis pela sobrevivência humana e seu desenvolvimento, assim como pelo nosso inestimável “tesouro herdado”, como ficariam os afetos mobilizados por ela, o sentimento de força que a crença na posse da razão fez estimular por tanto tempo? O preço a ser pago pela “retidão” em busca de um mais elevado “nível de veracidade” não seria o desengano e a perda de força?

Creemos que algumas possíveis saídas para essas questões estão sugeridas nos trechos recém citados. Assim, “o *pathos* de possuir a verdade” já se encontraria, segundo o diagnóstico nietzschiano, sofrendo uma gradativa desmobilização diante do *pathos* “da busca da verdade”, isto é, os afetos e impulsos que são alimentados e potencializados pela atividade do conhecimento reorientam o alvo e passam a ser descarregados de outra forma: se antes o sentimento de poder se realizava pela suposta descoberta de uma verdade estável e definitiva, ele agora exercita sua força por meio de uma prática que se alegra com sua condição de crítica interminável, “que nunca se cansa de reaprender e reexaminar”⁵³.

Com isso, nos aproximamos da nova ideia de conhecimento que Nietzsche propõe, que é a de lidarmos “experimentalmente com as coisas, sendo ora maus, ora bons para com elas e agindo sucessivamente com justiça, paixão e frieza em relação a elas”, pois “não existe um método da ciência que seja o único a levar ao saber” (A 432). Em outras palavras, é preciso questionar a partir de diferentes perspectivas, desenraizando nosso conhecimento do modelo fundamentado na lógica da unidade pressuposta na verdade absoluta da metafísica tradicional. Assim, ao invés da “limitação moral” desta última, deveríamos possuir uma “moralidade temerária”, nos assemelhando a “conquistadores, descobridores, navegantes, aventureiros” (idem), com a finalidade de “construir novamente as leis da vida e do agir” (A 453). Em suma, devemos cultivar a coragem se quisermos nossa transformação. Nesse sentido, teria papel importante o uso da razão crítica que nos foi legada, por eliminar progressivamente a universalidade dogmática dos juízos e sentimentos morais ao apontar neles a ausência de fundamentos, nos alijando da segurança anterior. Nesse contexto transitório, no qual ainda não teríamos ciências capazes de fornecer outros caminhos firmes, deveríamos aceitar com alegria que “somos experimentos” e, admitindo que vivemos num “interregno moral”, cuidarmos de “ser o máximo possível nossos próprios *reges* [reis] e fundar pequenos *Estados experimentais*” (idem), munidos com a “boa coragem de errar, tentar, aceitar provisoriamente” (A 501). Essa disposição para o experimento que deve orientar o conhecimento futuro é um valor que o aproxima da arte, e ela talvez tenha se movido nessa direção desde muito antes, como veremos mais à frente.

⁵³ Em outras palavras, “não é verdade que a moralidade, como quer o preconceito, seja mais propícia ao desenvolvimento da razão que a imoralidade”, conforme ele assinala em A 108. A “imoralidade” – no sentido platônico segundo o qual o filósofo é o “princípio mau” porque perfaz a “crítica de todos os costumes” (A 496) – talvez seja, nesse sentido, o elemento mais decisivo no refinamento da razão.

1.6 ATUAÇÃO DA MÁ CONSCIÊNCIA E DA MORAL CRISTÃ NA FISIOLOGIA E PSICOLOGIA DO INDIVÍDUO: O CULTIVO DO AUTODESPREZO E DO ALHEAMENTO DE SI

A interiorização de uma autoridade externa ao indivíduo, seu processo de tornar-se segunda natureza, parece ser complementada por Nietzsche em sua interpretação psicológica da formação da “consciência moral”, que se relacionaria ao “sentimento de obrigação [...] que não pergunta: por quê?” (AS 52). A hipótese aventada nesse aforismo pelo filósofo se refere ao período da infância em que algo “foi de nós *exigido* regularmente e sem motivo, por seres que adorávamos ou temíamos” e que teria tido papel determinante na formação da nossa consciência (que pode, diferentemente, perguntar pelas razões, ocasiões nas quais “age *sem* consciência moral”, afastando-se daquele “conteúdo” original). Considerando que os tutores da criança sejam parte da sociedade e, portanto, reprodutores em grande medida da moralidade vigente (que foram também exigidos pelos seus ancestrais, e assim retroativamente), tem-se que o processo de obediência vai sendo reforçado e ganhando contornos mais interiorizados, no qual já não há mais a necessidade sequer de uma coerção externa imediatamente presente⁵⁴. Segundo Nietzsche, “a crença em autoridades é a fonte da consciência moral”, é “a voz de algumas pessoas na pessoa” (idem), coação externa inescapável nos primeiros anos de vida. Assim, nos parece estar sendo apontada aqui uma aproximação entre essa hipótese psicológica e aquela histórica, na medida em que o filósofo sugere relações baseadas em autoridade e obediência⁵⁵, que exclui o questionar pelas razões.

⁵⁴ Conforme o autor aponta em aforismos como AS 40 e 41, os “herdeiros da moralidade”, recebem-na sem perguntar pelas razões, embora possam realizá-las por motivos diversos ao da utilidade original que era voltada para o todo (como, por exemplo, por reverência e medo aos que a recomendam, por hábito, benevolência ou pela vaidade de receber elogios por meio das ações). De todo modo, uma possível tarefa de ser educado a partir da atenção ao que é próprio a cada um parece reservada, para Nietzsche, a um momento posterior: “Um dia, quando há muito estamos educados, segundo a opinião do mundo, *descobrimos a nós mesmos*: começa então a tarefa do pensador, é tempo de solicitar-lhe ajuda – não como um educador, mas como um autoeducado que tem experiência.” (AS 267).

⁵⁵ A alternância de perspectivas de Nietzsche que, por vezes, enfatiza o aspecto coercitivo da moralidade e, em outras, afirma que vivemos já numa época pouco moral, diz respeito menos a supostas contradições internas ao texto do que ao seu diagnóstico do caráter próprio do mundo moderno, situado na turbulenta encruzilhada entre a profunda herança do período das fundações imutáveis das ações e pensamentos e o seu posterior questionamento. Por conseguinte, o “*contraste* entre nossa agitada, efêmera existência e o longo sossego das eras metafísicas ainda é muito forte” (HH 22), terminando por produzir sentimentos de inquietação e desorientação, e esse conflito entre perspectivas muito distintas acaba carregando elementos de ambas, resultando em um quadro de

Parece-nos possível dizer que tal momento de formação do ser humano é também o da incorporação do sentimento de “má consciência”, ao menos como a compreendemos do ponto de vista de nosso trabalho⁵⁶. Tomamos aqui, sobretudo, seu sentido derivado dos aforismos 9, 148 e 164 de *Aurora*, que relacionam a má consciência ao conflito interno do indivíduo resultante de se agir ou pensar de modo diverso ao da moralidade dominante. Diz respeito ao sofrimento dos “divergentes” que “não se veem ligados aos costumes e leis existentes” (A 164) e que, por representarem desvios nas regras da comunidade, são por ela “percebidos como maus e perigosos” e, mais problemático ainda da perspectiva psicológica, por se “*perceberem a si próprios assim*” (A 9). Este último trecho, que trata da contraposição à moralidade dos costumes, sugere que a má consciência teria ocorrido em seus estágios iniciais desde o surgimento do processo civilizatório, internalizando o sentimento condenatório em graus diversos até atingir seu estado máximo após a influência do cristianismo, que estabelece um vínculo inédito entre infelicidade, culpa e pecado eterno, a partir do qual o indivíduo, “em tudo o que sucede de mau, sente-se moralmente reprovado e reprovável” (A 78). Este, por conseguinte, é levado a uma condição psicológica que propicia o “sentimento de autodesprezo” (HH 134), favorecendo o surgimento de um indivíduo que “odeia a si” (A 516).

Ocorre, portanto, que a classificação dos nossos atos ou afetos em morais ou imorais, isto é, sua aprovação ou censura de acordo com a hierarquia dos bens de uma dada comunidade, tem consequências determinantes para a economia pulsional dos

instabilidade geral no qual “o indivíduo mesmo atravessa [...] demasiadas evoluções internas e externas para ousar se estabelecer duradoura e definitivamente” (idem).

⁵⁶ Cumpre-se notar o caráter polissêmico da noção de má consciência, como também nos lembra Antonio Edmilson Paschoal, que apontará seus distintos sentidos no pensamento do filósofo, estabelecendo aproximações e distanciamentos com o conceito de “ressentimento”, aprofundado sobretudo em *Genealogia da moral*. Paschoal faz um mapeamento do uso de “má consciência” no período intermediário do autor, indicando “significados que vão desde um uso geral do termo como um traço de caráter, até a sua associação à ideia de remorso, culpa, sem, com isso, afastar-se conceitualmente do cristianismo criticado por Nietzsche” (PASCHOAL, 2014, p. 160), tendo havido a formulação de uma “hipótese própria” deste conceito apenas a partir de *Genealogia da moral*. Maudemarie Clark também parte desta obra, e defende que a má consciência surge efetivamente após a internalização da crueldade, quando o “Eu” passa a ser a própria fonte do castigo que antes tinha origem externa, isto é, quando o indivíduo é moralizado como mau e tido como responsável por si, derivado da relação culpado-dívida das antigas sociedades e, posteriormente, reforçado pela moral cristã que estabelece uma dívida impagável com Deus (cf. CLARK, 2017). O modo como tomamos o conceito de má consciência na perspectiva do nosso trabalho aproxima-se de um dos sentidos possíveis descritos por Paschoal, que ressalta sua coexistência com outros: “um conflito interior estabelecido a partir de certos preceitos e propósitos, um conflito que se manifestaria na forma de um remorso quando esses preceitos estão em desacordo com a ação realizada” (PASCHOAL, 2014, p. 157).

indivíduos, para sua saúde psicológica e as ações por ela favorecidas⁵⁷. Um dos exemplos de influência dados por Nietzsche se refere à própria motivação para se realizar um ato: diante do anseio que precede toda situação nova, esta pode ser buscada com mais força quando associada a sentimentos morais como “nobre, bom, louvável, digno de sacrifício”, o que “aumenta bastante a firmeza do nosso empenho” (A 110). Em outras palavras, a moralidade, enquanto um longo processo de orientação do mundo pulsional, prescreve determinadas formas de alimentação e de inibição do descarregar de impulsos, produzindo formas de vida de acordo com sua hierarquia dos bens⁵⁸. Esta última, por sua vez, pode tanto potencializar a economia pulsional dos indivíduos quanto torná-la disfuncional, na medida em que desequilibra de maneira muito aguda a relação entre os impulsos ou, mais grave ainda, os condena e tenta suprimi-los, como veremos adiante no caso do cristianismo.

Nesse sentido, é possível, para Nietzsche, haver algum meio de controle das nossas pulsões, como a história da humanidade nos prova ao ter abandonado, em boa medida, as antigas formas de violência que comandavam as relações ancestrais. O surgimento dos hábitos comunitários com vistas à sobrevivência teve como consequência a repressão ou abrandamento dos impulsos mais violentos e individuais, enquanto aqueles que favoreciam as relações de convívio e utilidade geral foram estimulados. Alguns impulsos foram sublimados, transformados – volatilizados, conforme A 9 – e passaram a ser descarregados de modo mais brando, como o da crueldade, que pode se apresentar em roupagens mais sutis do que o da violência bruta, como aquela que o próprio pensador exerce sobre si mesmo impondo-se um controle rigoroso sobre o próprio corpo para ajustar seus pensamentos à perspectiva contemplativa⁵⁹. É o caso do autodomínio de Sócrates, que o manteve firme na busca pessoal por um método rigoroso e dialético, ao invés de simplesmente ceder ao estabelecido pelos mitos e moralidade dos gregos. Sendo considerado imoral a princípio, seu modo de pensar foi posteriormente incorporado e assumido como

⁵⁷ Nesse mesmo sentido, escreve Araldi: “Os impulsos perdem seu vigor natural (primeiro) através dos valores e virtudes, como a compaixão, a igualdade, a democracia, a simpatia por tudo o que sofre... a *degeneração global do homem* é tudo o que se pode esperar da despotenciação dos impulsos, típica das virtudes do rebanho.” (ARALDI, 2011, p. 239).

⁵⁸ Ainda segundo Araldi, “é no indivíduo, contudo, que os hábitos (ligados a costumes legitimados socialmente) prazerosos serão *sentidos* como morais. É o sentimento, potencializado pela apreciação e valoração subjetivas das ações prazerosas, que engendra o caráter *moral* das mesmas. [...] Por se sentir valioso e vinculado a uma comunidade, o indivíduo decidiria *espontaneamente* obedecer aos valores e às leis de uma comunidade moral.” (ARALDI, 2016, p. 83).

⁵⁹ Conforme sugere Nietzsche, o longo desenvolvimento do “livre pensar, da vida pessoalmente configurada, sempre foi pelejado com martírios físicos e espirituais” (A 18).

norma pelo pensamento ocidental, tornando-se moral de acordo com a perspectiva do cultivo, a partir do qual o indivíduo acomoda-se “à regra de que, enquanto ser racional, precisa ter razões para ser a favor ou contra, razões apresentáveis e aceitáveis” (A 34). Exemplos como esse revelam possibilidades de gerir a economia pulsional sem que seja necessário suprimir impulsos que possam eventualmente ser considerados nocivos, pois eles podem ser sublimados e descarregados de diversas formas, mantendo sua atividade no todo do organismo, no qual podem ter papel fundamental para o equilíbrio do conjunto (algo que a razão não tem como acessar e muito menos pode decidir *a priori*).

Por outro lado, a existência de impulsos veementes poderia produzir acentuados desníveis, em relação aos quais haveria alguns métodos de controle, com vistas ao autodomínio e moderação, e que são sugeridos por Nietzsche no aforismo 109 de *Aurora*:

Primeiro, pode-se evitar as ocasiões para satisfazer o impulso e, através de longos, cada vez mais longos períodos de não satisfação, enfraquecê-lo e fazê-lo secar. Depois, pode-se fixar uma estrita regularidade na sua satisfação; ao impor-lhe dessa forma uma regra e colocar seu fluxo e refluxo em firmes limites de tempo, ganha-se intervalos em que ele não mais incomoda – e daí se pode, talvez, passar ao primeiro método. Terceiro, é possível entregar-se deliberadamente à satisfação selvagem e irrefreada de um impulso, para vir a ter nojo dele e, com este nojo, adquirir poder sobre o impulso [...]. Quarto, há um artifício intelectual que é ligar firmemente à satisfação um pensamento muito doloroso, de modo que, após algum exercício, o próprio pensamento da satisfação é sentido como doloroso [...]. Quinto: a pessoa faz um deslocamento de suas quantidades de energia, ao impor-se um trabalho particularmente duro e cansativo ou sujeitar-se deliberadamente a um novo estímulo e prazer, guiando assim para outros canais os pensamentos e o jogo das forças físicas. É também o resultado quando se favorece temporariamente outro impulso, dando-lhe boa oportunidade de satisfação, e assim fazendo-o gastar a energia da qual disporia aquele impulso que se tornou incômodo pela sua veemência [...]. Sexto, por fim: quem suporta e acha razoável enfraquecer e oprimir *toda* a sua organização física e psíquica, alcança naturalmente o objetivo de enfraquecer um determinado impulso veemente: como faz, por exemplo, quem priva de alimento sua sensualidade, e com isso também faz definhar e arruína seu vigor e, não raro, seu entendimento, à maneira do asceta.

Nessa relação de métodos para equilibrar a economia pulsional, podemos encontrar algumas das principais estratégias utilizadas e aprimoradas pelas diversas moralidades, segundo as caracterizações apresentadas por Nietzsche. No caso da comunidade, aqueles que detêm maior força serão os que estabelecerão como o controle dos impulsos se dará, seu estímulo ou eventual desafio, mas não necessariamente eles partilharão dos mesmos hábitos impostos, pois seu interesse de

manter os indivíduos sob a coerção da utilidade comum intenta, sobretudo, a manutenção de seu poder sobre o conjunto⁶⁰. Podemos dizer que essas estratégias de cultivo pulsional apontadas por Nietzsche são, ao mesmo tempo, uma sugestão da possibilidade individual de moderar determinados impulsos valendo-se de outros, como também representa uma descrição das formas como diversas morais os orientaram, associando pulsões que elas consideravam nocivas com sentimentos repulsivos, ou anulando o descarregar de outros ao proibir situações sociais que os favoreciam, sempre tendo em vista consolidar as ações tidas como morais e impedir o florescimento das imorais.

Entretanto, uma vez que grande parte das regras que ordenaram nossos instintos como segunda natureza estão já firmemente incorporadas, tanto pela herança histórica quanto pelo processo de formação da “consciência moral”, parece ser o caso então, para Nietzsche, de primeiramente tornar essa condição perceptível e, admitindo-a por princípio, considerar uma possível reorganização pulsional a partir das singularidades com que cada organismo é constituído (a seleção acima representaria parte dessa tarefa). Seria o caso de buscar, no “desenvolvimento de todo ser consciente”, um “*objetivo inconsciente*”, tendo como finalidade “alcançar, em todos os estágios do desenvolvimento, uma felicidade particular e incomparável, nem superior nem inferior, mas simplesmente peculiar” (A 108). Dever-se-ia, então, deixar-se de lado a concepção tradicional de uma abstrata “felicidade suprema”, que considera a totalidade em detrimento do singular⁶¹, e atentar-se para a ideia de “felicidade individual”, pois esta “brota de leis próprias, desconhecidas de todos, e preceitos externos podem apenas inibi-la, impedi-la” (idem).

Para que fique mais claro a necessidade de superação da moral corrente, é preciso aprofundar os aspectos que a fizeram ter somado ao mundo “uma indizível

⁶⁰ Conforme A 107, o perigo dos indivíduos que agem livremente representa, sobretudo, a ameaça da “perda de poder e influência” dos “detentores da autoridade moral”, de maneira que o comportamento restrito que se exige dos primeiros não é necessariamente seguido pelos segundos, que “para si mesmos não hesitam em utilizar o direito à arbitrariedade e à tolice”. Em HH 45, a moral das castas dominantes parece ter um aspecto em que se fecha entre seus membros, que se distinguem pela sua capacidade de retribuição.

⁶¹ Para o filósofo, apenas se o todo da humanidade tivesse um objetivo definido e unificado poderia ser estabelecido um dever que direcionasse o agir, mas esse não é o caso no momento em que ela se encontra, de modo que o máximo que poderia ser feito seria “*recomendar* à humanidade um objetivo” e, se a proposta agradasse, “ela poderia então *dar-se* uma lei moral” (A 108). De todo modo, quando Nietzsche faz menção a “todo ser consciente”, ele diz se referir a “bicho, homem, humanidade, etc.” (idem) e, assim, nos parece manifestar o desejo de que o “*objetivo inconsciente*” seja uma possível finalidade futura a abranger campos cada vez mais amplos, passando gradualmente dos seres individuais ao coletivo.

quantidade de sofrimento”, e para isso teremos que nos deter nesse momento na questão do cristianismo, que podemos considerar como o pano de fundo para o qual grande parte das críticas de Nietzsche apontam. É necessário ter em mente, em primeiro lugar, que o filósofo alemão assume o ponto de vista do “sentimento de poder”, a partir do qual ele irá analisar os eventos que favorecem o aumento de força ou acarretam em sua diminuição. Em outros termos, trata-se da preocupação com os “meios de alimentação” que regulam o fenômeno vida, que, desde o âmbito dos impulsos, conduzem o ser vivo à satisfação, nutrição, inação ou definhamento. Por esse motivo, a coação e cultivo por longos períodos da moralidade promoveu aperfeiçoamentos na razão e sensibilidade humanas que nos tornaram mais sutis e complexos, elevando em um sentido geral o poder da humanidade. Esta, por sua vez, sempre dependeu do surgimento de espíritos livres cujos exemplos desviantes possibilitaram os saltos evolutivos, como foi o caso de Sócrates. Entretanto, sobretudo sob influência do cristianismo, uma determinada tendência ao enfraquecimento foi ganhando terreno, à medida em que se infiltrava nos mais variados campos da cultura, como a arte e a filosofia, e esse seria o contexto histórico dos contemporâneos de Nietzsche contra o qual ele tecerá suas críticas.

Para nosso autor, o homem moral de seu tempo, ou seja, o “indivíduo de ações simpáticas, desinteressadas, sociais, de utilidade geral” é, sobretudo, o “resíduo de disposições de espírito cristãs”, resumidas na ideia de “amor ao próximo” (A 132). Embora os dogmas religiosos tivessem perdido força, principalmente no campo do pensamento, os fortes sentimentos suscitados devido ao longo período de devoção cristã pelo Ocidente não se perderam e, inconscientemente, encontraram guarida em filosofias como as de Voltaire e Auguste Comte, presentes na forma de “um culto do amor aos homens”, pois assim sobreviveriam em uma atualizada “*justificação*” após o abandono daqueles dogmas, por meio de fundamentações que podem até superar “os cristãos em cristianismo”, como o da “fórmula moral *vivre pour autrui*” (idem). Essa lógica do “viver para o outro”, a qual Nietzsche se refere usualmente por meio do binômio altruísmo-compaixão, poderia ser encontrada em filosofias como as de Schopenhauer e Stuart Mill, este último por tomar a ideia de “utilidade para os outros como princípio da ação” (idem) e, o primeiro, por fazer da compaixão a “fonte de todas as ações morais passadas e futuras” (A 133). O que haveria em comum entre as principais alternativas correntes seria “a concordância em exigir que o *ego* negue a si mesmo” e, com isso, há o aprofundamento de “uma debilitação e anulação do

indivíduo” por meio de um incessante enumerar de tudo o que há de “mau e hostil, de esbanjador, dispendioso, luxuoso, na forma da existência individual” (A 132).

Apoiando-se em tais admoestações, essas perspectivas morais asseguram “que a *felicidade e ao mesmo tempo o sacrifício do indivíduo* está em sentir-se um membro útil e um instrumento do todo”, mantendo como finalidade “*adequar o indivíduo às necessidades gerais*” (idem). Por um lado, isso indicaria que o exercício de dominação da moralidade teria permanecido similar ao de épocas ancestrais, na medida em que há uma valorização do que é suprapessoal, perante o qual o interesse do indivíduo deve obrigatoriamente se submeter, operando nele a distinção entre boa e má consciência, isto é, entre aquilo que se realiza segundo os preceitos da comunidade e aquilo que a contraria, produzindo distintos efeitos psicológicos. No entanto, essa relação ganha novos contornos a partir do surgimento e incorporação do cristianismo, sobretudo com suas noções de pecado, culpa, compaixão e altruísmo, que não apenas favorecerão nos indivíduos a fuga de si, uma vez que eles continuarão alheios ao que lhes é mais próprio ao renovarem seu estado de obediência incondicional (agora com a figura suprema de Deus), como também, em algo inédito até então, serão levados a um progressivo sentimento de autodesprezo por meio da associação entre infelicidade e culpa na qual ambas se intensificam mutuamente. Do ponto de vista deste trabalho, será importante conferir uma atenção mais detalhada à questão da psicologia cristã e ao “*catolicismo do sentimento*” (OS 171), pois, segundo Nietzsche, é esse o pano de fundo afetivo e cultural a partir do qual surgem fenômenos como a música moderna, exemplificada na obra de Wagner. Vejamos então como essas noções da moral cristã afetam a fisiologia e psicologia dos indivíduos.

Para nosso autor, a ênfase na compaixão seria um caso perigoso de diminuição de força, pois, “na medida em que produz sofrimento”, ela “é uma fraqueza” e representa o abandonar-se “a um afeto *que prejudica*” (A 134). Se, em pequenas e eventuais doses, há o benefício de ajudarmos a quem precisa, na economia geral “ela *faz crescer* o sofrimento do mundo”, sobretudo quando é valorizada a ponto de se tornar uma “*fonte de prazer*” – o que a longo prazo deixará o indivíduo “inevitavelmente doente e melancólico” (idem), indo em direção oposta ao aumento de forças buscado pela vida, segundo a visão do filósofo⁶². Em suma, tomada como

⁶² Como um exemplo contrastante, os gregos antigos compreendiam a compaixão como um “doentio afeto periódico”, e tiveram a sabedoria de diminuir sua “periculosidade com desafigos intencionais e temporários” (A 134), como os proporcionados pelo drama trágico.

um sentimento moral no contexto do pensamento nietzschiano, a compaixão expressaria a intrínseca relação entre valorações morais e a dinâmica fisiológica do fortalecimento e enfraquecimento do corpo⁶³ e, não à toa, o filósofo encerra o aforismo apontando a figura do médico da humanidade, que não poderá se furtar a “ser muito cauteloso para com tal sentimento” se quiser conduzir à elevação geral “*em qualquer sentido*” (idem).

Além da compaixão, enquanto fenômeno fisiopsicológico, ser nociva à saúde da humanidade como um todo, sua noção corrente se fundamentaria em erros e uma má observação de si, segundo aponta nosso autor. Assim, diz-se que na ação compassiva “já não pensamos em nós”, quando na realidade seria exatamente isso o que faríamos, porém “de modo *fortemente inconsciente*” (A 133). Nietzsche aponta vários interesses próprios que poderiam estar por trás dos atos compassivos, como o temor de diminuição da honra perante os demais ou a nós mesmos em caso de não socorrermos um sofredor; o auxílio a alguém prestado com a finalidade de nos livrarmos da penosa visão que seu sofrimento causa em nós; a busca por aplauso e reconhecimento; o prazer sentido na ação pela sensação de superioridade de forças diante de alguém mais fragilizado; o estímulo de se sentir revigorado ao dar fim a algo que nos parece uma revoltante injustiça⁶⁴. Além disso, por parte daquele que sofre, também haveria um afeto egoísta atuando, na medida em que, apesar da fraqueza, ele ainda tem o “*poder de causar dor*” a quem comove, fazendo-o, portanto, “à custa do próximo” (HH 50). Enfim, o caráter “polifônico” desses diversos estados contrasta com a suposta unidade da palavra “compaixão”, tornando ingênua a fundamentação moral pretendida por Schopenhauer, a quem Nietzsche aponta como um dos principais defensores dessa “moda moral” (A 133). Conclui-se, portanto, que o compassivo compartilha de impulsos egoístas, não havendo uma superioridade moral em relação

⁶³ Ressaltamos que não se trata meramente de considerar a compaixão e os demais valores cristãos como a “causa” do enfraquecimento dos indivíduos, nem, por outro lado, de estabelecer estes últimos como mônadas autônomas e isoladas dos efeitos do mundo, e que, por conseguinte, seriam a “causa” de suas orientações na vida. Ambos estão em jogo e em movimento de fluxo e refluxo, não sendo polos que podemos opor segundo um dualismo metafísico que Nietzsche não corrobora. A questão sobre um impasse entre a ideia de uma cultura que produz a organização fisiopsicológica do indivíduo e a de um indivíduo (ou grupo) que produz a cultura enquanto reflexo de suas condições fisiopsicológicas, é um problema ressaltado por intérpretes como Wotling (2013). No modo como consideramos, levando em conta a recusa por Nietzsche da dualidade metafísica, teríamos que evitar uma dicotomia condicionante-condicionado e tratar a questão por meio de uma dupla via, na qual o ser humano produz cultura e, ao mesmo tempo, é por ela produzido.

⁶⁴ O “egoísmo” próprio da compaixão é descrito de modo similar em HH 103.

ao tipo “não compassivo”, mas diferenças de temperamento⁶⁵.

Sob a ótica nietzschiana, a noção de compaixão tem seu complemento na de altruísmo, na defesa de uma moral baseada na atividade desinteressada “que fazemos pelo próximo e somente pelo próximo” (A 148), reforçando a raiz profundamente cristã e aparentada à moralidade dos costumes pela valorização do que é impessoal perante o pessoal⁶⁶. Assim, com base em erros de avaliação da origem psicológica das ações altruístas, “constrói-se uma ética falsa” (HH 37). Quando Nietzsche, ao apontar que todo o agir inescapavelmente tem traços egoístas e de interesse próprio – isto é, de que “jamais um homem fez algo apenas para outros e sem qualquer motivo pessoal”, sendo impossível para um indivíduo realizar qualquer coisa “sem referência a ele, ou seja, sem uma necessidade interna (que sempre teria seu fundamento numa necessidade pessoal)” (HH 133) –, o filósofo quer não apenas retirar o véu do autoengano cristão, mas indicar o modo com que a coação dos valores impessoais pode atuar na estruturação cognitiva e pulsional dos indivíduos através do favorecimento ou não de determinados atos. Assim, seguir o costume torna-se um prazer não apenas pelo indivíduo acreditar (ilusoriamente) que suas ações morais lhe são autonomamente devidas, mas também pelo fato de que tal sentimento foi estimulado ou imposto pela moralidade, ao fazê-lo ser acompanhado pela boa consciência (como a “firmeza do nosso empenho” pelas ações compassivas, ao invés de sua prática em doses moderadas). Por outro lado, os que se inclinam a agir diferentemente estarão sujeitos ao desprazer da má consciência, sendo ou desestimulados a fazê-lo ou levados ao sofrimento por se perceberem divergentes. Tais eventos, em nossa longa formação histórica e psicológica, favoreceram a fuga de si e, conseqüentemente, um ainda maior desconhecimento de si.

A capacidade de autodomínio e autossuperação, ao menos aquela que Nietzsche deseja estimular, é, nesse sentido, a atenção ao que é irredutível ao indivíduo, enquanto um corpo único e irrepetível, constituído por seu conjunto

⁶⁵ Este seria mais cauteloso, não se ofenderia tão facilmente, prefere que cada um ajude a si próprio, cf. A 133.

⁶⁶ Nietzsche alerta sobre seu uso da palavra “altruísta”, que “nunca deve ser entendida rigorosamente, mas apenas como facilitadora da expressão” (HH 46). Como exemplo, em outro momento ele irá se referir a um “impulso altruísta”, que tanto se manifestaria em atos delicados de benevolência, boa índole e amabilidade, quanto em “emanações” mais famosas, como “compaixão, misericórdia e sacrifício” (HH 49). Nesse sentido, as primeiras seriam mais positivas ao indivíduo e à cultura do que as segundas, de onde se pode concluir que a inclinação ao cuidado de outrem pode tomar feições moderadas de acordo com determinada moralidade seguida, do mesmo modo com que teve seus afetos exacerbados pela moral cristã quando esta valorizou aqueles estados a ela referidos.

próprio de necessidades pulsionais, junto aos quais ele deveria articular em seu benefício o “tesouro herdado” da razão e da linguagem, valendo-se também das descobertas dos dissecadores da moral “para que se saiba mais, se julgue melhor, se viva melhor”. Significa tornar-se consciente das condições que produziram tal forma de vida e, a partir disso, ter a possibilidade de deixar amadurecer a sua “primeira natureza”, voltar-se às configurações específicas de seu mundo fisiopsicológico. É sob esse aspecto que o cristianismo se tornou uma moral tão nociva ao ser humano, pois seus erros de interpretação levaram ao “sofrimento pelo que é natural”, conforme Nietzsche escreve no aforismo 141 de *Humano, demasiado humano*:

É fácil ver como os homens se tornaram piores por qualificarem de mau o que é inevitavelmente natural e depois o sentirem sempre como tal. É artifício da religião, e dos metafísicos que querem o homem mau e pecador por natureza, suspeitar-lhe a natureza e assim torná-lo ele mesmo ruim: pois assim ele aprende a se perceber como ruim, já que não pode se despir do hábito da natureza. (HH 141)

Em outras palavras, a “*ordem moral do mundo*” cristã, ao atribuir uma ideia de pecado e maldade naturais aos seres humanos – isto é, valendo-se da estratégia de fundamentação metafísica – considera estes últimos por princípio segundo um juízo punitivo, criando uma “*necessidade eterna*” que exige “que toda culpa seja paga e expiada”, e termina fazendo com que “seja culpa tudo o que é *sentido como tal*” (A 563), isto é, essas ilusões produzem efeitos concretos sobre os indivíduos. Para nosso autor, “*não as coisas, mas as opiniões sobre coisas que não existem*” (idem), é que teriam sido as responsáveis pelo acréscimo no mundo de “uma indizível quantidade de sofrimento”, “ilusão terrível” que foi “útil num grau mínimo” (A 563), sobretudo através da invenção do “pecado”, origem de uma “supérflua crueldade e tortura animal” (A 53). Assim, o desgosto do ser humano consigo mesmo foi largamente cultivado pela interpretação de que “ele é mau por ser homem simplesmente”, fruto do ensinamento cristão da “total indignidade, pecaminosidade e abjeção do homem” (HH 117), pois, conforme aponta Nietzsche, “naquele tempo a psicologia servia não só para tornar suspeito tudo o que é humano, mas também para difamá-lo, açoitá-lo, crucificá-lo” (HH 141).

Se, como afirma o filósofo, “as paixões tornam-se más e pérfidas quando são consideradas más e pérfidas”⁶⁷, não seria nada diferente disso a condenação feita pelo cristianismo dos impulsos sexuais, que transforma “sensações regulares e necessárias em fonte de miséria interior”, fazendo como que este mal-estar se torne, “*em cada pessoa*, algo regular e necessário” (A 76)⁶⁸. Praticando isso, os cristãos irmanaram “a procriação dos seres humanos à má consciência”, tornando censuráveis – e, portanto, motivo de sofrimento e autocondenação no foro íntimo do indivíduo – sensações que são não apenas fundamentais para a espécie como também estão entre os raros “arranjos benevolentes” da natureza, nos quais “uma pessoa faz bem a outra mediante o seu prazer” (idem). Assim, ao difamarem e tentarem expurgar do comportamento humano algo que é parte indissociável da vida, o cristianismo e as filosofias dele derivadas remodelaram e intensificaram a figura da má consciência, fazendo o indivíduo sentir-se culpado perante si mesmo ao não conseguir extirpar de seu corpo aquilo do qual ele, afinal de contas, não pode se livrar absolutamente⁶⁹.

Tendo estabelecido o ser humano como fundamentalmente pecador, o cristianismo criou um vínculo hipertrofiado entre infelicidade e culpa como nunca houve antes (os gregos não sentiam dessa forma)⁷⁰, pois cada acontecimento infeliz passa a ser a prova de uma humanidade culpada e, assim, “tudo se torna castigo, punição bem merecida”, determinação que “faz sofredora também a imaginação do sofredor, de modo que este, em tudo o que sucede de mau, sente-se moralmente reprovado e reprovável” (A 78)⁷¹. Pairando sobre ele, está a “justiça punidora” de

⁶⁷ Como no exemplo do apóstolo Paulo, que, por conhecer das paixões “apenas o que é sujo, deformador e lancinante”, desejavam sua destruição vendo “no que é divino a completa purificação delas” (GC 139). Diferentemente, os gregos “amaram, elevaram, douraram e divinizaram” as paixões, e com elas se sentiam “não apenas mais felizes, mas também mais puros e mais divinos” (idem).

⁶⁸ Nesse sentido, o cristianismo teria se valido de um dos métodos observados por Nietzsche para se combater a veemência de um impulso, que é o de associá-lo a um “pensamento muito doloroso” até que ele seja sentido como doloroso e, enfim, seja controlado, cf. A 109. De todo modo, o sentido criticado aqui é o da condenação cristã de determinados impulsos naturais, mesmo que não sejam necessariamente veementes. Se fosse esse o caso, nosso autor poderia até simpatizar com a moderação, quando indica que aqueles que têm os impulsos sensuais como furiosos predadores podem ter sua razão ao buscar o equilíbrio pela via do ascetismo, cf. A 331.

⁶⁹ A ironia histórica e fisiopsicológica dessa intervenção da moral cristã nos afetos, segundo Nietzsche, foi seu “desfecho de comédia”, pelo qual “Eros veio a tornar-se mais interessante”, cuja consequência, à revelia das intenções do cristianismo, foi a “excessiva importância da história de amor” (A 76) que passou a dominar na cultura ocidental.

⁷⁰ Segundo Nietzsche, “os gregos estavam mais próximos da noção de que também o delito pode ser digno” e, a partir disso, “inventaram a *tragédia*” (GC 135), criando uma forma artística elevada para canalizar tais possibilidades humanas, oferecendo um estatuto de dignidade a elas que contrasta com o “aviltamento” exigido pela tradição cristã e, antes ainda, judaica.

⁷¹ Em comparação aos gregos, estes sentiriam uma “pura, inocente infelicidade” e, em relação aos que dela padeciam, não manifestavam a compaixão cristã que nos caracteriza, mas “indignação com a

Deus, seu “juiz e carrasco”, cuja pena a ser aplicada tem a duração da eternidade, ideia que “supera em atrocidade todos os outros terrores da imaginação” (HH 132). O resultado é o sequestro da economia pulsional do indivíduo por um conjunto de interpretações que o mantém absorto em um elevado grau de excitação nervosa. Por isso, para uma “reeducação do gênero humano”, Nietzsche sugere ser necessário “erradicar do mundo o conceito de punição”, pois ele envenenou e continua provocando um desnecessário e permanente sofrimento, chegando “ao ponto de fazer sentir a existência mesma como punição”, como se tivéssemos até hoje sido orientados pelas “fantasias de carcereiros e carrascos” (A 13). Eliminando tal concepção, assim como as de pecado e castigo (cf. A 202), atacariamos alguns dos motivos de maior ensombrecimento da vida.

Uma das consequências do sentimento de ser um pecador teria sido o uso do “sacrifício” como “remédio” para a profunda irritação pela culpa que se crê inata, e isso era feito pelos cristãos na tentativa de “descarregar numa *vítima* o seu desgosto consigo mesmos – seja ela o ‘mundo’, a ‘história’, a ‘razão’, a alegria ou o sossego de outros homens”, pois, conforme o mecanismo de transferência levantado por Nietzsche, “alguma coisa *boa* deve morrer (ainda que só em *effigie*) pelo pecado *deles*” (A 94). Desse modo, a infelicidade produzida por uma alma que tortura a si própria cria uma disposição vingativa como forma de compensação psicológica para o “desgosto consigo”, levando o cristão a reencenar o sacrifício de Cristo pela humanidade ao sacrificar simbolicamente “alguma coisa *boa*” (como condenar o “mundo” ou atacar a “razão”) em função do pecado que ele acredita e sente ser seu⁷². Segundo a psicologia nietzschiana, “devemos temer quem odeia a si próprio, pois seremos vítimas de sua cólera e de sua vingança” (A 517), de modo que o hábito de infligir sofrimento a si pode tornar-se uma forma inconsciente de relação com o mundo, a de uma espécie que se vinga do autodesprezo diminuindo o valor das coisas

infelicidade do outro” (A 78). Rampley complementa assinalando que nos antigos gregos “a noção de comportamento desviante é descrita como *hamartia*, ou erro, e no lugar do sentido de culpa há a noção de vergonha. A figura trágica de Édipo não é expulsa de Tebas como punição pelo seu pecado, mas em função de restaurar o equilíbrio social” (RAMPLEY, 2000, p. 56).

⁷² Ainda conforme GC 135, para os cristãos, todo pecado é um crime de lesa-majestade divina, que exige a “reparação de sua divina honra” por meio da “contrição” e “aviltamento” dos fiéis, um sentimento “que atinge e estrangula um homem após o outro, como uma doença”, e que, por isso, faz com que eles vejam a sua própria natureza como a “indignidade em si”.

que o rodeiam, pois essa é a forma que lhe resta de fruir de algum sentimento de poder⁷³.

O exemplo do asceta, para Nietzsche, é ilustrativo de como o autodesprezo se transforma em um exercitar a própria força: ele “pratica o desafio de si mesmo”, dividindo-se entre paixões que o “perturbam, torturam e excitam” e o “extremo anseio de domínio” que expressa poder ao sufocar tais sensações, movimento de fluxo e refluxo no qual o indivíduo “flagela seu autoendeusamento com autodesprezo e crueldade” (HH 142). Nesse conflito interno, que busca por “visões, diálogos com os mortos ou seres divinos”, o que no fundo se aspira é “uma espécie rara de volúpia” (idem), que nada mais seria do que criar “meios de alimentação” para uma configuração pulsional particular. Assim, “tornar suspeito tudo o que é humano”, “difamá-lo, açoitá-lo, crucificá-lo”, é uma forma de manter “um inimigo sempre vivo” (HH 141), desta vez no interior do ser humano, para que se possa guerreá-lo. Após permanente cultivo, tal fardo de culpa e miséria torna-se tão pesado que a ele se segue uma “necessidade de redenção”, momento no qual o indivíduo de alma fatigada se sente “estimulado, vivificado, animado”, peculiar forma de “*prazer que a Antiguidade inventou*” e que foi sua maneira de “tornar a própria vida ainda suportável e interessante” (idem).

Contudo, “essa nova autoestima” é igualmente interpretada de modo equívoco como “efeito de uma força externa”, como manifestação de “um raio de graça” do “amor divino” (HH 134), consistindo ainda, portanto, em um alheamento de si. Além disso, ao almejar serem “virtuosos espíritos puros”, tais indivíduos terminavam considerando o “êxtase como objetivo maior da vida e como gabarito para *condenar* tudo terreno” (A 39). Desse modo, os santos e ascetas interpretavam erradamente seu próprio estado físico e psicológico, não o compreendendo como uma patologia, como fruto do “excêntrico e doentio de sua natureza, com sua junção de pobreza espiritual,

⁷³ O tema da vingança certamente não se resume a esse aspecto em Nietzsche, havendo outros pontos de vista a se considerar. Em GC 69, por exemplo, o filósofo sinaliza haver um menosprezo por “quem não possui nem a capacidade nem a vontade de vingar-se”, posição que poderia ser associada à capacidade de retribuição do indivíduo nobre tal como apontado em *Humano, demasiado humano*. Em GC 49, há uma interessante hipótese de que a magnanimidade, “enquanto súbita renúncia à vingança”, surge “em pessoas com uma poderosa força centrífuga interior, de repentina saciedade e repentino asco”. O magnânimo, nesse sentido, seria “alguém de extremada sede de vingança, para quem a satisfação está muito próxima e que *já na imaginação* a consome de forma tão plena e profunda, até a última gota, que uma enorme e rápida náusea acompanha essa rápida orgia – ele se ergue então ‘acima de si’, conforme a expressão, e perdoa ao inimigo, até mesmo o abençoa e homenageia”. Cremos que em ambos os casos citados trata-se de espécies de vingança que se efetivam rapidamente, seja em termos físicos ou psicológicos, o que diferiria da vingança derivada do longo e constante cultivo da autotortura e autodesprezo estimulados pela moral cristã.

saber precário, saúde arruinada, nervos superexcitados” (HH 143), mas o entendendo como um combate interno entre espíritos bons e maus que lutavam dentro deles pela posse de suas almas. Assim, a oposição excludente e dicotômica entre Deus e Demônio, Bem e Mal⁷⁴ – valores absolutos e metafísicos⁷⁵ – guia a interpretação religiosa do próprio corpo natural, levando a equívocos e promovendo, com isso, uma cultura do autodesprezo⁷⁶.

Esse espetáculo conflituoso era visto com terror e fascínio pela comunidade, que igualmente os interpretavam erradamente. Tal combate consigo os fazia serem percebidos como seres sobrenaturais (inclusive por si mesmos), como “algo que ultrapassava a medida humana em bondade e sabedoria” (HH 143). O que importa destacar aqui é a imagem que eles passavam, de seres sobre-humanos cujos poderes e virtudes faziam sentir o propriamente humano como algo menor e indigno, espelhando novamente a relação de oposição entre o Deus onipotente da “eterna salvação da alma” que contrasta radicalmente com a humanidade imperfeita e pecadora⁷⁷. Assim, os santos performavam publicamente o que a doutrina cristã

⁷⁴ Nietzsche por vezes utiliza os termos “bom” e “mau” para os impulsos e, nesses casos, devemos ter em vista seu caráter não absoluto, podendo, nas ocorrências de sentido negativo, ser aplicado para indicar afetos não refinados, não sublimados. Ele utiliza termos como “mau impulso”, por exemplo, em GC 53, mas sua característica seria o da “extrema sutileza” e, por isso, de difícil percepção à visão humana. Esta, baseada nessa perspectiva limitada sobre o que interpreta como “mau”, circunscreve imprecisamente o que considera como o oposto restante, isto é, o reino do bem. Essa formulação, mais do que clarificar ou definir uma ideia de “mau”, ou absolutizá-la, a mantém no final das contas inapreensível e em relação de codependência com aquele interpretado como “impulso bom”. Há também exemplos de desestabilizações conceituais como o de A 371, no qual o filósofo apresenta distintas noções de “maldade” de acordo com uma perspectiva fisiopsicológica: “A maldade da força fere o outro sem pensar nisso – ela *tem* que se desafogar; a maldade da fraqueza *quer* ferir e ver os sinais do sofrimento”. No que diz respeito ao caso do criminoso, o filósofo aponta neste a possibilidade da existência de “um molesto *impulso tirânico*”, cujos “meios de cura” talvez passassem pela “eliminação, transformação, sublimação desse impulso”, podendo igualmente não haver solução para o caso, conforme as hipóteses sugeridas em A 202. Por outro lado, se “não existe nada bom, nada belo, nada sublime, nada ruim em si, mas estados de alma em que aplicamos essas palavras às coisas fora e dentro de nós”, isto é, se tudo são predicados que o ser humano empresta às coisas, também é importante o cuidado para “não perder a capacidade de emprestar” (A 210), pois a crítica à crença na linguagem não anula o fato de que ela é parte essencial de nossa capacidade de avaliar e refletir. Nesse sentido, a “capacidade de emprestar” os predicados de “bom” e “mau” às coisas tem a função de ser um ponto de partida para a reflexão crítica, inclusive a respeito do próprio significado desses termos.

⁷⁵ Esse erro já estaria, segundo Nietzsche, em Platão (e em toda Antiguidade), pois “ele acreditava no bem e no mal como no preto e no branco: ou seja, numa radical diferença entre homens bons e maus, atributos bons e ruins”, por estar baseado “num conhecimento falho do ser humano” (AS 285).

⁷⁶ Ainda conforme A 39: “Em toda parte em que predominou a doutrina da *pura espiritualidade*, ela destruiu, com seus excessos, a força nervosa: ela ensinou a menosprezar, negligenciar ou atormentar o corpo, a desprezar e mortificar o próprio homem por causa de seus instintos; ela gerou almas ensombrecidas, tensas, oprimidas [...]”.

⁷⁷ Cabe sublinhar que tal estado contemplativo e originalmente interpretado como sobrenatural (e eventualmente como loucura) era de modo geral, segundo Nietzsche, atribuído a “poetas, pensadores, sacerdotes, curandeiros”, isto é, a todos aqueles que “não agiam suficientemente” e que somente permaneciam aceitos em suas comunidades porque deles se supunha deterem “rastros de forças

pregava, encarnando e reforçando seus dogmas a tal ponto na imaginação dos indivíduos que, mesmo diminuindo a fé em Deus, a crença nos santos ainda teria permanecido incorporada, inclusive nos pensadores (cf. HH 143). É isso o que torna tão interessante a Nietzsche analisar tal figura, pois se o santo expressa, em alguma medida, uma imagem de força e autodomínio, ao mesmo tempo ele indica o quanto uma “saúde arruinada” dominada por “nervos superexcitados” produz uma espécie de fruição de si essencialmente dependente do desprezo de si – melhor dizendo, o pressupõe.

Portanto, para Nietzsche, a eficácia do cristianismo se deve sobretudo a uma estratégia fundamental, que é a de interpretar o mundo e a existência como algo ruim, a partir do que tal religião surgiria como revelação, remédio e salvação. Foi assim que ela “esmagou e despedaçou o homem por completo”, mergulhando-o “num lodaçal profundo”, e depois, “nesse sentimento de total abjeção, de repente fez brilhar o esplendor de uma misericórdia divina” (HH 114), elevando os fiéis por meio de um efeito narcótico que os retira do autodesprezo que até então ela própria ajudara a alimentar. Por isso, seria necessário ao cristianismo o “negar, despedaçar, aturdir, embriagar” (idem), ou seja, cultivar a desmedida, de forma a que ele seja sentido depois, por violento contraste, como redenção e paz celestial.

Em contraposição, mais uma vez valendo-se dos gregos, nosso autor afirma que os deuses homéricos não eram vistos como senhores dos humanos, mas como reflexos e “exemplares mais bem-sucedidos de sua própria casta, um ideal, portanto, e não um oposto de seu próprio ser” (idem). Segundo Nietzsche, “o homem faz uma ideia nobre de si, quando dá a si mesmo deuses assim” (idem), e essa posição ilumina e se contrapõe ao cristianismo e suas noções de pecado, que fizeram os indivíduos se considerarem “muito mais negros e maus do que são de fato”, quando, na verdade, eram apenas interpretações equivocadas acerca do mundo e da existência humana, isto é, constituem “erros da razão” (HH 124). Nesse sentido, para o cristão, Deus é justamente o “oposto de seu próprio ser”, e diante desse ideal de perfeição e magnanimidade o indivíduo “se compara com um ser que sozinho é capaz de todas as ações chamadas altruístas, e que vive na contínua consciência de um modo de pensar

divinas” (A 42). Assim, a atitude contemplativa surgiu envolta em “supersticiosa veneração” (idem), seria sua origem vergonhosa, mas que disso dependeu para sobreviver e se consolidar posteriormente nas formas da filosofia, da arte, etc.

desinteressado” (HH 132), ideia que “inquieta e humilha” (HH 133), fazendo com que o fiel se sinta permanentemente “descontente consigo mesmo” (HH 132).

O problema do cristianismo, portanto, envolve muitas nuances. Pois, se de um lado, o conflito interno dos santos cristãos “entretinha suas vidas desoladas” (idem), por outro ele era alimentado pelo desconhecimento de sua natureza constituída pela “junção de pobreza espiritual, saber precário, saúde arruinada, nervos superexcitados”, isto é, a extrema necessidade de fé e visões divinas repousava numa ilusão interpretativa, cuja solução pela fuga de si através do êxtase religioso impedia ainda mais o reconhecimento de sua fonte fisiopsicológica⁷⁸. Isso também permanecia oculto aos não-santos que viam tal espetáculo, produzindo “simpatia” e “admiração permanentes” pela aparência sobre-humana do evento, o que favoreceu a transmissão de tábuas de valores que difamavam a sensualidade e cultuavam a ideia de “danação eterna”, resultando em um “grande mal à humanidade” ao gerar “filhos de má consciência” (idem). Se podemos dizer que a vida do asceta era uma forma peculiar de autodomínio, aquela possível para uma “saúde arruinada” fruir de seu sentimento de força – ou seja, seu viver foi estimulado – o que parece problemático a Nietzsche é a associação dessas práticas com a universalização cristã da culpa e do pecado eternos, a partir do que elas ganham amplitude e profundidade até tornarem-se a própria cultura ocidental. O modo como Nietzsche apresenta tal acontecimento nos parece de suma importância, pois ele o faz como a descrição de um espetáculo teatral:

O ciclo de todas as sensações naturais fora percorrido uma centena de vezes, a alma se fatigara com isso; então o santo e o asceta inventaram um novo gênero de estímulos para a vida. Expunham-se ao olhar de todos, não propriamente para que muitos os imitassem, mas como um espetáculo terrível e ao mesmo tempo encantador, representado nos limites entre o mundo e o supramundo, onde cada pessoa acreditava vislumbrar ora raios de luz celestiais ora sinistras línguas de fogo a brotar da profundidade. O olhar do santo, dirigido ao significado, terrível em todo aspecto, da breve existência terrena, à proximidade da decisão final sobre infinitos espaços de novas vidas, esse olhar em brasa, num corpo semianiquilado, fazia tremer os homens antigos em todas as profundezas; olhar, desviar o olhar com horror, de novo sentir o encanto do espetáculo, abandonar-se a ele, saciar-se com ele até a alma estremecer em ardor e calafrio [...]. (HH 141)

⁷⁸ Sobre esse duplo caráter dos equívocos da razão, Nietzsche escreve em A 425: “Devido a *erros* quanto a sua origem, seu caráter único, seu destino, e a *exigências* estabelecidas com base nesses erros, a humanidade ergueu-se alto e sempre ‘superou a si própria’: mas devido aos mesmos erros apareceu no mundo uma indizível quantidade de sofrimento, perseguição mútua, suspeita, incompreensão e ainda maior miséria do indivíduo consigo e em si. Os homens tornaram-se criaturas *sofredoras* em consequência de suas morais”.

O estilo dramático utilizado pelo filósofo nos sugere que o ponto a se destacar aqui é, sobretudo, o do espetáculo diante do qual o que se vê promovido é a fuga de si, pelo estímulo excessivo dos afetos que narcotizam a experiência do espectador-devoto. Este, mesmo que não imite as privações e o conflito extremo da performance asceta, é obsedado pela liberação intensa de sentimentos provocada pela experiência cristã, fazendo com que, de um modo análogo, seja primeiramente “tomado de desprezo por si mesmo” (GC 150) e, posteriormente, também se sinta vivificado, estimulado, animado⁷⁹. Essa é a profunda contradição do cristianismo que Nietzsche diagnostica, ao apontar a centralidade de seu aspecto “*agradável* ao homem” (idem) – pois a vivificação gerada permitiu a longa adesão da humanidade aos seus preceitos – ao mesmo tempo em que assinala que o sentimento de força promovido se deu em nome de tornar “mau o que é inevitavelmente natural”, isto é, pelo prejuízo ainda maior de uma fisiopsicologia já fatigada, herança recebida e repassada pelos “filhos de má consciência”.

Assim, se tais expedientes serviram – no contexto da cultura ocidental, cristã e metafísica – para tornar a vida interessante e impedir, a seu modo, a consumação mortal da fadiga da vontade de viver, também seria preciso agora buscar “novos médicos da alma” (A 52), pois aqueles meios de consolo anestésiantes debilitaram ainda mais os indivíduos. É nesse sentido que Nietzsche afirma que “a maior doença dos homens surgiu do combate a suas doenças, e os aparentes remédios produziram, a longo prazo, algo pior do que aquilo que deveriam eliminar” (idem)⁸⁰. Em outras palavras, os cultores dessas formas de embriaguez que visam a transcendência tomam como a verdadeira vida o perder-se totalmente de si mesmos, sendo “infatigáveis semeadores da insatisfação consigo e com o próximo, do desprezo pela época e o mundo e, sobretudo, do cansaço do mundo” (A 50)⁸¹.

Essa é a desconfiança de Nietzsche para com a ideia de altruísmo nascida do cristianismo, pois como poderia alguém ser benevolente e beneficente com o próximo quando não consegue sê-lo nem consigo mesmo, uma vez que é governado pelo “sentimento de autodesprezo” (HH 134)? Para o filósofo alemão, o cristão altruísta

⁷⁹ A admiração e a compaixão do público, por sua vez, aumentam a sensação de poder do asceta, de sua vaidade por distinção, que tem aí outras razões para perpetuar sua batalha.

⁸⁰ Seria o caso também da compaixão, que foi valorizada por combater o sofrimento dos outros, mas que, na economia geral do mundo, traz mais sofrimento, conforme A 134.

⁸¹ Os promotores da “fuga de si” não se reduzem aos santos e ascetas, mas também a artistas e escritores como Byron e Shakespeare, segundo considera Nietzsche, na medida em que anseiam por estados convulsivos ou extáticos, ou que impelem a uma ação desenfreada, conforme A 549.

“apenas salva-se de si mesmo *nos outros*”, pois, no fundo, “ele foge de si, odeia a si” e, por isso, precisa “viver no outro, para o outro” (A 516) – e esse produto dos erros de uma “determinada psicologia falsa” (HH 135) é o que a moralidade moderna consideraria ser o indivíduo “bom”, “altruísta”. Daí a tarefa urgente de restituir “aos homens a boa coragem para as ações difamadas como egoístas”, pois “até hoje foram as mais frequentes, e em todo o futuro continuarão a sê-lo”, dando-lhes o valor devido e recusando a má consciência associada, o que significa retirar “das ações e da vida a sua *má aparência*” (A 148). “Não mais se considerando mau, o homem deixa de sê-lo!” (idem), defende Nietzsche, de modo que o remédio verdadeiramente eficaz para o íntimo dilaceramento cristão seria seduzir o indivíduo “para o amor a si mesmo” (A 517).

Este é o sentido do “egoísmo” defendido pelo filósofo nesse contexto, que é o de emancipar o ser humano do “sentimento de autodesprezo” ao qual foi levado a crer pelos erros da interpretação cristã, libertando-se também dessa forma moralizadora de vivificar e estimular a vida (o modo de existência do asceta não é um problema em si, mas a universalização das ilusões que o animam). É preciso, portanto, a tarefa primeira de cuidar de si e interromper o autoflagelo para depois ser capaz de efetivamente cuidar do próximo, o que significa, sobretudo, encorajar nos outros novas valorações para que não sejam mais reféns da noção torturante de culpa e pecado, divergindo do tipo de “cuidado” oferecido pelos cristãos e que só faz aprofundar o sentimento de terror e remorso ao perpetuar a questão da eterna salvação ou danação da alma (não significa que deixaria de existir a culpa relacionada a violações das leis humanas, mas esta não é esmagadora como a de se sentir eterna e necessariamente culpado na relação com Deus).

Cabe ainda notar que Nietzsche não deixa de apontar que há outras abordagens mais positivas que poderiam ser apresentadas da figura do santo, pois o que ele traça é um quadro geral em que busca destacar determinadas características, sobretudo as do autodesprezo, que é também o que desejamos focar. Haveria então, por outra perspectiva, exemplos de “imensa brandura e simpatia com os homens” (HH 144) na experiência de alguns ascetas, assim como modelos de uma vida orientada pela ausência de pecado, como a que Jesus acreditava ser a dele próprio, indo parcialmente ao encontro do que Nietzsche deseja para os indivíduos (mas agora por via da reflexão rigorosa e não pelas interpretações errôneas da religião). Também a riqueza de sentimentos que foram milenarmente cultivados pela vida religiosa teriam

se tornado inatos, como “o mundo interior dos estados de espírito sublimes, comovidos, plenos de pressentimentos, profundamente contritos, ditosos de esperança” (HH 130), sendo parte de nosso “tesouro herdado” e mesmo um pressuposto para a psicologia do espírito livre. Esse movimento de fluxo e refluxo do texto nietzschiano, bastante presente na obra intermediária, sugere que é preciso se resguardar de um tipo de interpretação alimentada pela vingança que anseia por condenar e punir o passado da espécie humana – estaríamos, neste caso, ainda submetidos ao modelo do “carrasco”.

De todo modo, o objetivo do esforço para que “um enorme fardo de má consciência” seja “eliminado do mundo”, para Nietzsche, é garantir que “os divergentes, que tantas vezes são os inventivos e fecundos” (A 164), não mais sejam “sacrificados”, dominados pela aversão a si mesmos pela sua diferença em relação à moralidade dominante, que os faz se sentirem maus, imorais, torturados por uma má consciência que, em sua versão moderna, corresponde à do cristão que “odeia a si”, que “prejudica a si mesmo” (A 516). Cada florescimento de um espírito livre nos dá forças para reafirmar “que não há uma moral única determinando o que é moral, e que toda moralidade que afirma exclusivamente a si própria mata muitas forças boas e vem a sair muito cara para a humanidade” (idem). Assim, “já não deve ser tido por vergonhoso divergir da moral, em atos e pensamentos” e, em lugar de uma obediência incondicional a uma coerção externa e unívoca, “devem ser feitas inúmeras tentativas novas de existência e de comunidade” (idem), isso se tivermos a coragem e disposição de assumirmos a afirmação nietzschiana de que “viver é inventar”⁸².

Portanto, para se superar a noção de impessoalidade como condição da ação moral – essa que orienta a “moral de rebanho” desde as primeiras moralidades até suas manifestações atuais nas éticas “não egoístas” de Kant, Schopenhauer e Stuart Mill – seria preciso compreender que “na consideração mais *pessoal* possível se acha também a maior utilidade para o conjunto” (HH 95), na medida em que a moral do autodomínio (sem a universalidade cristã) se torna exemplar e estimula os outros ao

⁸² O aforismo 297 de *A gaia ciência* afirma que o “verdadeiramente grande, novo e surpreendente em nossa cultura” é o de que esta possibilita a alguém “*ser capaz* de contradizer, ter *boa consciência* ao hostilizar o habitual, o tradicional e consagrado”. Porém, o referido trecho se encerra com a questão: “quem sabe isso?”. Parece-nos, portanto, que Nietzsche vislumbra as condições necessárias para o florescimento dessa cultura do “poder contradizer”, embora ela seja incipiente em relação ao predomínio da obediência coletiva e ao hábito, precisando ainda ganhar força e ser incorporada na consciência de um maior número de indivíduos. Afinal de contas, segundo Nietzsche, a “moralidade do costume” que remonta a épocas ancestrais ainda vigora, “no conjunto, até o dia de hoje (nós habitamos o pequenino mundo das exceções e, por assim dizer, sua zona ruim)” (A 14).

cuidado de si, fazendo com que, progressivamente, seja percebido que é possível viver sem a obediência incondicional a autoridades externas. Assim, ao invés da submissão à moralidade dominante, seria preferível “fazer de si uma *pessoa inteira*, e em tudo quanto se faz ter em vista o seu *bem supremo*”, pois “isso leva mais longe do que as agitações e ações compassivas em favor dos outros” (idem). Isto é, deve-se agir orientado sobretudo por sua singularidade, pois esse aparente interesse em sua “*vantagem própria*” (idem) seria simultaneamente uma vantagem aos demais, ao estimular em cada um a superação da antiga submissão. É desse modo que, segundo Nietzsche, “homens e povos adquirem brilho”, pois “quanto mais uma época, um povo aprecia os indivíduos, e quanto mais lhes reconhece o direito e a preponderância”, tanto mais ela permitirá o surgimento de “ações genuinamente *individuais*”, que são “justamente as que *têm valor*, no bem como no mal” (A 529). Consequentemente, ocorreria o acréscimo do sentimento geral de “honestidade” e “autenticidade” em “épocas e povos inteiros” (idem), o que, para Nietzsche, compensaria o risco de algum aumento de casos prejudiciais.

A compreensão de que a batalha talvez mais decisiva se dê num nível fisiopsicológico – pois devemos não apenas “aprender a *pensar de outra forma*”, mas, ainda mais profundamente, “*sentir de outra forma*” (A 103) – é o que faz Nietzsche se valer de termos relacionados à saúde, doença e cura, assim como a necessidade de “médicos da alma” (A 52). Pois, uma vez que os instintos podem ser “*transformados pelos juízos morais*” (A 38), eles estão sujeitos a serem condenados, reprimidos, retrabalhados, estimulados ou enaltecidos, a depender do valor que a moralidade institui a eles. Dizer isso significa que a atividade dos impulsos não é estanque, o que implica em reafirmar seu caráter plástico, ou seja, restituir-lhes a força criadora que sempre pertenceu a eles, à sua “razão inventiva”. O diagnóstico de como essas organizações pulsionais tornam alguém doente ou saudável na economia geral do corpo e criam fenômenos culturais extensivos a essas respectivas formas de vida, seria justamente a tarefa incumbida à figura nietzschiana do *médico da humanidade* (dele também dependeria a prescrição de diferentes recomendações para os saudáveis e os doentes, que por vezes são opostas)⁸³.

⁸³ Conforme o filósofo assinala, “as diferentes culturas são diferentes climas espirituais, cada um dos quais é particularmente danoso ou salutar para esse ou aquele organismo”, daí a necessidade do médico que recomende uma espécie de cultura que seja adequada: “Viver no presente, no interior de uma única cultura, não basta como prescrição geral, aí pereceriam muitas espécies de homens extremamente úteis, que nela não podem respirar de modo saudável. Com a história devemos lhes fornecer *ar* e procurar

Para encerrar, consideramos ilustrativo contrapor a atuação da moral cristã no mundo pulsional dos indivíduos com a experiência social que havia na época dos gregos, comparação que também servirá para adiantarmos alguns aspectos da arte que trataremos mais detidamente à frente. Nietzsche apontará como característica do paganismo grego o fato de que eles “davam como que festas a todas as suas paixões e más inclinações naturais”, chegando a “instituir uma espécie de programa oficial festivo do seu demasiado humano” (OS 220). Em contraste com a postura cristã a que nos habituamos, os helênicos

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 de seu céu. Eles não negam o instinto que se expressa nas características más, e sim o enquadram e o limitam a determinados dias e cultos, após inventarem medidas cautelares suficientes para dar àquelas águas selvagens o escoamento mais inócuo possível. Essa é a raiz de todo o liberalismo moral da Antiguidade. Concedia-se ao mau e problemático, ao animalesco-atrasado tanto como ao bárbaro, pré-helênico e asiático, que ainda vivia no fundo do ser grego, um desaforo moderado, sem buscar a sua completa destruição. Abarcando todo o sistema dessas normas, o Estado não era edificado em consideração de determinados indivíduos ou castas, mas das características humanas habituais. (idem)

Percebe-se a grande diferença em relação à moral cristã, que *condena* o “egoísmo” de quem, na busca pelo sentimento de força, se orientaria por vaidades, desejos de reconhecimento, dominação e superação não vinculados à culpabilização dos impulsos naturais. Para o “liberalismo moral” dos gregos, importa louvar tudo o que tem “poder”, mesmo os instintos que desembocam em “características más”, pois o importante é permitir seu “escoamento” e, especificamente no caso dos mais “selvagens”, um “desaforo moderado”. Ao invés de reprimir, tentar extirpar ou estigmatizar um impulso como condenável, os antigos o controlavam ao delimitá-lo “nos costumes da sociedade do culto”, ou seja, consideravam seu “direito” de existir enquanto uma necessidade natural humana⁸⁴. Desse modo, o “sentido para o real dos gregos”, sua “ampla atenção pela *realidade do humano*”, comandou a organização das regras do Estado no lugar de “uma lei moral limitada, sacerdotal ou de casta” (idem).

mantê-las; também os homens das culturas que ficaram para trás têm seu valor.” (AS 188).

⁸⁴ Também conforme AS 226: “*Prudência dos gregos*. – Como o desejo de vencer e sobressair é um traço indelével da natureza, mais antigo e primordial do que todo respeito e alegria pela igualdade, o Estado grego sancionou a competição ginástica e artística entre os iguais, ou seja, delimitou uma arena em que aquele impulso podia se desafogar sem pôr em perigo a ordem política”.

Essa convergência entre uma ética, que talvez pudéssemos chamar de *pulsional* pela sua atenção à “realidade do humano”, e uma política que dá direito de cidadania até para os impulsos mais problemáticos, teve, segundo Nietzsche, origem e influência artísticas: seus “mestres e precursores” foram Homero e a tradição poética anterior, com seu “gosto pelo efetivo e eficiente *de toda espécie*”, que “nem o mal desejam negar completamente”, bastando “que ele se modere e não mate ou envenene tudo” (idem)⁸⁵.

Em outras palavras, a arte serve como modelo para dar eficácia ao escoamento dos mais variados impulsos humanos, como o exemplo de um poema que nos faz transitar entre alegria, tensão, sofrimento, alívio, expectativa, medo, compaixão e todo um leque de sentimentos à espera de serem alimentados e descarregados. Um poeta épico ou trágico que abrisse mão dos impulsos maus e problemáticos, tão necessários quanto os benevolentes e elevados, não criaria a dinâmica de emoções que o faz ser “efetivo e eficiente” na organização e distribuição da matéria com a qual constrói o seu poema e toca o ouvinte/espectador. De modo análogo, um Estado que toma como “mestres e precursores” tais artistas e suas técnicas, teria condições de fazer justiça à riqueza do “demasiado humano” de um modo mais abrangente do que tendo como base uma “moral limitada” apenas pela perspectiva de uma casta. Algo ainda mais necessário no caso dos antigos gregos, motivados como eram pela busca de poder, disputa e destaque, que, por isso, precisavam de diversas formas de satisfazer ou descarregar seu espírito belicoso e de domínio⁸⁶.

Essa situação apenas se alterou pelo gradativo estabelecimento de virtudes como a da moderação, estimuladas após Sócrates, que ganhou cada vez mais seguidores até se tornar símbolo do que entendemos por moral clássica. Com ela, os impulsos gregos adquirem outros meios de se descarregar, deslocando seu anseio desenfreado por poder e conflito para a disputa, mais espiritualizada, do jogo dialético e do exercício de virtudes doravante valorizadas, como justiça e prudência, demonstrando a possibilidade de transfigurar as pulsões sem caluniá-las. Seria uma

⁸⁵ As considerações de Nietzsche sobre Homero envolvem outras sutilezas, pois, se por um lado, seu pan-helenismo estimulou por toda parte maior elevação espiritual e humana, ele também teria sido uma fatalidade, pois “aplainou à medida que centralizou, e dissolveu os mais sérios instintos de independência. [...] As grandes potências espirituais exercem uma influência opressora, além daquela libertadora: mas sem dúvida há diferença se é Homero, a Bíblia ou a Ciência que tiraniza os homens.” (HH 262)

⁸⁶ Cf. A 360, os gregos “apreciavam mais o sentimento de poder do que qualquer vantagem ou boa reputação”.

lição a ser aprendida pelos “homens sombrios e cobras-cegas filosóficas” de épocas posteriores, obcecados em denunciar o “*caráter horrível* das paixões humanas”, quando nossa tarefa, diferentemente, deveria ser “tirar das paixões o seu caráter terrível, assim evitando que elas se tornem torrentes devastadoras”, ocupando-nos em modos de cultivo para “transformar as paixões todas da humanidade em apaixonadas alegrias” (AS 37).

1.7 MORAL, LINGUAGEM E ECONOMIA PULSIONAL

O trecho acima que trata da cultura grega nos mostra as possibilidades diversas de lidar com o mundo pulsional, e nos encaminha para o tema da arte. Para completar a transição, gostaríamos de reforçar o vínculo entre moral, linguagem e psicologia, pois a relação entre elas nos oferece uma espécie de síntese do que tratamos até agora e, ao mesmo tempo, apresenta o solo no qual a experiência da atitude estética irá atuar, estimulando reorganizações nessa profunda estrutura psicológica na qual formas de vida se entrelaçam com as criações da cultura. Mesmo considerando que a herança de milênios tenha uma força de cultivo incomparável com a que uma transformação no breve curso da vida individual pode promover, parece haver uma margem de liberdade e emancipação sugerida pela filosofia nietzschiana, sobretudo ilustrada em suas concepções de autodomínio e autossuperação⁸⁷.

Nesse sentido, apontar a crença na linguagem é estratégico para atentarmos às fronteiras do nosso viés cognitivo e o seu papel em favorecer ou dificultar o “exame de processos e impulsos interiores”, cuja multiplicidade constitutiva e presente em cada organismo é ordinariamente reduzida à existência de algumas palavras supostamente capazes de representar esses mesmos impulsos. Aprofundando seu diagnóstico da linguagem, Nietzsche afirma “só haver palavras para graus *superlativos* desses processos e impulsos”, ou seja, para “estados *extremos*”, como “raiva, ódio, amor, compaixão, cobiça, conhecimento, alegria, dor”, sendo que “os graus mais suaves e medianos, e mesmo os graus mais baixos, continuamente

⁸⁷ Acreditamos ser também disso o que se trata quando o filósofo se refere aos “anéis de crescimento da cultura individual” (HH 272). Segundo essa interpretação, o milenar processo do cultivo humano se repetiria agora mais rapidamente e no interior do tempo de vida do indivíduo: este abandonaria as crenças divinas desde jovem substituindo-as pela fruição da arte e, ulteriormente, passaria a se dedicar “aos métodos mais rigorosos do conhecimento” (idem), podendo, por conseguinte, atingir sua emancipação das visões antigas e se tornar um indivíduo soberano (embora as antigas experiências possam nele permanecer sob diversos aspectos).

presentes, nos escapam, e, no entanto, são justamente eles que tecem a trama de nosso caráter e nosso destino” (A 115).

A inexistência de palavras para essa insondável atividade pulsional é a fonte do engano que leva o indivíduo a considerar suas ações como mais simples do que o são na efetividade múltipla dos impulsos, iludindo-o de que exista uma “escrita aparentemente clara de nosso ser” (idem). É um senso comum que se encontra inclusive nos filósofos, ao acreditarem na existência de uma faculdade como a “vontade”. Nesse sentido, o âmbito moral do “elogio e censura” é parte desse reino mais superficial, para o qual temos “consciência e palavras”, baseadas nas “manifestações grosseiras [dos impulsos], as únicas que nos são conhecidas” (idem). O instinto, em si mesmo, não se refere à boa ou má consciência, não possui “caráter e denominação moral”, mas adquire tudo isso ao entrar em relação com atributos já “moralmente avaliados e estabelecidos pelo povo”, que passam a constituir sua “segunda natureza” (A 38).

Ocorre que, para o filósofo, nossa própria consciência parece estar sujeita à limitação da linguagem, pois “temos apenas o pensamento para o qual as palavras nos estão à mão, que conseguem exprimi-lo aproximadamente” (A 257), ou seja, o pensar corresponderia a uma tradução simplificada da múltipla atividade pulsional, que termina por fixá-la em signos⁸⁸, em representações mentais. Revela-se, como consequência, que também “o assim chamado ‘Eu’” é uma noção ancorada nas reduções da linguagem, perspectiva que, uma vez instituída e consolidada, “colabora desde então na feitura de nosso caráter e nosso destino” (idem). Isto é, a crença no “Eu”, palavra que favorece o ocultamento dos fenômenos inconscientes que nos governam, gera ou reforça, por sua vez, formas de vida a partir dessa ilusão (sobretudo na forma do sujeito unitário do modelo cartesiano do *cogito*, isto é, à ideia de razão como coisa em si, alvo da crítica de Nietzsche) e, com isso, modifica as

⁸⁸ Conforme aponta Stegmaier, a noção de que, para Nietzsche, “o pensamento é ‘apenas signo’” (STEGMAIER, 2013, p. 162) já desponta nas anotações de 1880 e, a partir daí, será extensamente trabalhada, sobretudo nos escritos não publicados. Dele aproveitamos a citação utilizada, retirada de FP IV 6[253]: “O pensamento é, assim como a palavra, apenas um signo: uma congruência qualquer entre pensamento e efetividade não se pode falar. O efetivo é um certo movimento de impulso” (NIETZSCHE apud. STEGMAIER, 2013, p. 149). Como destaca o intérprete, através da noção de signo passa-se da perspectiva ontológica para a semiológica, segundo a qual o pensamento, enquanto conjunto de signos, se torna sintoma de algo que permanece inacessível ao pensar. Nesse mesmo sentido, para João Constâncio, dizer que pensamentos são signos significa que “são abreviações e simplificações de pulsões, afetos e instintos inconscientes, ou que eles *exprimem* sempre este fundo inconsciente do organismo. Dado que os signos geram conceitos, segue-se que os pensamentos conscientes conceptualizam o fundo inconsciente do organismo.” (CONSTÂNCIO, 2013, p. 158).

relações do indivíduo com o mundo, tanto as que ele entretêm com sua psicologia e que criam sua autoimagem, quanto as que conformam o universo social e histórico que o envolve (e que o antecede).

Desse modo, ao mesmo tempo em que a linguagem é resultado da nomeação de estados intensificados dos impulsos, ela também vai ganhando significado e valor a partir dos usos e sentidos que a comunidade confere às palavras. Como vimos antes, os indivíduos se sentem mais estimulados à ação quando esta se encontra associada a sentimentos morais como “nobre, bom, louvável, digno de sacrifício” (A 110). Segundo a hipótese histórica de Nietzsche,

os atributos morais só foram reconhecidos como virtudes, dotados de nomes, apreciados, recomendados, a partir do momento em que *visivelmente* determinaram a sorte e a ruína de sociedades inteiras: pois então a intensidade do sentimento e a excitação das energias criadoras internas foi tão grande, em *tantos* indivíduos, que se levaram dádivas a esse atributo, a melhor que cada um tinha [...]. (AS 190).

Tal processo vai ganhando corpo e duração e, com o auxílio do poeta, a virtude recebe novas cores, palavras e uma aura divina – ele “*ensina a venerá-la*” como “algo bom e digno de admiração”, levando a virtude a existir “como entidade própria, algo que não era até então” (idem). Ou seja, a origem remota das virtudes e suas nomeações é o legado da tradição que nos precede e nos habita, a qual somos submetidos desde a infância durante a formação da consciência moral. Nossa veneração a elas dá continuidade ao costume à medida que não perguntamos pelas razões e, desse modo, a psicologia humana é constituída intimamente pelos valores da comunidade. Somos, conseqüentemente, tanto potência criadora de nomes e virtudes, quanto potencialmente modelados por ambos e os sentimentos morais associados. Essa relação plástica e indissociável entre fisiopsicologia, moralidade e história foi o que a utopia platônica desconsiderou, permitindo a crença “no bem e no mal como no preto e no branco: ou seja, numa radical diferença entre homens bons e maus, atributos bons e ruins.” (AS 285). Dualidade que, para o filósofo, trouxe grande “dor, presunção, dureza, alienação e frieza” quando incorporada a nosso mundo “ético-espiritual” (AS 67). A consideração pelo devir dos fenômenos psicológicos, no entanto, exige a atenção às “transições”, às “diferenças de grau”⁸⁹.

⁸⁹ Bernard Williams tecerá algumas considerações similares no que diz respeito ao tratamento dualista e contrastado do qual a moralidade costuma se valer como estrutura que visa a um mais efetivo controle: “Na verdade, quase toda vida humana que vale a pena repousa entre os extremos que a

Seguindo esse contexto de ideias, o aforismo 468 de *Aurora* afirma que “até agora permitiu-se apenas buscar a beleza no *moralmente bom* – razão suficiente para acharmos tão pouco e termos de lidar com imaginárias belezas sem ossos!”. O “hábito das oposições” (AS 67) da moralidade dualista, de acordo com tal visão, consolida preconceitos, isto é, favorece a predeterminação de possibilidades e impossibilidades, seleciona fenômenos a serem percebidos ou evitados. Assim, uma ideia de beleza não orientada por uma moral excludente poderá vê-la – ou melhor, descobri-la – a partir das manifestações próprias a cada indivíduo (como fazemos ao admirar qualquer coisa na natureza), observando que “neste se desenvolve de maneira solar, naquele, de maneira tormentosa, e num outro, somente na penumbra e com céu chuvoso” (A 468). Postulando que o “reino da beleza é mais vasto”, Nietzsche defende sua não subordinação ao reino dessa moral restritiva e, enquanto desbravador à procura de um novo conhecimento (e estética), afirma: “tal como é certo haver, entre os maus, cem tipos de felicidade de que os virtuosos não suspeitam, neles também se acham cem tipos de beleza: e muitos ainda não foram descobertos” (idem).

Trata-se, portanto, de apontar a determinação moral no âmbito perceptivo, ou seja, afirmar que nossa percepção não é “pura”, “objetiva” e, com isso, denunciar o consequente empobrecimento cognitivo que suas delimitações podem nos provocar – no caso, o dualismo excludente entre bom e mau –, que nos impede de nos tornarmos sutis “descobridores e observadores” da humanidade, tarefa para a qual seria preciso afirmar a totalidade das possibilidades humanas. Em suma, o aforismo nos convida a atentarmos para o que é evitado por conta de determinados vetos morais, para que possamos ser capazes de ver em cada coisa um encanto próprio – ou seja, ver mais amplamente – e, não menos importante, afirma a associação entre o belo e a plasticidade do ato perceptivo-cognitivo, pois é este que institui ativamente sua noção de beleza nas coisas, não sendo esta uma característica essencial dos objetos. Com

moralidade coloca diante de nós. Ela claramente enfatiza uma série de contrastes: entre força e razão, persuasão e convicção racional, vergonha e culpa, desgosto e desaprovação, mera rejeição e culpa. A atitude que a leva a enfatizar todos esses contrastes pode ser chamada sua *pureza*. A pureza da moralidade, sua insistência em abstrair a consciência moral de outros tipos de reação emocional ou influência social, oculta não apenas os meios pelos quais ela lida com membros desviantes de sua comunidade, mas também as virtudes daqueles meios. Não é surpresa que ela deveria ocultá-los, na medida em que as virtudes podem ser vistas como tais apenas no interior do sistema, de um ponto de vista que possa assegurar valor a ela, uma vez que o sistema da moralidade é fechado em si mesmo e deve considerar um equívoco indecente aplicar ao sistema quaisquer valores outros do que aqueles da própria moralidade.” (WILLIAMS, 2006, p. 194-195). Também parecem seguir nessa direção os apontamentos de Berys Gaut (2007), para quem o moralista é aquele que se guia por reducionismos e, por isso, seu oposto não seria propriamente o sujeito imoral, mas o indivíduo dotado de sensibilidade moral, isto é, aquele capaz de perceber as sutilezas e nuances das ações e sentimentos humanos.

isso, Nietzsche expressa sua discordância em relação a uma tradição clássica que associa beleza, verdade e bem.

Contudo, essa capacidade da percepção humana de projetar certas relações qualitativas não surge de uma intuição unitária e abstrata, mas tem suas raízes na “razão inventiva” dos impulsos que constituem nosso ser. São eles, como vimos, que constroem nossas perspectivas, através das configurações estabelecidas entre si. Estas contêm e expressam, a cada instante, as qualidades que foram historicamente nomeadas e situadas, de modo que, “ao vermos uma nova imagem, imediatamente a construímos com ajuda de todas as experiências que tivemos, conforme o grau de nossa retidão e equidade” (GC 114). Haveria, nesse sentido, uma espécie de capacidade inconsciente e “virtuosa” de apreender os fenômenos, a depender da “justiça” com a qual resgatamos, em cada visada, as “experiências que tivemos” relacionadas ao objeto percebido (ou que sentimos relacionar-se com ele). O grau de acuidade dessa seleção afetiva e memorialística – que, por isso, será imperfeita ou tendenciosa e, no melhor dos casos, menos “injusta” – é o que irá delinear e dar cores ao que vemos no ato mesmo de ver, dando-lhe uma determinada forma, que torna indissociáveis os aspectos físicos e afetivos, o que inclui todo um conjunto de valorações próprias e herdadas. Nietzsche, com isso, deseja ressaltar que “não existem vivências que não sejam morais, mesmo no âmbito da percepção sensível” (idem), ou seja, não há perceber que não seja orientado e coagido de algum modo, não há percepção neutra, objetiva, pois ela depende de contextos historicamente variáveis, devidamente hierarquizados por essa espécie de *moral inconsciente*.

É a incorporação de sentimentos morais pela economia pulsional dos indivíduos o que leva o filósofo a afirmar que “a decisão cristã de achar o mundo feio e ruim tornou o mundo feio e ruim” (GC 130), assim como ele assinala, em *Aurora*, que “as paixões tornam-se más e pérfidas quando são consideradas más e pérfidas”, pois “*pensar mal é tornar mau*” (A 76). À medida em que a ação e a imaginação humanas se associam a tábuas de bens criadas por cada época e comunidade (mesmo um indivíduo autolegisador não atua absolutamente livre dela), seu cultivo continuado faz com que determinados impulsos e estados psicológicos sejam colocados em destaque, ganhando um caráter “enobrecido em consequência de tal avaliação” (GC 115) e provocando, por outro lado, a desvalorização ou desencorajamento de outros, e mesmo sua proibição. Afinal de contas, “onde quer que deparemos com uma moral, encontramos uma avaliação e hierarquização dos

impulsos e atos humanos” e, sendo essa perspectiva a “expressão das necessidades de uma comunidade” (GC 116), ela dará valor ao indivíduo apenas enquanto função do coletivo. Mesmo se considerarmos que a moralidade perdeu a força que tinha, há sempre uma forma de coação que orienta a percepção, pois as tábuas de bens continuam ativas no processo, assim como o jogo pulsional individual.

Essa articulação entre a moral dos costumes, linguagem e processo perceptivo-cognitivo também se encontra na análise do “amor” feita pelo filósofo em GC 14, no qual é investigado o sentido comum que o toma como “o oposto do egoísmo”. Nietzsche, ao considerar as diversas ocasiões em que o amor é nomeado (no amor compassivo, no sexual, da busca pela verdade, pelo próximo, etc.) conclui que, em todas elas, o que está em jogo é sempre uma “ânsia de propriedade”. Seria, portanto, derivado da mesma pulsão egoísta que motiva a “cobiça”, que, contrariamente, a moral difama. A hipótese sugerida pelo autor é a de que o “uso linguístico” atual foi “determinado pelos que não possuíam e desejavam”, ou seja, o grupo majoritário dos que tinham a carência de algo e almejavam a posse de alguns. Assim, o que estaria por trás das definições distintas seria o jogo de forças entre aqueles que desejam imprimir à palavra o sentido que lhes interessa, nesse caso com a vitória dos “insatisfeitos” e “sedentos”, que deram ao “amor” o atual sentido moral que o faz ser “glorificado como ‘bom’”. O importante a se destacar nessa investigação sobre a constituição de sentidos da palavra é que não há neutralidade na linguagem (nem uma identificação ontológica entre palavra e suposta emoção correspondente, nem mera arbitrariedade), mas nela se esconde um jogo de forças entre moralidades que desejam impor seus valores, que, transmitidos pelas dinâmicas históricas e sociais, afetarão nosso mundo pulsional. Conforme aponta Chiara Piazzesi em sua análise do referido aforismo, “essas valorações se reinserem [...] na nossa experiência psicolinguística, o que significa que elas estruturam não somente a linguagem, mas a nossa psicologia e portanto a nossa experiência – e tudo isso se concentra nas diferentes maneiras de ‘compreender’” (PIAZZESI, 2010, p. 77).

Desdobrando a reflexão nietzschiana sobre a influência da moral e da linguagem em nossa fisiopsicologia, a intérprete assinala que todo “nome de emoção possui uma função mais *prescritiva* do que *descritiva*, estabelecendo limites ao conhecimento, plausibilidade e padrões adequados” (PIAZZESI, 2012, p. 152), ou seja, quando sentimos algo e identificamos isso com o uso corrente de uma palavra, como por exemplo “amor”, automaticamente associamos nossa emoção a todo um

conjunto de valores morais e culturais que foram se acumulando em torno dessa ideia, num processo que circunscreve partes de nosso mundo afetivo a categorias psicológicas determinadas por certo padrão moral, ao mesmo tempo em que reforçamos esses padrões ao reiterarmos o uso daquela palavra dentro de suas prescrições pré-estabelecidas, aderindo ao escopo emocional convencionado⁹⁰. Há, portanto, uma relação tornada autorreferencial entre linguagem, moral e afetos, de modo que o universo do indivíduo está atravessado de forma incontornável pela comunidade, pela história e valores que o antecedem e o circundam, e que são responsáveis por formar a própria percepção que ele tem de si⁹¹. Em suma, conclui a intérprete, a “psicologia popular é estruturada por valores morais, e emoções (paixões) são construtos sociais, *modi* de autoapresentação que dão forma a afetos correspondentes – e vice-versa” (ibidem).

Estamos, pois, enredados na moralidade de um modo profundo e que permanece, no mais das vezes, despercebido. Contudo, ao mesmo tempo em que ela cultivou certos padrões psicológicos e de comportamento, esse mesmo exercício continuado e coercitivo de relações com o mundo exterior e interior produziu nossa percepção e cognição tais quais as conhecemos hoje – o que inclui podermos refletir sobre seus próprios limites. Há, portanto, um vir a ser evolutivo e histórico da percepção e cognição, transformadas por meio das tábuas de bens e dos distintos valores que prevaleceram em cada época. Poder-se-ia, talvez, dizer que o ato perceptivo e cognitivo é o próprio produto de uma moral enquanto força coercitiva duradoura, é o seu exercer-se mais efetivo pelo que tem de entranhado na espécie, ao estruturar e organizar de certo modo nossa percepção. Esta, sem nenhuma forma de coerção e limitação, de orientação e seleção, talvez fosse mesmo uma não-percepção pela perspectiva de Nietzsche, pois a ausência de qualquer estrutura de diferenciação previamente criada resultaria em uma miríade informe e incessante de fenômenos

⁹⁰ A intérprete reforça que o simples ato de nomear o próprio sentimento é moral: “Atitudes proposicionais concernentes a emoções são, portanto, não neutras em vista dos valores e avaliações morais: a ‘escolha’ (a *performance*) de um certo padrão de comportamento, juntamente com a correspondente categoria denotativa da experiência psíquica, já expressa um autoposicionamento do falante competente em relação a normas sociais, estratégias de autoapresentação, estruturas de reconhecimento, conflitos de poder, competições, e assim por diante. Sendo os padrões emocionais e a linguagem construções moldadas social e culturalmente, suas ocorrências reforçam uma certa avaliação moral das próprias emoções, juntamente com seu critério de adequação: atos nominativos *performam* tais avaliações, isto é, o sistema de valores morais que governa cada avaliação” (PIAZZESI, 2012, p. 143).

⁹¹ Acerca da ilusória oposição entre indivíduo e comunidade, escreve Céline Denat: “A alteridade, o ser ou o viver-com, as normas comuns, mais geralmente as condições da alienação individual, não se situam apenas fora de nós; elas estão também e sobretudo em nós” (DENAT, 2011, p. 40).

indistintos, um fluxo caótico sem contornos. A percepção é sempre a percepção de algo, é orientada em direção a alguma coisa que sirva para alimentar os impulsos (mesmo ficcionalmente) e provocar avaliações por parte de seu portador, sendo assim cognitiva.

Essa relação interessada com o mundo, nunca neutra, é análoga ao que descrevemos anteriormente acerca dos impulsos e sua “razão inventiva”, porque é justamente um *continuum* deles, reunidos nesse caso em uma formação fisiopsicológica mais complexa e que tem tarefas específicas no organismo. Como afirma Piazzesi, no pensamento nietzschiano “toda ‘paixão’ (ou, em uma mais corrente terminologia, emoção), enquanto uma mudança afetiva e corporal no indivíduo, tem um específico poder cognitivo (como todo *Affekt* tem), isto é, ela é um modo inteligente de avaliar contextos” (PIAZZESI, 2012, p. 154). Em outras palavras, a relação de nossos afetos com o mundo, desde os níveis mais básicos dos impulsos até as formas mais complexas da “paixão” ou “emoção”, é inseparável de um “poder cognitivo” próprio, que avalia as condições que continuamente aparecem de acordo com o que pode ser favorável ou prejudicial, situação na qual interferem também (com diferentes níveis de complexidade) os valores incorporados social e historicamente. Em função dessa ampla rede de variáveis e condições em jogo, pode-se considerar que tais avaliações se efetuam de “modo inteligente”.

Nesse sentido, tomar consciência da influência da moralidade em nossa relação com os fenômenos do mundo não conduz à negação absoluta dela e a uma suposta liberdade posterior em relação a toda moral, mas, na melhor das hipóteses, à sua gradativa substituição por uma outra a partir de uma melhor atenção ao próprio mundo pulsional. É uma troca que, para nosso autor, deve ser feita lentamente, quase imperceptivelmente – e nunca por meio de uma brusca revolução que antecederse com ideais algo que a totalidade do corpo ainda não tem amadurecido em si⁹². Assim, tal processo não se daria por uma escolha deliberada e consciente, mas por conta de uma reorientação da economia pulsional que passa a não depender mais do posicionamento habitual, e disso só nos daríamos conta depois que transformações

⁹² Conforme A 534: “Se uma transformação deve ser a mais profunda possível, que o remédio seja dado em doses mínimas, mas ininterruptamente, por longos períodos! [...] Cuidemos, então, de não trocar apressadamente e com violência o estado da moral a que estamos habituados por uma nova valoração das coisas – não, queremos continuar vivendo nele ainda por muito tempo – até nos darmos conta, provavelmente bem depois, de que a *nova valoração* tornou-se em nós a força predominante e que as suas pequenas doses, *a que temos de nos acostumar de agora em diante*, plantaram em nós uma nova natureza”.

profundas no âmbito dos impulsos já se efetivaram, como se só pudéssemos ter consciência da mudança de critérios sob um olhar retrospectivo. É a isso que Nietzsche chama de crítica no aforismo 307 de *A gaia ciência*, que ocorre quando passamos a considerar um erro o que antes amávamos “como sendo uma verdade ou probabilidade”, e essa recusa acontece porque aquilo era amado pelo outro que um dia fomos e que já não existe mais, pois somos “sempre outro”. O filósofo completa, simulando um interlocutor:

Foi sua nova vida que matou para você aquela opinião, não sua razão: *você não precisa mais dela*, e agora ela se despedaça e a irracionalidade surge de dentro dela como um verme que vem à luz. Quando exercemos a crítica, isso não é algo deliberado e impessoal – é, no mínimo com muita frequência, uma prova de que em nós há energias vitais que estão crescendo e quebrando uma casca. Nós negamos e temos que negar, pois algo em nós está *querendo* viver e se afirmar, algo que talvez ainda não conheçamos, ainda não vejamos!

Em outras palavras, a crítica racional é uma elaboração tardia, pois, quando surge, tem como condição prévia uma mudança na economia pulsional do corpo, que já não necessita da “verdade” que outrora amava, é a totalidade do organismo que sente nascer uma nova relação com o mundo e que abandona o posicionamento anterior movendo-se em direção a algo novo, à espreita de nascer, que “em nós está *querendo* viver e se afirmar”. A negatividade da crítica nada mais é do que sintoma de uma transformação afetiva mais profunda que a antecede, a de um *corpo crítico*, que se afasta de um estado conhecido e que deixou de ser desejado, o qual negamos em nome de uma outra afetividade em vias de surgir. É por isso que, para Nietzsche, deter-se no tocante ao que constitui a nossa “consciência” implica em ser, sobretudo, um “escrutador das entranhas” (GC 308). Portanto, não bastaria a mera argumentação crítica racional para transformar a opinião de alguém, por mais elaborada que ela seja, pois isso dependeria sobretudo de uma inclinação prévia da economia pulsional que permitisse ou favorecesse essa mudança.

Parece-nos ser disso o que se trata quando o filósofo se refere ao gosto como o “verdadeiro sentido mediador”, pois seria quem “frequentemente convenceu os outros sentidos a adotar seus pontos de vista sobre as coisas e lhes inculcou suas leis e seus hábitos” (AS 102). Já nos escritos iniciais, Nietzsche relaciona o saber ao degustar, associando o sábio e o filósofo, segundo a leitura que faz dos antigos gregos, ao “homem com o mais apurado gosto”, capaz de um refinado “discernir e conhecer”, de

um “relevante diferenciar” (FT 3). Em *Aurora*, o gosto nobre, referente ao que possui o sentimento de poder, é “bastante seletivo” (A 348). Em outras palavras, a aproximação entre saber e gosto é parte da estratégia do autor de recusar o dualismo entre razão e sensibilidade, pois a mais fina e seleta capacidade de juízo leva em consideração a totalidade de uma irrepetível economia pulsional, ou, como afirma Wotling, diz respeito a “um belo e bom trabalho de discriminação e organização rigorosa, que encontra sua origem na potência reguladora do afeto” (WOTLING, 2009, p. 108).

Nesse contexto, que afirma um gosto e seu desejo de futuro, de mudança, parece-nos cabível aproximar uma outra afirmação nietzschiana, a de que “somente enquanto criadores podemos destruir” (GC 58). Ou seja, a simples negação (se isso é possível) não tem a capacidade de “destruir” uma opinião, pois o realmente efetivo é a criação de novas possibilidades que ofereçam diferentes alimentos aos nossos impulsos, de modo que eles não mais sintam necessidade daquilo que antes os satisfazia. É como se o abandono de um posicionamento fosse, na verdade, um definhamento das relações que o constituíam – passa-se a novas alimentações e organizações pulsionais e, conseqüentemente, abandona-se as antigas, a negação é o resultado da adesão afetiva a algo outro, seja ele já existente ou como expectativa de aparecimento. Essa disposição positiva para com “toda mudança, toda reaprendizagem e transformação de si” é o que Nietzsche considera fundamental para a tarefa do “homem do conhecimento”, que deve “declarar-se a qualquer momento *contra* a sua opinião prévia e ser desconfiado em relação a tudo o que em nós quer se tornar *sólido*” (GC 296).

Para dar cabo de tão grande tarefa, esse tipo de indivíduo almejado pelo filósofo deve tomar ciência dos efeitos em si mesmo da má consciência herdada pela moral do rebanho, que “*difama*” tudo o que se desvia da previsibilidade da “reputação sólida” ao estabelecer o “caráter” como “invariabilidade” e “fidelidade a si mesmo” (idem). Se, do ponto de vista da moralidade, há uma “vantagem desse modo de pensar”, pois fortalece um determinado cultivo da comunidade, por outro, ele é nocivo enquanto “julgamento geral”, na medida em que traz “muito autodesprezo e oculta miséria na história dos grandes espíritos”, ao sentirem “o juízo de muitos milênios contra si e em volta de si” (idem). A questão apresentada em *Humano, Demasiado Humano* permanece de fundo, a da importância tanto dos indivíduos de costumes fortes que permitem a sobrevivência da comunidade, quanto dos mais

frágeis e inovadores que serão responsáveis pela sua evolução – e de como garantir que os segundos floresçam sem serem impedidos pelos primeiros.

Em suma, o desdobramento da crítica de Nietzsche à linguagem revela a profunda relação que ela possui com a moralidade, a história, o pensamento e nossa fisiopsicologia. Apontar sua não neutralidade e o jogo de forças que a constituiu tem por consequência o questionamento da imagem que o indivíduo faz de si mesmo, ao defrontá-lo com as condições extra-individuais que o formam e o regem no âmbito do inconsciente. Significa tornar o indivíduo estranho para si mesmo, instaurá-lo como um enigma. Aqueles que sentirem alegria com tal emancipação, poderão se valer da herança recebida com leveza, jogando com seus elementos de modo livre porque não há mais nenhuma moral absoluta que os obrigue. Nas palavras de Piazzesi, a

dissolução da mitologia da linguagem e das valorações morais a que ela remonta abre, então, ao sujeito um horizonte criativo de outro modo insuspeito: oferece-lhe a tomada de consciência, absolutamente desestabilizante, de que *é sem dúvida possível e legítimo* imaginar o mundo de outra maneira, “criá-lo” diferentemente. Uma vez posta à luz a arbitrariedade e a historicidade dos juízos morais e das palavras que os veiculam, mostra-se que eles *toleram* alternativas, e que o modo correto de liberar-se da prisão da sua mitologia é superá-los por meio de uma nova interpretação, impor a elas uma nova *aparência*” (PIAZZESI, 2010, p. 109).

Ao nosso ver, esse duplo movimento de provocar o estranhamento de si acompanhado do convite ao desvio do costume, é também o que a noção de atitude estética efetua, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2: A NOÇÃO DE “ATITUDE ESTÉTICA” E AS APROXIMAÇÕES ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

2.1 INTRODUÇÃO

Uma vez apontados os modos de subjetivação que atuam sobre a economia pulsional dos indivíduos, passaremos a indicar de que forma a experiência estética provoca desvios ou estímulos naqueles modelos de organização dos impulsos, apontando caminhos alternativos de relações para consigo e com os outros. Sob esse ponto de vista, a noção de atitude estética nos parece ocupar uma posição central para iluminarmos tais possibilidades, juntamente com a constelação de concepções a ela associadas, como as de nuance, de enigma estético e do dançar acorrentado, entre outras, que apontaremos no momento inicial deste capítulo.

Em seguida, passaremos a sugerir aproximações entre a Ética e a Estética em Nietzsche, inicialmente apontando de que forma a experiência da arte promove a afirmação do mundo imanente, em contraste com a elaboração de interpretações transcendentais da existência. Após o delineamento desse contexto mais amplo, apontaremos a relação da arte com uma estética da existência e do cultivo de si, assim como alguns cuidados a serem considerados ao se defender essa interpretação. Pretendemos em seguida complementar tal ponto de vista com a capacidade da arte em promover o desconhecimento de si, posição que deixará mais clara a importância das noções de atitude estética e enigma estético. Por fim, indicaremos a possibilidade de se extrair uma ética interindividual a partir dessas concepções de Nietzsche. Ao longo do percurso, será incontornável analisarmos as noções de clássico, romântico e barroco segundo a ótica de nosso autor, pois elas implicam em aspectos estilísticos, psicológicos e fisiológicos que serão fundamentais para compreendermos as posições ético-estéticas do filósofo.

2.2 A “ATITUDE ESTÉTICA”⁹³ E A CONSTELAÇÃO DE NOÇÕES A ELA CORRELATAS

A noção de *atitude estética* surge nos aforismos 166 e 167 de *Humano, demasiado humano*, no interior do capítulo denominado “Da alma dos artistas e escritores”. Diz respeito a um modo específico de fruir uma obra de arte, a do prazer encontrado “nas invenções técnicas e artifícios engenhos, no manejo e distribuição da matéria, no novo emprego de velhos motivos, velhas ideias” (HH 166). A atitude estética é, mais propriamente falando, a do artista, a “daquele que cria” (idem). Em contraste, a visão comum do público passa ao largo de tais formas e, no exemplo citado que é o da fruição da peça trágica, tudo o que o espectador exige “é ficar bem comovido, para poder derramar boas lágrimas”, isto é, “considera apenas o conteúdo” (idem). O “sentido dramático”, diz ele no aforismo 117 de *O andarilho e sua sombra*, é o modo de fruição mais grosseiro na experiência estética. Nietzsche complementa indicando que também o público pode ser ensinado para ter aquela percepção do artista, de modo a “ultrapassar o interesse pelo conteúdo”, o que passa a ocorrer caso sua visão tenha sido exposta ao mesmo motivo “tratado de cem maneiras distintas por mestres diversos” (HH 167). Assim, ao final dessa “educação artística”, ele próprio “capta e desfruta as nuances, as novas e delicadas invenções no tratamento desse motivo, ou seja, quando há muito conhece o motivo, através de numerosas

⁹³ Nas palavras de Berys Gaut, “teorias da atitude estética tentam caracterizar um modo distintamente estético de olhar as obras de arte e a natureza” (GAUT, p. 28), questão que teria surgido de modo significativo a partir da estética de Kant, que, por sua vez, encontrará desdobramentos importantes em Schopenhauer, notadamente em relação à questão da atitude desinteressada diante da contemplação estética, que distinguiria tal experiência como autônoma em relação ao viés utilitário e prático que predomina na existência cotidiana, conforme ressalta Jerome Stolnitz (cf. STOLNITZ, 1978). Este destaca a posição de Schopenhauer, segundo o qual a contemplação se dá numa absorção total, livre da subserviência usual à vontade e se concentra no objeto por ele mesmo, de modo que o percipiente sai de si, sendo a contemplação estética um raro momento de pausa do interesse próprio. Stolnitz sublinha que, apesar de alguns dos pensadores considerados centrais para o desenvolvimento do tema não terem utilizado exatamente o termo “atitude estética”, o sentido que eles se propunham a apresentar teriam elementos comuns que nos permitiriam considerá-los a partir dessa noção. Nietzsche, como veremos, se valerá do termo a seu próprio modo, sobretudo para se contrapor à visão schopenhaueriana da arte como acesso objetivo a um âmbito transcendente (no caso o das Ideias no sentido platônico), enfatizando, por outro lado, o sentimento de força do artista que cria e, portanto, como ação interessada na fruição de si (alguns exemplos que apontam as ideias de Schopenhauer como o pano de fundo ao qual Nietzsche critica podem ser encontrados em HH §§ 131, 162, 164, 222). A visão estética de Schopenhauer se encontra sobretudo no Livro Terceiro de *O mundo como vontade e como representação*. A respeito da questão da atitude desinteressada, Gaut sustenta que, se reconhecermos a existência de uma atitude estética, adotá-la não deveria se basear na noção de desinteresse, pois o artista em sua atividade criadora tem uma atitude prática e interessada em relação à obra e seria estranho se isso fosse desvinculado de sua acurada atenção estética com o objeto.

elaborações, e não mais experimenta o fascínio da novidade, da curiosidade” (idem)⁹⁴.

Trata-se, portanto, de apreciar a obra de arte principalmente segundo seus aspectos formais, sua organização e disposição dos elementos e da matéria, que ficam mais destacados quanto mais o “conteúdo” se torna conhecido e perde relevo, importando menos os aspectos de “novidade” ou “curiosidade” que, eventualmente, os “motivos” trarão. Apenas com tal percepção treinada, tornam-se visíveis as “nuances” com as quais o artista dispõe suas formas, “as novas e delicadas invenções” que distinguem seu particular tratamento do motivo em relação às formas preexistentes. Em outras palavras, nuances criadas a partir de um modo determinado de produção, que é o das técnicas artísticas. O que desejamos destacar, a partir dos trechos citados, é a concepção de Nietzsche acerca da atitude estética – isto é, a do artista ou do público que percebe e frui a arte enquanto criação e diferenciação contínua de formas – como algo relacionado não meramente a uma única obra isolada, diante da qual se teria prazer com sua bela disposição⁹⁵, mas também ao conjunto das obras de arte com as quais ela pode se relacionar, fazendo-o por meio de suas diferenciações no campo das variadas formalizações da matéria que a história da arte não cessa de produzir e enfileirar⁹⁶.

⁹⁴ Chama a atenção a proximidade entre essas colocações de Nietzsche e as considerações de Clement Greenberg, talvez o crítico de arte formalista mais conhecido do século XX: “Enquanto houve um consenso geral sobre quais eram os assuntos mais dignos da arte, o artista foi dispensado da necessidade de ser original e inventivo acerca do ‘argumento’ e pôde dedicar toda sua energia a problemas formais. Para ele o meio se tornava, no plano privado, profissional, o próprio conteúdo de sua arte [...]” (GREENBERG, 1996, p. 34). De resto, a ideia de autonomia da arte defendida por Greenberg nada teria a ver com Nietzsche, antes o contrário, a despeito de ambos destacarem a importância fundamental do aspecto formal na fruição das obras de arte.

⁹⁵ Posição que parece predominar entre as análises sobre a estética em Nietzsche, talvez consequência da menor atenção dada ao período de *Humano, demasiado humano*, no qual a questão do devir dos estilos artísticos encontra um desdobramento mais nuançado. Entre algumas das exceções que se dedicaram a este tema da obra intermediária estão os trabalhos de Matthew Rampley (2000), Nicola Nicodemo (2014) e Hubert Vincent (2007).

⁹⁶ Seria preciso considerar, entretanto, que tal visão da arte já parte de uma perspectiva moderna e a aplica retroativamente, uma vez que a ideia de Arte tal como a entendemos hoje é uma aquisição razoavelmente recente, como aponta Jacques Rancière: “Tal regime de experiência não existe desde sempre. Muito pelo contrário, podemos dizer que ele apenas existe no Ocidente desde o fim do século XVIII. É claro que muito antes disso já existiam artes, ou seja, saberes e maneiras de colocá-los em aplicação, mas eles não advinham de uma esfera de experiência comum. A Arte, tal como a nomeamos e compreendemos em nossas sociedades, no singular e com letra maiúscula, não era conhecida nem mesmo por aqueles que se divertiam em idas ao teatro, que encomendavam obras de pintores e escultores ou contratavam músicos para suas festas e celebrações. Não se trata de um simples problema terminológico. A Arte não existia como uma esfera de experiência comum não apenas porque o exercício das artes estava voltado para fins sociais diversos, mas sobretudo porque esses fins estavam, eles mesmos, compreendidos em uma divisão hierárquica das atividades humanas e dos humanos que as exerciam” (RANCIÈRE, 2021, p. 52). De todo modo, a visão nietzschiana da História como uma interpretação inescapavelmente enraizada e interessada no presente e que assim traduz o passado poderia considerar perfeitamente essa hipótese. Afora isso, o filósofo faz questão de apontar que as

Isso não significa que não podemos artificialmente “isolar” uma obra singular para fruirmos sua composição e organização interna, algo que o filósofo inegavelmente considera. Entretanto, este modo de fruição deve ser complementado pela noção de atitude estética, pois, de outro modo, corre-se o risco de se acreditar na ilusão de um gênio artístico criador situado fora da história, determinado apenas pela sua força interna que o faz produzir arte à revelia da herança que uma escola das formas estéticas lhe legou. Nesse sentido, a consideração pelo modo como o artista domina sua matéria em uma obra específica pode ser entendida como o “ato propriamente artístico”, que diz respeito ao “*sujeitamento* da força de expressão, no domínio e organização dos meios artísticos” (HH 221), definição que acentua os aspectos intrarrelacionais da composição estética. O contexto deste aforismo é o de diagnóstico do público moderno⁹⁷, que teria desaprendido esse sentido formal ao tomar a arte de modo fragmentário, pois lhe é suficiente “apreciar a energia pela energia, e mesmo a cor pela cor, a ideia pela ideia” e, por conta de tal disposição perceptual, “não desfrutará os elementos e as condições da obra de arte senão *isoladamente*” (HH 221).

Creemos que igualmente introduz-se aí, para além das considerações à configuração interna (certamente importantes), a referência a uma tradição que cultivou a ordenação expressiva e coercitiva de formas e sua incessante produção de diferenciações – em outras palavras, a longa cadeia de estilos artísticos. Pois é o desconhecimento de variadas e efetivas maneiras de integração dos elementos, isto é, a perda de critérios históricos e estilísticos, o que conduziria à satisfação de uma percepção que nada vê além de fragmentos e pouco se dispõe a relacioná-los, característica de uma época que se habituou a “achar insensatas todas as cadeias, todas as limitações” (idem). Desse modo, há uma mútua determinação entre a atitude estética e o ato propriamente artístico, ambos devendo ser levados em consideração

manifestações hoje consideradas como arte foram originalmente concebidas com finalidades muito diferentes, como sua hipótese sobre o surgimento da poesia e da música, que tinham uma função mágica, útil e instrumental para as comunidades ancestrais, a saber, a de seduzir os deuses pelo ritmo e musicalidade para conquistar seus favores, cf. GC 84.

⁹⁷ Por público moderno, segundo o ponto de vista de Nietzsche, podemos entender, em linhas gerais, como aquele cujas disposições afetivas se inclinam ao excesso de sentimentos, à excitação nervosa, fruto de uma época que perdeu os parâmetros mais firmes e que busca a arte como uma forma de fugir ao tédio – e que o filósofo vê como sendo a condição predominante entre seus contemporâneos. Em HH 219, a música moderna é associada ao “prazer em disposições elevadas e exaltadas, o querer a vitalidade a todo preço, a brusca mudança de sentimento, o intenso relevo em luz e sombra [...]”. Assim, quando nos referirmos ao moderno neste trabalho, é essa posição do autor que teremos em mente.

para uma perspectiva mais abrangente acerca da arte.

Na verdade, a possibilidade de comparar obras é condição mesma da fruição artística para Nietzsche, e esta poderia se debilitar na medida em que uma “filosofia místico-metafísica” acabe por “tornar *opacos* todos os fenômenos estéticos”, ao favorecer a ideia de que eles sejam “não *avaliáveis* entre si, pois cada qual se torna inexplicável” (OS 28). É o que poderia ser pensado, por exemplo, a partir da concepção da obra de arte como fruto do gênio romântico, que supostamente extrairia de sua íntima intuição um objeto magicamente perfeito e acabado, oriundo da própria essência do mundo e não da longa história e aprendizado das formas artísticas. Consequentemente, aponta o filósofo, se tais produtos “não podem mais ser comparados um ao outro para fins de avaliação, surge enfim uma total *ausência de crítica*, uma cega tolerância; e daí também um constante decréscimo na *fruição* da arte” (idem).

Por conseguinte, diante de um público que considera a obra à parte da linhagem das formas estéticas – tomando-a “isoladamente” também nesse sentido – torna-se cada vez mais raro que “novas e delicadas invenções” façam-se notar, e que as “nuances” entre um estilo e outro alimentem o prazer mais refinado da atitude estética. Reforçando sua defesa desta, o autor encerra o aforismo com uma exortação à produção de seus contemporâneos: “nada de temas e caracteres novos, mas sim os velhos e há muito habituais, numa sempre contínua reanimação e reformulação: isso é arte, tal como depois Goethe a *compreendeu*, tal como os gregos e também os franceses a *praticaram*” (idem). Segundo Nietzsche defende, os antigos consideravam a criação poética enquanto parte de uma contínua cadeia de formas estilísticas, como o filósofo escreve em *O Andarilho e sua sombra*:

Três quartos de Homero são convenção; o mesmo sucede com todos os artistas gregos, que não tinham motivos para o moderno furor de originalidade. Faltava-lhes qualquer medo à convenção; era esta que os unia a seu público. Pois as convenções são os meios artísticos *conquistados* visando a compreensão dos ouvintes, são a linguagem comum penosamente aprendida, com que o artista pode realmente se *comunicar*. (AS 122)

Nesse trecho, vê-se enfatizado o caráter em boa medida convencional da linguagem artística, ou seja, trata-se de um artifício elaborado através de regras e meios particulares, “conquistados” pelos artistas na medida em que são por eles criados conjuntamente e em continuidade e, como toda linguagem, necessita ser

“penosamente aprendida” para se tornar comum, minimamente comunicável. Nesse sentido, o “moderno furor de originalidade” se relacionaria com uma necessidade, que o filósofo identifica em seus contemporâneos, da novidade pela novidade, do desejo irrefreável de ruptura que acha “insensatas todas as cadeias”, próprios ao caráter fragmentário da sensibilidade moderna. Na visão de Nietzsche acerca desse ponto em específico, a ideia de “originalidade” nada mais é do que uma crença ilusória, que ignora (ou finge ignorar) sua ligação intrínseca com a tradição⁹⁸, que construiu tanto os objetos desse conjunto em crescimento contínuo que se convencionou chamar de Arte, quanto estimulou nos artistas um reiterado processo de criação de diferenciações, isto é, deu as condições de possibilidade para o surgimento da própria noção de originalidade (o que não significa dizer que tal ideia seja o *telos* da arte). A relação com o público antigo também era distinta, e teremos ainda que falar mais um pouco acerca do que o filósofo entende como o espectador de sua época, o que faremos mais à frente.

O modelo poético da arte grega responderia, portanto, a uma necessidade de comunicação, que se efetiva através de um solo comum conquistado pela linguagem artística, como aponta a consideração de que “três quartos de Homero são convenção”. Mas no que consistiria essa hipotética medida de “um quarto” restante na obra, para além do jogo retórico proposto por Nietzsche? Significa, segundo expõe o aforismo 140 de *O Andarilho e sua sombra*, dizer que a convenção apenas não basta, havendo algo que a ultrapassa e a complementa, e que seria constitutivo de toda grande obra:

Já em Homero podemos perceber uma abundância de fórmulas e leis da narrativa épica herdadas, no interior das quais ele tinha que dançar: e ele mesmo criou novas convenções para os que viriam depois. Esta foi a escola formadora dos poetas gregos: primeiro, deixar que os poetas anteriores lhes impusessem uma coação múltipla; depois, acrescentar uma nova coação, impô-la a si mesmos e graciosamente vencê-la: de modo que coação e vitória fossem notadas e admiradas. (AS 140)

Isto é, a capacidade de criar *novas convenções* seria o elevado sinal de “vitória”

⁹⁸ Em parte, na raiz da crença na originalidade, estaria a ideia de gênio e de inspiração, na medida em que a perspectiva da influência dos mestres, da continuidade ao trabalho deles, é sobreposta pela noção de um poder criador que se origina em si mesmo, “como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça” (HH 155), como frequentemente ocorre na imagem que se faz do gênio (sobretudo o schopenhaueriano), a quem se atribui “uma visão imediata da essência do mundo”, superstição que, por fim, “nele se enraíza” quando “deixa de criticar a si mesmo” (HH 164), passando ele próprio a acreditar nessa ilusão.

apresentado pela obra. Tais desvios formais da tradição são justamente as nuances originadas, que são comunicadas no bojo da linguagem artística partilhada e conhecida. Num movimento ambivalente de aproximação e afastamento, as diferenciações estéticas criam novos e distintos caminhos, que assumidamente nascem a partir da tradição e, não menos importante, apenas conseguem ser notados por estarem relacionados a ela. Esta oferece uma “coação múltipla” a que o artista se submete e que é seguida por uma coação sobre si mesmo, num esforço de superação artística da qual sua obra é expressão e o público faz testemunho. O efeito neste último se dá, em grande medida, pelo sentimento de contágio relativo à força criadora aplicada e repousa na *indissociabilidade entre coação e vitória*, entre conhecimento da tradição e o desvio dela. Isto é, a criação de diferenciações aponta para o próprio ato de se diferenciar: a diferenciação se torna o tema. Tal relação entre esforço pessoal e embate com a herança artística encontra tradução na expressão “dançar acorrentado”:

Em cada artista grego devemos perguntar: qual é a nova coação que ele se impõe e que o torna atraente para seus contemporâneos (de modo que acha imitadores)? Pois o que se denomina “invenção” (na métrica, por exemplo) é sempre esse grilhão auto-imposto. “Dançar acorrentado”, tornar a coisa difícil para si e depois estender sobre ela a ilusão da facilidade – eis o artifício que eles querem nos mostrar. (AS 140)

Assim, o que “torna atraente” uma obra é justamente a “nova coação” que ela manifesta, os caminhos desviantes aí originados que se tornam “novas convenções” e, conseqüentemente, objeto de “imitadores”. Reforçando o que foi dito mais acima, somente a partir da experiência de “prisão” causada pelas metafóricas correntes será possível criar uma obra de arte que passe a impressão de liberdade desse aprisionamento. Isto é, sem o peso acumulado da tradição, é impossível a nós a devida apreciação estética e admiração para com a “coação e vitória” do artista sobre a matéria trabalhada. Essa perspectiva enfatiza justamente o aspecto relacional entre as produções artísticas, e não a apreciação isolada de um objeto que tenta abstraí-lo (ou julga consegui-lo) do fenômeno mais amplo que lhe deu origem. Se é verdade que uma obra efetivamente nos atrai pelo “manejo e distribuição da matéria” que nela se apresenta, conferindo-lhe uma sensação seja de completude, perfeição, perigo ou expressividade – aquilo que vimos como sendo o ato propriamente artístico – tampouco tal admiração seria possível sem experiências anteriores, que são

justamente as que nos permitiram compreender que matérias são manejáveis e organizáveis esteticamente.

Em suma, em cada inovação, aquilo que fora antes experimentado dá lugar ao não-experimentado – e aí reside o prazer estético, nessa coexistência entre o familiar e o desconhecido, entre a cultura dada e o ainda não dado, entre a tradição e a liberdade conquistada dentro das correntes da tradição. Para os grandes artistas, segundo Nietzsche, era fundamental que “coaço e vitória fossem notadas e admiradas” e, portanto, a experiência da arte tem a característica de expressar por seus meios o conflito entre o estabelecido e a dinâmica de superação, incorporação ou alargamento deste⁹⁹. Indo mais além, o movimento de criação contínuo de diferenciações segue produzindo novos desvios, e tal jogo de tensões, criador e multiplicador de novas convenções, torna-se fonte de um prazer “ainda mais refinado”, a partir do momento em que nos aventuramos a abandonar até mesmo as formas simétricas que nos causam bem-estar em nome de algo enigmático, conforme nosso autor afirma no aforismo “Origens do gosto por obras de arte”. Neste trecho, ele levanta hipóteses acerca dos sentimentos que estimularam a produção e fruição da arte desde seu início (quando, evidentemente, sua operação simbólica não repousava sob o conceito “arte”), que teria se iniciado como uma forma simples de enigma representativo, passando por seu desenvolvimento enquanto imitação de emoções até chegar a suas formas mais elaboradas, que se articulam com os modos de percepção da atitude estética, conforme descritas no final do aforismo:

[...] – De uma espécie mais refinada é a alegria que surge à visão do que é regular e simétrico, em linhas, pontos, ritmos; pois devido a uma certa similaridade é despertado o sentimento pelo que é ordenado e regular na vida, ao qual devemos, enfim e exclusivamente, todo o nosso bem-estar; ou seja, no culto do simétrico adoramos inconscientemente a regra e o equilíbrio como fonte da felicidade até então havida; tal alegria é uma espécie de oração de graças. Apenas após atingirmos uma certa saturação dessa última alegria nasce o sentimento, ainda mais refinado, de que também pode haver fruição na infração do que é simétrico e regrado; quando há o estímulo, por exemplo, de buscar razão na aparente não-razão, pelo que, como uma espécie de enigma estético, ele se revela um gênero mais elevado da alegria artística primeiramente mencionada [...]. (OS 119)

Ou seja, mesmo o simétrico e regrado, tradicionalmente associados ao equilíbrio da composição, podem ser superados em nome da capacidade da arte de

⁹⁹ O tema do jogo entre familiaridade e estranheza na estética nietzschiana foi por mim inicialmente tratado na dissertação de mestrado *O prazer no absurdo: uma leitura contextual do aforismo 213 de Humano, demasiado humano* (KOKETSU, 2016).

produzir novos estranhamentos, segundo uma “aparente não-razão”. Tal “enigma estético”, que proporciona um sentimento ainda mais refinado pelo desafio de suas possíveis decifrações formais, expressa o prazer frente ao desconhecido. É, portanto, um convite que une artista e espectador no mesmo sentimento de felicidade perante o desvio do hábito. Este último institui “inconscientemente a regra”, porque a manutenção da vida tende a manter associado “nosso bem-estar” ao sentimento do que é “ordenado e regular”, conferindo a eles um sentido positivo (e profundamente moral). A arte, sendo uma contínua criação de diferenciações, não recua nem mesmo diante da tarefa de inventar e dar a ver aquilo que talvez possa nos desagradar – a geração de multiplicidade, afinal de contas, parece ser sua necessidade irrecusável.

Consideraremos aqui que o objeto artístico tomado como *enigma estético* é o que poderia ser mais adequadamente endereçado à época de Nietzsche (e talvez ao que foi feito posteriormente), pois trata-se de um período tardio em que as formas simples, equilibradas e harmoniosas já não podem mais ser elaboradas com a “ingenuidade” de outrora, que dispunha de horizontes bem mais restritos (e que também sabia restringir-se melhor). No que ele chama de “era da comparação”, a da coexistência de inúmeros estilos culturais e históricos, os ancestrais modelos estéticos apenas podem ser experimentados como recordação e fantasia¹⁰⁰, pois falta justamente a sociedade e a moralidade que permitiram sua produção – sobretudo a da Antiguidade grega e, em suas transfigurações posteriores, as que deram origem ao Renascimento e aos moralistas franceses. Além disso, levando em conta que a noção de atitude estética implica em um jogo entre convenção e desvio, podemos dizer que, mesmo entre obras de formato simples e equilibrado, há sempre um grau de estranhamento que surge em cada nova regra proposta por um grande artista. Se elas apresentam menos rupturas que o tardio modelo do enigma estético, nem por isso suas nuances diferenciadoras deixam de participar, em algum grau, da experiência de estranheza própria ao desafio contínuo de autossuperação da arte, sobretudo quando estimulada pelo esforço de “coação” e “vitória” que os artistas impõem a si mesmos.

¹⁰⁰ Para Nietzsche, mesmo o classicismo de Goethe era um realizar sobre ruínas, um debruçar-se sobre algo irrecuperável. De acordo com ele, o poeta e escritor alemão “experimentou o mais profundo anseio de recuperar a tradição da arte, e dotar da antiga perfeição e inteireza os escombros e arcadas remanescentes dos templos, com a fantasia do olhar, pelo menos, quando a força do braço revelar-se pequena demais para construir, onde a destruição já requereu esforços imensos. Assim viveu ele na arte, como na recordação da verdadeira arte: seu poetar tornou-se um meio de recordar, de compreender épocas artísticas antigas, há muito passadas. Suas pretensões eram sem dúvida irrealizáveis, tendo em vista a força da idade moderna [...]” (HH 221).

Nesse sentido, tomaremos neste trabalho a noção de atitude estética como um fenômeno mais amplo (pois incorpora a experiência estética dos antigos) e a de enigma estético como um momento tardiamente desenvolvido daquele processo de criação de diferenciações, cuja característica é acentuar formalmente no interior da mesma obra a coexistência entre o familiar e o estranho, configurados em um “buscar razão na aparente não-razão”.

Acreditamos que o trecho acima mencionado torne mais nuançada a visão artística de Nietzsche, que muitas vezes é demasiadamente aproximada das chamadas formas clássicas, que preconizariam simetria, equilíbrio¹⁰¹ e seriam fortemente inspiradas nos gregos antigos. Sem dúvida, há inúmeras referências nos escritos do filósofo que parecem indicar sua preferência a composições tradicionais, assim como seus elogios e reticências a determinados artistas poderiam aproximá-lo de tais conclusões¹⁰². Porém, como ele mesmo escreve, os “fanáticos de um partido artístico” nada mais são do que “naturezas totalmente não artísticas”, cujo desconhecimento dos “elementos da teoria e da prática da arte” explica em parte suas posições restritas, sua falta de “consciência estética” (OS 133). Haveria, portanto, perspectivas capazes de superar a mera afirmação de um específico estilo artístico, pois seu objeto de fruição passa justamente pelas nuances diferenciadoras entre as obras e estilos, como é o caso da atitude estética, aqui nomeada como “consciência estética”.

Essa abertura a distintos estilos artísticos e às necessidades que os acompanham está presente na defesa de Nietzsche da ópera italiana, considerada então como entretenimento vulgar, mas cuja “monotonia rítmica e infantilidade harmônica” tem a capacidade de emocionar ao despertar sentimentos como os que remetem ao passado nostálgico e à infância irrecuperável, que intensifica a fruição do ouvinte justamente pelo que remete de mais pessoal nele, sobretudo para “aquele que

¹⁰¹ Em que se pese a modulação de Mathieu Kessler em relação ao termo “clássico”, apontando sua utilização por Nietzsche em um sentido próprio, o intérprete ainda assim por vezes sugere a existência de um conservadorismo estético nietzschiano – enquanto voltado a formas derivadas da arte greco-romana – que contrastaria com o sentido mais arrojado da sua filosofia, apontando a possibilidade de pensá-las distintamente (cf. KESSLER, 1998). Tal questão, porém, não é unívoca, e Maria João Mayer Branco defende que não haveria no autor um juízo definitivo que permita concluir por uma posição conservadora (2010a), assim como o faz Rampley (2000) e Young (1992). Para alguns intérpretes, o próprio estilo da escrita do filósofo bastaria para afastá-lo da ideia de um conservadorismo estilístico, cf. Babich (1990) e Zittel (2018; 2019). Ainda na linha de um Nietzsche não apenas moderno como vanguardista, Casares irá sugerir possibilidades de diálogo entre o filósofo alemão e a arte contemporânea, traçando relações entre a perspectiva nietzschiana e obras de artistas como Felix Gonzáles-Torres, Cindy Sherman e outros (2015), e Audi o fará em relação à arte moderna de Van Gogh e Rothko (2003).

¹⁰² Como poderia ser inferido de sua predileção ao estilo de um pintor como Claude Lorrain, ao invés daquele de Delacroix, que ele critica.

não consegue fruir puramente como artista essa arte” (AS 168). Seu trunfo é, justamente, o de produzir no público essa “mistura de deleite estético e dissabor moral” (idem), não sendo de modo algum destituída de valor. Portanto, seria preciso nuançar a manifesta admiração de Nietzsche pelas grandes obras artísticas com os trechos nos quais ele demonstra atenção para com os artistas ou realizações que talvez possam ser considerados mais modestos, sobretudo no sentido de que a influência esmagadora dos mestres pode impedir que nasçam muitas possibilidades novas¹⁰³, como teria ocorrido com o mundo helênico mediante a ascendência dominadora de Homero¹⁰⁴. Portanto, a criação constante de diferenciações tem como consequência a diversidade de possibilidades artísticas, permitindo a indivíduos singulares encontrarem caminhos que respondam a suas necessidades próprias. Cremos que essa defesa da alternância ou coexistência de estilos – estilos que por vezes são criticados por Nietzsche – enfatiza a questão do movimento processual da arte, da criação de diferenciações como seu devir próprio e mais estimulante, pois assim como há um entusiasmo do filósofo diante das formas simples e equilibradas, também o há em relação às composições barrocas¹⁰⁵. Nesse sentido, compreender a visão artística do autor valendo-se da noção de atitude estética ou consciência estética pode ajudar a desembaraçar alguns nós com que nos defrontamos na leitura de suas obras¹⁰⁶.

No aforismo 77 de *A gaia ciência*, ao fazer uma distinção entre arte nobre e arte vulgar (pois é impossível a um indivíduo não avaliar e ter sua tábua de valores, contanto que ela não seja universalizada), o autor afirma a necessidade que o apelo ao vulgar tem para as “naturezas raras e sublimes”, que ali encontram algo de si para desafogar ou obter repouso, concluindo que “o mau gosto tem tanto direito quanto o

¹⁰³ Como exemplo dessa preocupação com a existência das realizações menores, Nietzsche alerta para o perigo do “grande talento” que pode “esmagar muitas forças e germens mais fracos”, sendo preferível a situação em que “vários gênios se mantêm reciprocamente em certos limites”, pois “uma luta assim permite que as naturezas mais fracas e delicadas também recebam ar e luz” (HH 158). Em outro momento, também alude ao perigo psicológico de se estabelecer uma meta inalcançável, que maximiza a tensão interna e eleva o sentimento de fracasso, cf. A 559.

¹⁰⁴ Cf. HH 262: “Homero aplainou à medida que centralizou, e dissolveu os mais sérios instintos de independência”.

¹⁰⁵ Claus Zittel sugere que o estilo do próprio Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, poderia ser visto como o que ele considera Barroco (cf. ZITTEL, 2018).

¹⁰⁶ Este, de fato, é um dos maiores desafios para os intérpretes de Nietzsche, conforme assinala Paul Van Tongeren, pois se podemos nele encontrar muitos trechos que confirmam uma posição, como analisá-los sem ignorar outros que parecem divergir? Um dos exercícios dessa possibilidade de integração é dado pelo próprio intérprete em seu artigo no qual levanta essa questão, ressaltando que o maior perigo para os intérpretes de Nietzsche é o da unilateralidade, pois ela oculta o caráter profundamente dialético (sem que se chegue a uma síntese hegeliana) do texto nietzschiano (cf. VAN TONGEREN, 2017).

bom”, possuindo até mesmo “a prerrogativa diante deste”, na medida em que “se constitui a grande necessidade, a satisfação segura e como que uma linguagem universal, uma máscara e um gesto compreensíveis absolutamente”, ou seja, tal arte “menor” é um lugar de acolhimento, enquanto “linguagem universal” que traduz o que todos nós temos de aparentado ao vulgar (assumidamente ou não), dando vazão ao nosso instinto de rebanho. Por outro lado, “o bom gosto, o gosto eleito, tem sempre algo de deliberado e buscado, não inteiramente certo de sua compreensão” (idem) e, por isso, não é popular, ele aprecia a criação de distâncias e ocultamentos e depende da capacidade refinada de se ter alegria com o enigma estético proposto. Haverá, sempre, arte e público para ambos os casos.

Conforme Hubert Vincent sugere, em sua análise do livro II da obra acima mencionada, Nietzsche parece estabelecer em muitos momentos uma “distinção sem desprezo”, uma vez que ele trata tais gostos como sendo “não opostos, mas como contemporâneos” (VINCENT, 2007, p. 58), ambos coabitando e respondendo a necessidades de indivíduos diversos – ou de um mesmo apenas, com seus impulsos variáveis – sem que o apreciador da arte tenha que se submeter a uma clivagem excludente de critérios. Mesmo não abdicando de tecer suas críticas às produções voltadas ao mero entretenimento, parece haver aqui uma estratégia de Nietzsche em direção a uma maior incorporação da multiplicidade que constitui a existência efetiva do(s) indivíduo(s), segundo a qual nossas inclinações vulgares têm tanto direito à existência quanto as elevadas e, por isso, deveríamos ter boa consciência para com ambas. É a manifestação, por parte do filósofo, do sentimento de aquiescência diante da diversidade de possibilidades que nos constituem¹⁰⁷.

Assim, diante da existência de vários modos de criação e fruição artística, devemos compreender que a noção nietzschiana de atitude estética não implica em uma defesa irrestrita de uma espécie de formalismo cuja finalidade seria um suposto estado de perfeição, mas significa tomar as nuances formais como uma das perspectivas possíveis de relação com a arte – talvez a mais elevada delas, mas não a única. Sua observação acerca dos sentimentos pessoais que fazem parte de uma apreciação artística nos parece visar, inclusive, a uma crítica ao formalismo estrito e abstrato como aquele dos “*gourmets* da arte” e dos “puros ‘estetas’” (AS 168). Além

¹⁰⁷ Assim também considera Manuel Barrios Casares, para quem a contaminação entre arte elevada e de massas diagnosticada por Nietzsche é feita sem reacionarismo ou nostalgia de pureza (cf. CASARES, 2015).

disso, um dos alvos que devemos buscar em tais críticas é a noção de apreensão estética objetiva e desinteressada, capaz de intuir sem resto a verdade da obra de arte, isto é, a superstição do gênio dotado de “uma visão imediata da essência do mundo” (HH 164). Essa perspectiva alimenta a ilusão de uma “miraculosa instantaneidade da gênese”, a partir da qual a forma artística surge como um “brotar repentino do perfeito”, mas que seria, segundo nosso autor, resquício de um “sentimento mitológico arcaico” (HH 145) que ainda perduraria ao ser alimentado por filósofos, espectadores e artistas (a estes, inclusive, interessaria manter tal crença).

Dentro desse quadro, acreditamos que a noção de atitude estética ofereça um contraponto à ilusão de que exista “efeito ‘imediato’ da arte” (AS 168), ao destacar o jogo entre coação e vitória do “dançar acorrentado”, pois apreender a forma sob esse aspecto evita uma abstração da arte em relação ao mundo, como se fosse um fenômeno a-histórico. Como afirma Nietzsche, “é preciso antes estar *preparado e treinado* inclusive para as menores ‘revelações’ da arte” (idem), isto é, a fruição da forma artística implica em uma experiência anterior, seja no âmbito dos artifícios estéticos ou no da vida pessoal. Em outras palavras, a alternativa à crença em uma forma supostamente absoluta e essencial é justamente situá-la em um contexto formal e multiplamente determinado pelas contingências terrenas, com os quais ela se relaciona e deve sua origem. Talvez possamos falar aqui de um formalismo num sentido específico, sem pretensão de autonomia artística absoluta nem de relação com uma verdade superior ao plano da efetividade.

De fato, a noção de atitude estética vê-se impedida de abstrair o contexto no qual a obra surge, pois as ideias de coação e vitória artísticas que a constituem dizem respeito tanto ao cenário artístico quanto ao vigor e força manifestos no processo, isto é, as configurações psicológicas e corporais que deram luz à tarefa. Se há aspectos formais a serem considerados aqui – e há, certamente – eles não valem por si mesmos, estando sempre relacionados com a promoção das formas de vida que os produzem e fruem, assim como ao contexto estético e histórico que os envolvem – pois o processo de coação e vitória é necessariamente relacional. De todo modo, a despeito da ênfase no domínio da matéria, nada impede a possibilidade de se tratar o “tema” de uma obra em específico – e, por vezes, Nietzsche assim o fará (e também nosso trabalho) – desde que se tenha em mente que, em se tratando de arte, essa operação recai em um necessário grau de abstração, que é o de considerar o “conteúdo” separado da “forma” com que é apresentado, pois é apenas a partir da organização estética conferida por

esta última que aquele pode ser recebido com a potência própria à comunicação artística. Afinal de contas, “as formas de uma obra de arte, que exprimem suas ideias, [...] são sua maneira de falar” (HH 171).

Em suma, Nietzsche se ocupa em pensar a arte enquanto devir, a considerá-la em seu caráter processual, e não apenas como objeto isolado e supostamente autônomo (seja em relação a outras obras, seja ao âmbito mais amplo das produções humanas). Tal perspectiva, a de alegrar-se com as diferenciações contínuas, faz com que possam ser motivos de fruição tanto composições carregadas de “sentimentalidade” (AS 168), quanto outras organizadas em busca de simetria ou que a desafiam, a partir de desvios que implicam muito mais em um jogo ou diálogo provocativo com o simétrico do que em sua simples negação¹⁰⁸ (o assimétrico fruto da ausência de força organizadora não é o que está sendo considerado aqui, uma vez que ele seria meramente resultado de displicência, e não de “coação e vitória”). De todo modo, a questão do regular e do simétrico da obra, e o prazer que tal visão normalmente nos causa, é outro tema de fundamental importância para Nietzsche, que conecta a arte com algo que extrapola o âmbito artístico, que seria o bem-estar relacionado a condições mais amplas de existência – a saber, o campo da moralidade.

Antes de nos aprofundarmos nessa questão e para finalizarmos a presente seção, cremos ser preciso fazer um parêntesis para nos atentarmos à preocupação de Nietzsche em relação ao público e sua relação com a arte, pois isso nos dará um pano de fundo importante para tornar suas posições mais claras. A noção de atitude estética, por requerer uma percepção exercitada nas nuances e diferenciações dos estilos artísticos, parece ser benefício de poucos, restrita aos artistas e a uma pequena parcela do público. Na linguagem do senso comum, dir-se-ia que tal visão é aristocrática ou elitista. Em certo sentido, isso seria correto, na medida em que nosso autor defende um refinamento de nossas percepções estéticas que, no caso em questão, só se atinge (sem nunca se dar por concluído) através de uma contínua exposição às diferentes formas de organização da matéria experimentadas pela arte. Daí, como mencionamos, a importância de uma educação artística¹⁰⁹ que capacite o

¹⁰⁸ Uma das expressões de desvios da convenção que se manifestam jogando com ela, e não a desprezando (no contexto de uma crítica ao romantismo e seu desejo de romper grilhões), seria Chopin, que, “sendo o mais livre e mais gracioso dos espíritos”, teria conseguido dançar e brincar com as correntes da tradição “*sem ridicularizá-las*” (AS 159).

¹⁰⁹ Nietzsche oferece como um dos exemplos de educação artística a prática do estilo latino, que se configurava em um “*exercício de arte*” (HH 203) e permitia que fosse notada e praticada a questão da forma.

público a compreender a “majestade e dificuldade da forma” (HH 203), que refine a capacidade perceptiva como faz, por exemplo, uma contínua relação com a pintura, ao “tornar o olho *agudo, calmo e perseverante*” (OS 213).

Ora, se o que Nietzsche defende é a contínua elevação da capacidade perceptiva e cognitiva humana, o caminho a ser tomado nunca poderá ser baseado no gosto geral ou da maioria, no sentido de substituir um critério referente à qualidade por outro cujo fundamento é quantitativo, de modo que a questão deve se concentrar em dar condições para que mais indivíduos possam aprender a desenvolver essas habilidades, independentemente de quantos forem. Seria possível cogitar, inclusive, que o interesse aprofundado pela arte fosse perfeitamente dispensável para a maior parte das pessoas, e Nietzsche se mostra, em diversos momentos, em profunda descrença em relação à capacidade da maioria em se instruir nesse aspecto¹¹⁰. Mesmo entre os indivíduos supostamente mais capazes de sua época a arte parece servir sobretudo para “lhes afastar, durante horas ou instantes, o mal-estar, o tédio, a consciência meio ruim” (OS 169). Considerando que a vida moderna é a de um mundo devotado primordialmente ao trabalho, a arte, “ao fazer *grandes* exigências de tempo e energia aos seus receptores” (AS 170), tem o próprio espírito da época contra si.

É importante também contrapor a sua ênfase nas nuances e inovações formais, isto é, aos elementos primordialmente sensoriais que dizem respeito aos diferentes tratamentos da matéria artística, ao que o filósofo considera um empobrecimento da sensibilidade moderna, na qual os “espectadores ou ouvintes já não têm os sentidos plenos” (HH 175), perderam o “prazer das cores e das formas” (HH 217), e os próprios “pintores tornaram o olho mais intelectual” (idem), sintoma de uma época que busca o aspecto simbólico da obra e não mais o sensível, isto é, a fruição se volta para “‘o que significa’, e não mais ‘o que é’” (idem). Em outras palavras, reproduz-se o mais acima mencionado “interesse pelo conteúdo”, que reduz a experiência estética. Desse modo, “o prazer é transferido para o cérebro, os próprios órgãos dos sentidos se tornam embotados e débeis”, como ocorre com nosso ouvido, a cada vez “mais grosseiro” e sem capacidade de fazer “distinções sutis, como entre dó sustenido e ré bemol” (HH 217). Com tal diagnóstico, Nietzsche faz uma relação inversamente proporcional entre o aumento da racionalidade moderna e a perda geral de

¹¹⁰ Em um de seus diagnósticos do espírito moderno, Nietzsche comenta: “Apenas em *indivíduos de exceção* há agora uma necessidade artística de *alto estilo* – porque a arte se encontra novamente em recuo, e as energias e esperanças humanas lançaram-se em outras coisas por algum tempo” (OS 169).

sensibilidade, cuja recuperação, supondo que ela seria possível, exigiria ainda mais empenho de um exercício constante da atitude estética.

Evidentemente incontornável, a relação entre artista e público não é unilateral e se move por ambivalências. Por um lado, para que seja mantida uma elevação constante, deve-se ter o cuidado de “*manter o passo*” entre criador e espectador, sendo preciso conduzir, de forma lenta, “o avanço de um nível de estilo a outro”, de modo a evitar um “enorme abismo” (HH 168) no qual aquele último se distanciaria e decairia. Por outro lado, na medida em que o público se torna desinteressado e menos capacitado para a fruição artística, ele pode com isso influenciar no rebaixamento do próprio artista, pelo aumento da demanda por obras que cumpram uma mera função de diversão, por exemplo, ou quando faz-se concessões estilísticas em busca de uma aceitação mais ampla¹¹¹. Assim, se num momento favorável ao florescimento da arte há uma elevação contínua do público capitaneada pelo artista (e este também se eleva quando a exigência aumenta), em épocas de declínio pode haver um verdadeiro círculo vicioso no qual ambos se rebaixam mutuamente. O que está em questão no horizonte dessas preocupações de Nietzsche é o “*conhecimento das condições da cultura*” (HH 25), isto é, das determinações que favorecem a elevação do cultivo humano, da possibilidade de “seleção nas formas e hábitos” no interior de uma “era da comparação” (HH 23), dentro da qual as diferenças entre indivíduos devem ser prioritariamente consideradas para que não sejam submetidos a uma planificação¹¹². Nesse contexto, as artes sentimentais teriam seu papel tanto quanto as de elevada preocupação formal, daí o filósofo não defender meramente o banimento de alguma de suas vertentes. O que há é um diagnóstico do que determinados estilos artísticos

¹¹¹ Conforme HH §§ 198, 201.

¹¹² Como aponta Patrick Wotling, o problema da cultura é prioritário em Nietzsche e consiste na “análise comparada das diversas estruturas possíveis da vida humana”, cujo sentido é o de que “política, religião, moral, arte são meios a serviço da cultura e não têm a autonomia que eles reivindicam. Só revelam seu sentido se referidas, a título de técnicas, a uma economia que as supera, e é nessa perspectiva estreita que elas interessam ao filósofo”; a cultura “se revela através de sistemas de pensamento, códigos morais, cultos religiosos, formas de organização política e social, das artes, ciências e técnicas, e, mais largamente, dos costumes e maneiras de viver e agir, indicando, a cada vez, quais tipos de preferência lhes conferem sua forma particular.” (WOTLING, 2010, p. 25). Tal definição pode ser complementada com a de Duncan Large: “Rigorosamente dizendo, cultura é uma meta-obra de arte que engloba todas as outras formas díspares de arte e as transcende. Cultura, se assim quiser, é – como a própria vida –, um patrimônio emergente, exceto que ela não é um patrimônio; cultura não é, tal como os bens materiais, algo que se possui ou que pode ser adquirido, é aquilo que se é (e sem ter conhecimento disso – uma cultura autorreflexiva é uma contradição nos termos). [...] Cultura é uma maneira de ser.” (LARGE, 2000, p. 21). Paul Van Tongeren apontará uma diferenciação no conceito de cultura que se destaca nos escritos finais de Nietzsche, nos quais o próprio filósofo enquanto indivíduo se torna o local de convergência do problema da cultura, do seu diagnóstico e terapêutica, tornando-se “algo como um laboratório da cultura” (cf. VAN TONGEREN, 2010).

promovem ou enfraquecem dentro da ideia de elevação da cultura, seu favorecimento da preservação do *status quo* ou da superação deste – e são as obras corajosas em seu movimento de coação e vitória que transmitirão mais intensamente essa busca por ultrapassamento.

Assim, apesar das contundentes críticas a seu tempo e uma descrença no âmbito estético explicitada em diversos momentos, acreditamos que a insistente preocupação de Nietzsche acerca da importância da educação artística nos indica que sua confiança no caráter transformador da arte permanece cara ao autor, assim como sua noção de público apresenta muitas outras nuances. Destarte, além do fato de que os artistas que admiramos de séculos anteriores apenas podem contar, evidentemente, com espectadores extemporâneos a eles e distantes do espírito que os animou, nosso autor complementa que é esse público, por meio de “ativos esforços”, que os fazem “repetidamente voltar à vida”, “pois somente ao lhes darmos nossa alma elas [as obras do passado] continuam vivendo: apenas *nosso* sangue faz com que *nos* falem” (OS 126). Independentemente da época moderna ter um espírito fragmentário (e, eventualmente, desorientado) que influenciará na recepção artística, Nietzsche considera que somente “honramos os grandes artistas do passado” quando abandonamos “o estéril receio que deixa cada palavra, cada nota exatamente como foram colocadas” (idem). Em outras palavras, a interdependência entre público e artista é a responsável por manter a obra viva através dos séculos e em uma necessária atualização que a reinventa e reanima. Ao lado disso, devemos ainda considerar, em favor da noção de público, que também o artista foi um dia “apenas” espectador, e que ele teve, mesmo com uma possível sensibilidade superior para as formas, que exercitar sua atitude estética e contar com “a fortuna de uma educação que logo ofereceu os melhores mestres, modelos e métodos” (HH 164). Do contrário, poderíamos cair na crença (de fundo metafísico) da obra como realização do gênio, “no brotar repentino do perfeito” (HH 145) e “nas intuições repentinas” que caem “como um raio de graça” (HH 155)¹¹³.

¹¹³ Essa consideração pode ser interpretada como uma diferenciação entre a fase iniciada em HH e a de sua juventude, da “metafísica de artista” de NT, segundo a qual o artista era considerado um médium das forças artísticas apolíneas e dionisiacas da natureza que, por meio dele, criavam suas obras. Certamente poderíamos igualmente considerar que a crítica que Nietzsche realiza aqui do mito metafísico do gênio romântico se presta a adequar o escrito anterior, de maneira a retirar dele um suspeito tom metafísico (suas anotações não publicadas do período inicial já apontavam profundas restrições a essa posição). Nesse sentido, a ideia de médium poderia ser reinterpretada como um canal por onde desaguam as forças fisiológicas do artista sem o controle da razão dominadora do *principium individuationis*, como sugere Anna Hartmann Cavalcanti (2005).

Desse modo, tendo em mente a noção de atitude estética e as ideias que a acompanham – sobretudo as de nuance, do “dançar acorrentado”, do jogo entre convenção e desvio, entre o sentimento de familiaridade e de estranheza, e da forma tardia do enigma estético –, passaremos a seguir à tentativa de esboçar aproximações entre a estética e a ética em Nietzsche. Cremos que tal roteiro nos levará a descobrirmos em sua filosofia sugestões para uma vida ética não apenas no que se refere ao indivíduo, mas também no plano interindividual – e a arte seria um campo particularmente fértil para promover tais formas de vida.

2.3 ARTE E MORAL: O “DEVER” DA ARTE E O “DEVER” DO CORPO

Nietzsche sugere articulações entre o fenômeno artístico e o moral em diversos momentos na obra intermediária, dos quais um dos mais explícitos se encontra no aforismo intitulado “Literatura e moralidade explicando uma a outra” (AS 114). Tal trecho indica que a comparação entre ambos os campos ajuda a vislumbrar semelhanças como a ocorrência de um determinado ciclo de acontecimentos, que, segundo o filósofo, evoluem em um movimento de força criadora, coercitiva e de cultivo de convenções, seguido por seu enfraquecimento gradual e posterior renovação e reinício, em um constante processo de recriações, como uma espécie de *lei dinâmica* interna aos fenômenos. Com isso, Nietzsche destaca que tanto moral quanto arte não são entidades fixas e, sim, fluidas, alteráveis e mesmo perecíveis, ou seja, não dizem respeito a um âmbito transcendental, mas histórico e imanente.

No aforismo 126 de *Opiniões e sentenças diversas*, ao apontar a “mentalidade e moralidade” dos gregos antigos como orientadas para o cultivo da “medida”, da “simetria” e do “esquivar-se da paixão”, o filósofo afirma que, imersos naquele horizonte de conduta, seus artistas, “necessariamente, escolheram e vivificaram seus meios de expressão com a mesma moralidade”. A despeito da aparência de um certo determinismo nessa posição, a qual seria preciso matizar com trechos do autor que impedem essa posição forte¹¹⁴, o que nos interessa destacar do referido trecho é a estreita relação entre formas de vida, a moral e a arte que elas produzem e refletem, isto é, o caráter não transcendente das criações artísticas e sua continuidade necessária com a psicologia e moralidade dos seres vivos que as deram origem. Em outras

¹¹⁴ Como, por exemplo, sua afirmação do “mundo físico” e “moral” como “complexo e multiplamente condicionado” (HH 136) e de que os seres humanos são “necessários, mas alteráveis” (HH 274).

palavras, a arte diz respeito não a uma “intuição” mágica que supostamente daria acesso a um âmbito superior ao mundo físico, mas, ao contrário, está profundamente enraizada nos valores instituídos por formas de vida históricas e contingentes.

Além de destacar que ambas as produções são demasiado humanas, cujos sentidos devem se ater ao plano da imanência, tais trechos nos apontam outras estratégias importantes do texto nietzschiano, como valer-se de descrições comparativas para a abordagem dos temas enquanto uma forma alternativa ao modelo da fundamentação metafísica, como salienta Marco Brusotti (2016) (o movimento em ciclos que aproxima moral e arte não se fundamenta em nada fixo e fora do tempo, mas em uma dinâmica de força e enfraquecimento). O convite para articular arte e moral, portanto, é estimulado por Nietzsche e, não representando o desejo de fundamentar uma esfera na outra, tal procedimento diz respeito também ao modo experimental que o filósofo defende como forma de produzir novos pensamentos, tomando certos temas e atritando-os para buscar suas semelhanças, diferenças e eventuais consequências produtivas. Nesse caso específico, a escolha de relacionar essas duas noções é de importância central ao projeto de crítica da cultura de nosso autor.

No aforismo intitulado “Arte e natureza” de *A gaia ciência*, Nietzsche sugere uma noção de *dever* para a obra artística a partir de considerações sobre a tragédia grega, defendendo que ela pertence a um domínio no qual “se *deve* contradizer a natureza” (GC 80). Assim, em autores como Sófocles, “o que mais estimulou sua diligência, sua inventividade, sua competição”, não era o propósito de subjugar o espectador com afetos como os do temor e compaixão da teoria aristotélica, pois “o ateniense ia ao teatro *para ouvir belas falas*”, isto é, uma construção poética, rítmica e sonora que alguém nunca poderia exprimir em um evento trágico real. Nas palavras de Nietzsche, “tal espécie de *desvio da natureza* é talvez o mais agradável repasto para o orgulho do homem; por causa disso ele ama a arte, como expressão de uma elevada, heroica inaturalidade e convenção” (idem)¹¹⁵. Ou seja, a convenção artística se refere a meios e técnicas de expressão elaboradas pela arte para se comunicar com o público, mas é também algo intimamente ligada à vida e à qualidade das relações de

¹¹⁵ A ideia de “inaturalidade” pode ser aplicada à arte de maneira geral e de outras épocas, ocorrendo nas óperas modernas, por exemplo, na medida em que nelas a música e melodia do canto devem tomar o primeiro plano na obra, e não o sentido das palavras proferidas pelos personagens, acentuando o que há de não natural nela em relação ao mundo cotidiano. Como Nietzsche afirma, “não devemos ‘crer na palavra’ dos personagens da ópera, mas em seus sons! Eis a diferença, eis a bela *inaturalidade* que nos leva à ópera!” (GC 80).

nossa economia pulsional diante dos acontecimentos que nos cercam. Mais do que proporcionar o “encanto vulgar da ilusão”, a arte “*deve ceder a um encanto mais alto*” (idem), que é justamente o de nos oferecer uma imagem corajosa de nós mesmos, uma postura vitoriosa diante dos acontecimentos mais terríveis da existência.

É nesse sentido que a visão nietzschiana da arte, por meio de suas preocupações formais, revela nunca ser absolutamente formalista, no sentido em que ela destaca a manifestação de um determinado sentimento de poder que eleva e vivifica a força tanto do artista quanto do público, este último através do contágio diante do espetáculo de “coerção” e “vitória” que o “dançar acorrentado” do primeiro lhe proporciona. Ao fazer isso, é com o fenômeno da vida que ela intimamente se relaciona. Se a atitude estética envolve a criação e percepção das nuances entre obras e estilos, tais desvios e conquistas estilísticas são ao mesmo tempo o resultado de uma força coercitiva do artista sobre si e das influências que sofre daqueles que o antecederam ou que com ele disputam, isto é, enquanto superação artística ela é percebida *concomitantemente como uma expressão tanto de potência vital quanto estética* – se há algo de heroico nas “belas falas” dos personagens, também o há na postura do artista no enfrentamento com o peso da tradição: sua capacidade de “dançar acorrentado” é, não menos, uma tarefa hercúlea.

Assim, pode-se dizer que a “inaturalidade” da obra de arte manifesta a “inaturalidade” de uma economia pulsional que foi duramente cultivada para favorecer determinados conjuntos de impulsos, fazendo-os desaguar na forma de obras de arte, que, nos melhores casos, conseguirão se distinguir das demais. Tal coerção interna, no caso dos tragediógrafos gregos, é a precondição para que tivessem dedicado sua vida à construção de “belas falas” e estas, no contexto do espetáculo trágico, são a exteriorização estilizada da vitória do sentimento de poder oriundo do cultivo dos impulsos, pois o resultado seria outro no caso de um desafogo livre e desordenado. É nesse sentido que a “inaturalidade” do agir humano, tanto no caso referido da obra de arte quanto no exercício contínuo e rigoroso do cultivo de si, é indissociável de um “natural” desejo por fruição de poder – é esse o “dever” que nosso corpo nos impõe através da dinâmica de suas múltiplas pulsões.

Entretanto, cumpre-se notar que esse “dever” da arte é assumidamente um ponto de vista de Nietzsche, isto é, não representa um valor intrínseco e aprioristicamente dado no objeto artístico. Afinal, são sempre as interpretações humanas que instauram valores às coisas do mundo (cf. GC 301). O próprio autor

apontará o que seria o contraponto dessa visão da arte, que seria o “naturalismo” que ele percebe na arte poética de sua época, por exemplo, na qual faltaria a “severa coerção” exigida pelo artificialismo da convenção, como seria o caso, no drama teatral, do “respeito à unidade de ação, tempo e lugar, ao estilo, à construção do verso e da frase, à escolha de palavras e pensamentos” (HH 221). Tenhamos em mente, então, que tal “dever” de inaturalidade da arte é uma visão seletiva do que nosso autor considera importante em sua ideia de valor artístico, que se baseia em uma rigorosa autolimitação seguida pela “liberação gradual das cadeias impostas a si mesmo” (idem). As manifestações estéticas “naturalistas”, nesse sentido, teriam colocado para si graus menores de coerção das convenções herdadas e, por isso, se assemelhariam a uma “volta ao começo da arte” (idem).

Este percurso inicial nos mostra o quanto Nietzsche traça relações entre arte e moral, em que uma ajuda a “explicar” a outra, sem, no entanto, pretender chegar a verdades últimas e definitivas. Ele servirá como um solo de onde poderemos tecer as contribuições da arte para uma possibilidade de vivência ética, seja no sentido mais amplo relacionado ao fenômeno vida, seja no nível na economia pulsional singular e das relações interindividuais. Começaremos pelo primeiro caso, a título de contextualizar as questões de fundo relacionadas ao sentimento de poder e ao modo como o filósofo percebe a cultura de sua época. Num segundo momento, ao tratarmos do tema de uma ética voltada para a singularidade, abordaremos a questão da estilização do “Eu” através das noções de cultivo de si e do desconhecimento de si, apontando os modos como a convenção artística e seus desvios – ambos compreendidos na noção de atitude estética – contribuem para tais efeitos nos artistas e no público. Na terceira etapa, a questão de uma possível ética pulsional e interindividual será sugerida e trabalhada em torno das noções de “hospitalidade”, “novo amor ao próximo” e “partilha da alegria”.

2.4 ALEGRIA, SENTIMENTO DE PODER E BELEZA: A FRUIÇÃO DE SI NA FRUIÇÃO DA ARTE

A partir de uma constelação de conceitos como felicidade¹¹⁶, alegria¹¹⁷, sentimento de poder e beleza, cremos que podemos tecer algumas aproximações iniciais entre ética e estética na obra intermediária de Nietzsche. Se alguns desses termos são caros à tradição do pensamento ético, cumpre observar que o filósofo alemão os utiliza a seu modo próprio (e polissêmico), tendo em vista um horizonte de problemas relacionados a formas de vida e culturas que sofrem de uma “insatisfação consigo e com o próximo, do desprezo pela época e o mundo e, sobretudo, do cansaço do mundo” (A 50). Tais modos de existência parecem ecoar um pessimismo de longa data na cultura ocidental, que considera que “*a vida é uma doença*” (GC 340) e do qual nem os antigos gregos teriam escapado, segundo interpreta nosso autor¹¹⁸. Com isso, desejamos, nesse primeiro momento, situar o quadro mais amplo no qual as posições de Nietzsche se inserem e, ao mesmo tempo, introduzir algumas questões específicas que mais adiante iremos abordar detidamente.

Tomaremos como norteadora a concepção de felicidade sugerida em *Aurora* e compreendida “como o mais vivo sentimento de poder” (A 106), estado no qual o conjunto de afetos vivificados “quer *manifestar-se*”, isto é, fazer-se percebido, “seja ante nós mesmos, seja ante outras pessoas, ou concepções, ou seres imaginários”; tal expressão do aumento de força seria, segundo o filósofo, um “impulso fundamental comum” que se exterioriza habitualmente sob as formas do “presentear, zombar, aniquilar” (A 356). Contudo, o sentimento de poder não se resume a uma ideia

¹¹⁶ A concepção de *eudaimonia* nas éticas antigas não é idêntica ao que compreendemos modernamente como felicidade. No entanto, sendo esta uma das noções tradicionais da ética enquanto associada ao bem viver, podemos traçar diálogos com certas posições de Nietzsche, desde que consideremos as diferenças entre perspectivas, sobretudo na recusa do filósofo alemão do caráter teleológico caro à concepção de natureza humana dos gregos, notadamente em Aristóteles, cuja finalidade e acabamento apontam para uma razão capaz de plenamente orientar as ações corretas (cf. WILLIAMS, 2006). Se em *Humano, demasiado humano* havia uma crítica da aproximação socrática da filosofia com uma ideia da vida feliz – o que teria provocado o afastamento da ciência e prejudicado seu desenvolvimento de um modo rigoroso e frio (que, muitas vezes, é fonte de infelicidade, cf. HH 7) –, principalmente a partir de *Aurora* podemos estabelecer outras relações de seu pensamento com uma determinada ideia de felicidade – agora relacionada ao sentimento de poder – que se torna importante a ponto de inspirar o título da obra seguinte, *A gaia ciência*.

¹¹⁷ Quanto à relação entre “felicidade” e “alegria”, sem termos a possibilidade de realizar para este trabalho um minucioso estudo comparativo entre ambos os termos na obra nietzschiana, utilizaremos aqui as expressões como equivalentes nos casos em que nos parece possível tomá-las assim, como o próprio Nietzsche o faz, por exemplo, em GC 239.

¹¹⁸ A aproximação entre doença, fadiga e juízos pessimistas já era apontada em A 409.

unilateral de domínio sobre algo, mas também pode dizer respeito a um “contínuo fluxo e refluxo” de “duas espécies de felicidade”, que seriam as “do sentimento de poder e do sentimento de submissão” (A 60), afirma nosso autor ao tecer observações sobre o elevado nível de refinamento e autocontrole dos indivíduos do alto clero. Nesse sentido, o “sentimento de poder” inclui o “sentimento de submissão” afim ao “*orgulho* na obediência” (idem), este sendo, segundo Nietzsche, próprio a uma condição aristocrática, descortinando assim formas múltiplas e complexas de felicidade.

Essa ideia tem seu complemento no aforismo 118 de *A gaia ciência*, segundo o qual há uma diferença de perspectiva quando “sentida pelo mais forte ou pelo mais fraco”, daí que o “impulso de apropriação e o impulso de submissão” podem ambos gerar formas de alegria e benefício, dependentes de cada ponto de vista. Haveria, em certos casos, alegria no mais forte em tornar algo uma função sua, do mesmo modo que haveria uma felicidade no mais fraco em tornar-se função de algo mais forte¹¹⁹. Segundo enfatiza nosso autor, é importante “considerar que ‘forte’ e ‘fraco’ são conceitos relativos” (idem), ou seja, não são qualidades atribuíveis de modo absoluto a algum ser. No que diz respeito à forma psicológica e orgânica da vida humana, o que existe apenas são “inúmeras saúdes do corpo” e não uma “saúde em si”, pois tudo “depende do seu objetivo, do seu horizonte, de suas forças, de seus impulsos, seus erros e, sobretudo, dos ideais e fantasias de sua alma” (GC 120).

Além disso, a noção de *dividuum*, apresentada em *Humano, demasiado humano* (cf. HH 57), nos permite interpretar tal dinâmica de dominação e subordinação como presentes no interior da economia pulsional de um mesmo indivíduo, uma vez que ela postula a atividade de nossos impulsos como um permanente conflito e fluida inter-relação entre pulsões dominantes, dominadas, contraditórias e associativas. Nesse sentido, o exemplo aristocrático do alto clero sugere o autodomínio como a coexistência harmoniosa das felicidades relativas ao poder e à submissão, isto é, diz respeito a uma economia pulsional singular que encontrou seu equilíbrio no cultivo de um determinado arranjo interno à totalidade

¹¹⁹ Tal caráter perspectivístico é reforçado em GC 119, que afirma haver em algumas pessoas “uma força e uma vontade extrema de serem função”, pois “tais naturezas se conservam melhor quando se aninham num outro organismo”.

dos impulsos, em que a divisão entre comando e obediência chegou a um acordo entre as partes¹²⁰.

Não será possível, no âmbito deste trabalho, exaurir as concepções de felicidade que atravessam a obra nietzschiana, mas é importante ressaltar que, para o filósofo, há muitas gradações e diferenças qualitativas entre formas de felicidade. Aquela vivida pelos povos bárbaros e primevos, por exemplo, era maior do que a nossa, porém ingênua, porque eles desconheciam as necessidades que hoje nos são caras, a partir das quais já não podemos mais “estimar a felicidade sem conhecimento ou a felicidade de uma forte e firme ilusão” (A 429). Nesse sentido, para Nietzsche, nossa atual “paixão pelo conhecimento” (idem) se assemelharia à “*felicidade suprema*” concebida por Platão e Aristóteles, e que “consiste no *conhecer*, na atividade de um bem treinado *entendimento* que procura e inventa” (A 550).

Assim, “sob o ímpeto e o sofrimento *dessa* paixão” (A 429), não hesitaríamos em sacrificar o que temos de mais precioso – como as ilusões da religião, arte e metafísica – em nome de “promover fins mais distantes”, pois assim “fortaleceríamos e elevaríamos mais alto o sentimento geral do *poder* humano”, conquistando para a humanidade – mesmo após o duro desmascaramento de suas estimadas convicções – um “positivo incremento da *felicidade*” (A 146). Esta última, portanto, quando orientada pelo “*impulso ao conhecimento*” (A 429), diz respeito não apenas ao implacável “ímpeto” e “sofrimento” para consigo e as próprias crenças, mas também implica em provocar o “*sofrimento do outro*”, na medida em que este seria lançado “em dúvidas, preocupações e coisas piores” (A 146)¹²¹. Se havia, em *Humano, demasiado humano*, um vínculo destacado entre as noções de prazer e sentimento de força, em *Aurora* Nietzsche torna mais clara sua perspectiva ao explicitar uma ideia

¹²⁰ Há que se considerar que Nietzsche ainda sugere uma distinção entre aqueles que buscam com avidez o sentimento de poder daqueles que já o teriam como parte incorporada e orientadora das ações, a avidez, nesse sentido, sendo justamente um sinal da falta de poder. Assim, haveria uma diferença entre “quem deseja adquirir o sentimento de poder”, e que “recorre a todos os meios e não despreza nada que possa alimentá-lo”, e “quem o tem, porém, tornou-se bastante seletivo e nobre em seu gosto; raramente alguma coisa o satisfaz” (A 348). Este último caso parece se aproximar do caráter aristocrático do alto clero, enquanto o primeiro se aparenta ao asceta que busca desesperadamente o aumento de poder ao se impor sempre novos flagelos em busca do posterior êxtase da redenção.

¹²¹ Ou seja, tudo aquilo que o ato compassivo não deseja, pois sua intenção fundamental é diminuir o sofrimento do outro (mas sobretudo de si mesmo ao se livrar de tal visão sofrida, segundo a interpretação psicológica nietzschiana). Por isso, Nietzsche questiona: “Não nos é permitido tratar o próximo como a nós mesmos, pelo menos?” (A 146).

de felicidade que incorpora o sofrimento, isto é, uma concepção do sentimento de poder que envolve tanto prazer quanto desprazer, tanto domínio quanto obediência¹²².

Contudo, tal ideia de felicidade que diz respeito não apenas ao sentimento de poder, mas também a uma suposta meta a ser considerada pela humanidade – como a “felicidade suprema” da paixão pelo conhecimento –, não pode ser vista em termos teleológicos como era baseada a noção antiga de *eudaimonia* e sua concepção de natureza¹²³. Nem tampouco vista sob a ótica de um utilitarismo que buscasse na felicidade do maior número de pessoas a finalidade da ética, desconsiderando o “para que” e o “para onde” que deveriam ser as perguntas primeiras ao se decidir sobre os esforços de elevação do ser humano (cf. A 106), além de ignorar a necessidade de infelicidade dos processos de superação (cf. GC 338). Assim, na ausência de uma meta universalmente dada *a priori*, o máximo que se poderia fazer seria “recomendar à humanidade um objetivo” e, se tal conselho fosse de seu agrado, “ela poderia então dar-se uma lei moral [...] a partir do seu bel-prazer” (A 108). No que diz respeito ao âmbito do indivíduo, Nietzsche sustenta que “não se deve dar prescrições sobre o caminho para a felicidade” enquanto tal busca é feita, pois, segundo ele, “a felicidade individual brota de leis próprias, desconhecidas de todos, e preceitos externos podem apenas inibi-la, impedi-la” (idem). Trata-se então de “alcançar, em todos os estágios do desenvolvimento, uma felicidade particular e incomparável, nem superior nem inferior, mas simplesmente peculiar” (idem)¹²⁴.

Se há, portanto, uma implicação mútua entre felicidade e infelicidade – como o exemplo da paixão do conhecimento nos mostra –, isso significa que a dicotomia do senso comum que os considera como excludentes é mais uma herança do pensamento metafísico. Nesse sentido, a infelicidade tal como vista pelo cristianismo ajuda a revelar como tal dualismo se apresenta reforçando os pressupostos da metafísica. Segundo o aforismo 78 de *Aurora*, a religião cristã teria vinculado a infelicidade diretamente à noção de culpa, tendo como consequência o fato de que a grandeza de

¹²² Há, certamente, vários trechos em *Humano, demasiado humano* que apontam para a relação estreita e correlata entre felicidade e infelicidade, prazer e desprazer, como em HH 591, no qual o filósofo aponta que “em toda parte encontramos alguma felicidade que brota ao lado da desgraça – e tanto mais felicidade quanto mais vulcânico é o solo”.

¹²³ Essa outra ideia dos antigos de “felicidade suprema”, relacionada a uma finalidade racional universalizável, é criticada por Nietzsche em A 108.

¹²⁴ O que, ao fim e ao cabo, é ainda uma interpretação, como o filósofo alerta em A 345: “nossa felicidade não é argumento, contra ou a favor”, pois muitos são capazes apenas de uma felicidade moderada e, mesmo que o indivíduo tenha realizado “a sua medida maior de felicidade, sua vida pode continuar sendo lamentável e pouco invejável”.

uma passou a ser medida em relação à outra, o que inexistiria nos antigos. Segundo o filósofo, na tragédia grega a culpa era sentida como um pequeno empecilho derivado da falta de cautela e excesso de petulância dos personagens. Nesse sentido, havia nela uma “pura” e “inocente infelicidade”, cujo testemunho não provocava pena ou compaixão, mas “indignação com a infelicidade do outro” (A 78)¹²⁵. Em contrapartida, no cristianismo “tudo se torna castigo, punição bem merecida”, estimulando a imaginação do sofredor a aprofundar o martírio de si, de modo que ele, “em tudo o que sucede de mau, sente-se moralmente reprovado e reprovável” (idem). Culpa, pecado, punição, infelicidade, são termos relacionados ao Mal no cristianismo, aos quais se opõem de maneira excludente a bondade e perfeição divinas, símbolos da felicidade eterna. Apesar de serem fruto de uma interpretação equivocada da realidade, elas produzem sofrimento ao ensombrecer a imaginação dos indivíduos, tornando o mundo mais feio e amedrontador.

Nesse sentido, se a religião cristã aumentou a feiura da existência por meio de suas imagens de culpa e almas torturadas, um de seus contrapontos fundamentais seria a beleza criada pela arte. Ainda que esta similarmente possa ter um grande potencial narcótico, sobretudo para o Nietzsche fortemente crítico ao romantismo de *Humano, demasiado humano* e *Aurora*, o filósofo nunca deixa de ter em vista o tema da “beleza na arte”, e a define como a “*imitação do que é feliz*” de acordo com “a ideia que um tempo, um povo, um grande indivíduo legislador de si mesmo faz do que é feliz” (A 433). Uma vez que o referido trecho não parece em desacordo com a relação entre felicidade e sentimento de poder mais acima apontada, parece-nos possível considerar que o filósofo aproxima a questão estética do belo das diferentes manifestações culturais produzidas pelo aumento de força referente a cada época, povo ou indivíduo. No contexto do aforismo, trata-se de tentar compreender o “*realismo* dos artistas de hoje”, que resulta “em sentidos o mais agudos possíveis e apreensão a mais fiel possível do real” (A 433).

Uma vez que Nietzsche defende a inaturalidade da arte e, notadamente em *A gaia ciência*, a boa consciência da atividade artística para com a inverdade (cf. GC 107), seria o caso de precisar melhor o que o autor pretende aqui com sua defesa do “realismo”. Ocorre que, segundo o filósofo complementa em seguida, tal expressão

¹²⁵ Segundo A 172, se havia um sentimento próximo à compaixão para os espectadores antigos, ele teria uma espécie de efeito terapêutico e secundário em relação ao caráter geral daquele público, formado por “almas duras e guerreiras, que dificilmente são vencidas, seja pelo temor, seja pela compaixão, para as quais é vantajoso, porém, serem *amolecidas* de quando em quando”.

artística não se refere à “realidade”, mas ao “*saber acerca da realidade*” (idem), isto é, ela não se pretende uma “imitação” de um suposto real, mas uma “imitação” da nossa capacidade de enquadrar e organizar o real a partir do conhecimento crítico e científico, ou seja, de um modo de percepção e medição circunscrito à humanidade e progressivamente emancipado das formas de escape religiosas e metafísicas. O “saber acerca da realidade”, nesse sentido, é sobretudo uma recusa das soluções ilusórias e narcotizantes que até então foram predominantes, e o realismo na arte seria a expressão artística derivada de tal postura.

Podemos tomar esse elogio ao realismo como um contraponto aos românticos, ecoando a afirmação na obra anterior de que estes últimos se relacionariam a uma perspectiva advinda da fraqueza da época enquanto os clássicos seriam originados da força (cf. AS 217). Sob esse ponto de vista, o “saber acerca da realidade” próprio ao romantismo derivaria da superstição cristã e metafísica que crê em um mundo transcendente, perfeito e de beleza eterna, que contrastaria espetacularmente com o mundo terreno repleto de imperfeições e sofrimento. O apelo a uma estética grandiosa, eloquente e tirânica é a “imitação” dessa alternância extrema entre luz divina e escuridão decaída, que se vale da eficácia – e facilidade – dos fortes contrastes, ao invés da fruição pelo jogo entre as nuances. Fraqueza, nesse sentido, é a tendência para a fuga do mundo imanente, o “cansaço do mundo” (A 50), o que nesse contexto representa uma preocupação central para Nietzsche (certamente, a partir da ótica de uma época dominada por superstições, podemos considerar mesmo a arte romântica como um exemplo de força criadora possível).

Se, como nosso autor afirma, não há beleza em si no mundo e tudo são valores conferidos pela humanidade às coisas, tanto a ideia quanto a percepção da beleza são criações humanas (cf. GC 301). Consequentemente, a obra de arte não é a imitação de algo belo existente *a priori*, mas ela é a própria apresentação e instauração da beleza, sendo o testemunho da contínua criação e recriação do belo que se renova a cada vez pela sensibilidade e maestria dos artistas. Esse sentido da beleza enquanto capacidade cognitiva e perceptiva refinada, isto é, que diz respeito à habilidade de selecionar e recortar significativamente a matéria do mundo dando a ela uma determinada ordem e arranjo particulares, é uma das características que irmanam artistas e certos pensadores, conforme defende Nietzsche desde seus escritos iniciais, de acordo com

sua etimologia da palavra “saber”, que teria origem no gosto apurado¹²⁶. Segundo o aforismo 611 de *Humano, demasiado humano*, também existiria uma “visão da felicidade” imaginada por ambos, semelhante a uma “movimentação jubilosa e serena” própria aos indivíduos que não orientam suas atividades pela necessidade de sobrevivência que subjaz ao trabalho comum, sendo mais próxima da experiência lúdica e gratuita do jogo, porém, segundo o filósofo, de um modo ainda mais livre – talvez porque eles consigam criar seus próprios jogos e regras, dando-se ao luxo até de produzirem enigmas estéticos.

Esse “entusiasmo por uma causa”, a que o grande artista se dedica com afínco e sem uma razão utilitária, “faz *estropiar-se* o entendimento de muitos”, e tem como uma de suas consequências o fato de que, através de suas criações, “a felicidade do mundo *aumentou*” (OS 132). Nesse sentido, a “visão do que é feliz” expressa pela obra de arte pode ser ampliada para uma noção que inclui a imagem do próprio artista e seu fazer, uma vez que seu “entusiasmo” e “felicidade” são partes inseparáveis da atitude estética e seu jogo com a própria arte, com os desafios perceptivos e cognitivos legados pela convenção artística, os quais exercem uma força de coerção que leva o artista à tentativa de superar a si mesmo e, eventualmente, ao sentimento de vitória diante da tradição e de distinção em relação a seus mestres – é o seu sentimento de poder em crescimento e, se compreendemos o aumento deste como uma sensação de plenitude, podemos tomá-lo como felicidade, conforme sugere o autor em A 439: “O que têm em comum todas as sensações de felicidade são duas coisas: *plenitude* do sentimento e *petulância* nisso [...]”.

A beleza de uma obra, portanto, não se manifesta apenas nas formas que ela apresenta, mas na sua indissociabilidade da força e capacidade do artista em estilizar a percepção que se tem do mundo – melhor dizendo, em mostrar que a percepção é estilizável e que, talvez, todas o sejam, algumas o fazendo de forma a tornar algo mais belo, outras de modo a aumentar a feiura das coisas¹²⁷. Nessa contraposição podemos ver as posições antagônicas da arte e do cristianismo em acrescentar beleza ou

¹²⁶ Cf. OS 170: “Bem-aventurados aqueles que têm gosto, ainda que seja um mau gosto! – E não apenas bem-aventurados, também sábios podemos nos tornar com esse atributo: motivo pelo qual os gregos, que eram bastante sutis nessas coisas, designavam o sábio com uma palavra que significa o *homem do gosto*, e chamavam a sabedoria, tanto na arte como no conhecimento, de ‘gosto’ (*sophia*).”

¹²⁷ Ainda sobre a relação entre conhecimento e beleza: “A felicidade do homem que conhece aumenta a beleza do mundo e torna mais ensolarado tudo o que há; o conhecimento põe sua beleza não só em torno das coisas, mas, com o tempo, *nas* coisas” (A 550).

ensombrecimento ao mundo¹²⁸. Se a arte romântica nasce de uma fraqueza da época, ela é menos a responsável por tornar o mundo feio do que um dos efeitos desse processo, acabando por exercer o papel de reforçar o jogo de contrastes que alimenta a narcotização da moral cristã, favorecendo a fuga de si e, com isso, a tendência à desvalorização das coisas terrenas¹²⁹. No entanto, mesmo nesse caso ela estimula o sentimento de poder do corpo, embora o faça na forma de uma embriaguez momentânea que funciona como um consolo para as naturezas adoecidas.

Há, portanto, um efeito da arte no que se refere ao favorecimento da vida num sentido amplo, esta entendida como fruição de si, do sentimento da própria força. Se tal estado de plenitude pode ser associado à noção de felicidade, como nos parece, isso significa que a arte atua não apenas sobre a psicologia do indivíduo, mas igualmente em suas disposições físicas e orgânicas por meio de seus “efeitos animadores e exaltadores” (A 41). Esse processo se dá tanto no artista como no espectador, conforme o aforismo 73 de *O andarilho e sua sombra* sublinha serem os efeitos da pintura *Madona Sistina*, do renascentista Rafael: “o artista que criou tudo isso frui desse modo a si mesmo e acrescenta sua própria alegria à alegria dos receptores da arte”, diz o filósofo, afirmando ainda que essa felicidade do público ocorre tanto nos crentes, que estão dispostos a ver nela uma imagem sobre-humana “conforme sua fé no milagre” e “sua arte de interpretação e acrescentamento”, quanto nos sem fé, que serão enlevados pela “visão da futura noiva, de uma mulher inteligente, de alma nobre”, perspectiva não religiosa que, segundo nosso autor, seria a do próprio Rafael. A este “importava muito a Igreja (na medida em que podia pagar), mas pouco os objetos da fé eclesiástica” e, para manter sua honestidade consigo de nunca “pintar um estado de alma em cuja existência não acreditava”, o artista delicadamente criava ilusões que satisfaziam a imaginação dos cristãos e sua sede por milagres, valendo-se de técnicas como a de pintar “olhos de homem em rosto de menino” (idem).

¹²⁸ A religião cristã, por sua vez, está conectada com a moralidade no esquema nietzschiano porque, nas palavras de Paul Franco, “ela eleva as paixões selvagens geradas pela interpretação moral do mundo. O ‘ensombrecimento’ do mundo que resulta da falsa oposição de ‘bem’ e ‘mal’ na moralidade é intensificado pela religião e então ‘aliviado’ ou ‘curado’ por ela” (FRANCO, p. 35).

¹²⁹ Como, por exemplo, é sugerido em A 239: “Descobriu-se o contraste: somente agora os efeitos mais poderosos são possíveis – e *baratos*: ninguém mais pede boa música. [...] Pois os nossos compositores não suspeitam minimamente que colocam em música a sua própria história, a história do enfeamento da alma. Antes o bom compositor era quase obrigado a tornar-se um bom homem por causa de sua arte –.”

Nesse sentido, Nietzsche parece complexificar aqui a imagem de Rafael (e que também seria a de Dante e Michelangelo) em relação à que tinha sugerido na obra anterior, na qual considerava que tais artistas “glorificam os erros religiosos e filosóficos da humanidade, e não poderiam fazê-lo sem acreditar na verdade absoluta desses erros” (HH 220). Posição similar a esta última é sustentada em *A gaia ciência*, segundo a qual as “coisas e estados *seletos*” tematizados e reproduzidos pelos artistas e associados à felicidade humana não são por eles estabelecidos, mas, por estarem próximos dos aferidores de tais valores e os perceberem rapidamente, logo se valem desses objetos como temas, sendo eventual e erroneamente tomados como os próprios instituidores “do que é feliz” (GC 85), de acordo com nosso autor. Contudo, se eles “glorificam sem cessar” (idem) objetos que trazem felicidade, mas que foram avalizados por outrem, o modo que lhes é próprio de glorificar repousaria na eleição dos materiais com os quais trabalham e se confrontam, incluindo aí o manancial de obras, linguagens e gêneros legados pela tradição, conforme se depreende do aforismo 245 de *A gaia ciência*: “O artista escolhe sua matéria: é sua forma de louvar”. Parece-nos, portanto, ser possível distinguir duas concepções de felicidade artística na estética nietzschiana do intermediário: uma relacionada ao conteúdo, ao tema como signo do que é aferido em cada época como feliz – e que normalmente foi instituído por outros indivíduos –, e uma ideia de felicidade relacionada ao ato seletivo, modelador e organizador da obra, indissociável ao sentimento de aumento de força e que se encontra manifesto nas formas e operações de suas criações artísticas. O poder de coerção dos mestres e da autocoerção que o artista demanda sobre si são os pressupostos para a criação de nuances que são o objeto da atitude estética, isto é, para o desvio da convenção aqui entendido como o motor da atividade artística.

O exemplo do teatro de Shakespeare, para nosso autor, sinaliza que a força da arte emanaria de uma corrente mais subterrânea do que comunicar um dogmatismo moral, pois “engana-se quem pensa [...] que a visão de Macbeth afasta do mal da ambição”, uma vez que, para Nietzsche, “quem realmente está possuído de furiosa ambição vê esta sua imagem com *prazer*; e, se o herói sucumbe por sua paixão, este é justamente o tempero mais forte na quente bebida desse prazer” (A 240). Em outras palavras, a atração “demoníaca” que o espectador sente pelo personagem se dá justamente pelo fato de que este age “a *despeito* da vantagem e da vida, em favor de um impulso e pensamento” (idem).

Portanto, não é o sentimento de culpa – e da respectiva punição – o que interessa a Shakespeare (como não o era para tragediógrafos como Sófocles), que não deseja, “com suas imagens da vida, predispor *contra* a vida”, mas sim afirmá-la, dizer com sua arte que “é uma *aventura* viver” (A 240). Assim, é a força de um “impulso”, de um “pensamento”, de uma “paixão”, o que produz o movimento dessas obras e de seus personagens, mesmo que isso não traga “vantagem” e inclusive os leve à morte, pois é a intensificação desses sentimentos que significa viver, eles expressam o encanto por uma “existência estimulante, cambiante, perigosa, sombria e às vezes banhada de sol”, perspectiva artística “de uma época intranquila e plena de força, [...] mais malvada que a nossa” (idem), que teria se tornado tão estranha para o espírito moderno que seria preciso adaptar-se para sua mínima compreensão, isto é, para não moralizá-la.

A mais acima mencionada “arte de interpretação e acrescentamento” não é, certamente, própria apenas aos crentes. Na verdade, ela é uma das características da arte mais importantes para aumentar a felicidade do mundo, e está relacionada com a eficácia do incompleto, como Nietzsche aponta em diversos momentos. Quando nos permitimos arredondar e terminar um poema a partir do que este nos sugere, o sentimento que nos acomete “não é mais a eterna imperfeição” que “carregamos pelo rio do vir-a-ser”, mas, contrariamente, “cremos carregar uma *deusa* e ficamos orgulhosos e infantis com tal serviço” (GC 107). Enquanto o “completo tem um efeito debilitante”, o que “é incompleto produz, com frequência, mais efeito”, na medida em que atua como um “estimulante artístico” (HH 199). Nesse sentido, haveria um valor nos “pensamentos inacabados” apresentados artisticamente, razão pela qual “não devemos atormentar um poeta com uma sutil exegese, mas alegrarmo-nos com a incerteza de seu horizonte, como se o caminho para vários pensamentos ainda estivesse aberto”, o que nos instala em um estimulante estado de iminência, de “limiar” (HH 207). É também nesse sentido que Nietzsche defende o “pudor da semivisibilidade do sentimento” da grande arte, pois esta “adora, como todo indivíduo moralmente significativo, deter o sentimento no caminho e não deixá-lo ir até o fim” (AS 136), mestria exemplificada nas tragédias de Sófocles. Em outras palavras, quanto mais “arte de interpretação e acrescentamento” uma obra estimula, mais ela favorece o sentimento de autodivinização do espectador surgido de suas criações complementares e pessoais.

A articulação entre aumento do sentimento de força, fruição de si e criação estética ganha maiores contornos quando Nietzsche a formula através do exemplo dos gregos antigos, que “sentiam na sua arte o emanar e transbordar de sua própria saúde e bem-estar” e “amavam ver sua perfeição uma vez mais fora de si mesmos: – eram conduzidos à arte pela fruição de si”, diferentemente da “aversão a si” (OS 169) dos modernos, que buscam nas formas artísticas um escape e distração para suas vidas. Nesse sentido, seria preciso distinguir “duas espécies de arte e de artistas”, uma que deseja, por meio da criação estética, “alegrar-se com seu próprio ser”, e outra que busca “momentaneamente sair, afastar-se do seu ser” (OS 371). Nesse contraste entre os gregos antigos e os indivíduos modernos (estes identificados aos perfis psicológicos e estratégias de narcose do romantismo e do cristianismo), é importante ressaltar que, mesmo havendo esse diagnóstico acerca de uma arte originada da “aversão a si”, tal não parece ser um fato que, por si mesmo, deva levar à sua condenação estética. Isso porque o problema justamente não é a arte, mas o sentimento de “aversão a si” que dá origem a ela e a outras manifestações culturais que caracterizariam a sociedade moderna¹³⁰.

Assim, mesmo que a arte, para sobreviver a uma época cansada e laboriosa, tenha se adaptado para satisfazer ao desejo de narcotização do público (e, eventualmente, dos próprios artistas), ainda deveríamos a ela ser “gratos por escolher viver assim, em vez de ir embora” (AS 170). Para Nietzsche, equívoco maior seria o dos “fanáticos de um partido artístico” (OS 133) e, se por um lado, tal apontamento parece indicar sobretudo uma crítica ao círculo dos wagnerianos, ele também sugere cuidado com a tentativa de identificar nosso autor como irrestrito defensor do classicismo¹³¹. O fanatismo seria próprio aos que não possuem “consciência estética”, e por isso são fortemente movidos “pelos efeitos elementares de uma arte”, ao invés de se orientarem por “elementos da teoria e da prática da arte” (idem).

¹³⁰ Um dos problemas basilares para a perda de sustentação da experiência artística moderna, segundo GC 89, é que teríamos perdido “a arte superior que é a arte das festas” presente nos antigos, para os quais a arte das obras de arte não era considerada como um lugar autônomo às atividades sociais e ritualísticas, mas sim vista como um complemento ou parte indissociável de um espírito celebratório (sem semelhança com o hedonismo moderno, pois incluíam cultos a divindades relacionadas ao sofrimento).

¹³¹ Em linhas gerais, podemos associar o classicismo com as obras produzidas pela cultura greco-romana antiga, e que se tornaram objeto de grande interesse dos alemães no século XVIII, sobretudo a partir das observações estéticas de Winckelmann. Ao se referir ao estilo clássico segundo considerado por Goethe (e com raízes naquele teórico da arte alemão), Marcio Seligmann-Silva o apresenta como uma “linguagem da clareza, da leveza, da serenidade, articulada de modo seguro e pleno em torno de uma matéria nobre e de um conteúdo digno” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 261).

Nesse sentido, cremos que o jogo artístico entre convenção e desvio da convenção próprio à atitude estética – que implica tanto a criação quanto recriação de formas artísticas clássicas, românticas e barrocas – diz respeito ao processo de produção e fruição cada vez mais sutil do sentimento de poder, que Nietzsche considera ter se tornado a “mais forte inclinação” humana, a ponto de ser “quase a história da cultura” (A 23)¹³². Relacionado a essas transições entre estilos e formas de fruir e externar o poder, o filósofo sugere, no aforismo 119 de *Opiniões e sentenças diversas*, outro ciclo de forças que se alternam no desdobramento histórico e psicológico da vida humana: se o temor diante do fluxo incessante e imprevisível da vida levou os seres humanos a criarem formas estáveis para estabelecerem sua força mediante a imposição de previsibilidade ao mundo, estado que gerou o mais profundo e longo sentimento de segurança e bem-estar à humanidade, esse mesmo estado chega ao esgotamento e não oferece mais estímulo suficiente ao sentimento de poder outrora gerado. Nesse momento, a confiança e satisfação na regularidade dá lugar à busca pelo irregular, pelo não uniforme e desviante. No itinerário da construção do gosto e da felicidade perante as obras de arte, tais fases se manifestam no apreço estético pelo simétrico, harmonioso e regular, de um lado, e pelo assimétrico e pela busca de razão na desrazão daquilo que se apresenta como enigma estético, de outro lado. A “fruição na infração”, desse modo, torna-se uma alternativa à “alegria artística” com a “regra e o equilíbrio” a partir do ponto em que esta última atinge “uma certa saturação” (OS 119). Em suma, os gostos são fluidos, assim como os modos de fruição do sentimento de poder e os objetos de felicidade.

Por fim, é importante que tenhamos em vista o fato de haver, segundo o filósofo, tantos “necessitados da arte” (OS 169), quando esta deveria ser criada e apreciada em estados de saúde plena e exuberante (que não exclui o sofrimento, melhor dizendo, é o que mais saudavelmente o permite), nos quais a fruição estética e a fruição de si se tornam indissociáveis – e não, como modernamente, associada à carência existencial que apenas busca entretenimento e descanso, contaminando e rebaixando a arte e suas rigorosas exigências de tempo e atenção. O ato criador do artista, seja como for, é inseparável do prazer, e tal “entusiasmo por uma causa”, por um “trabalho” não utilitário graças ao qual “a felicidade do mundo aumentou”, é um

¹³² Fruição do sentimento de poder que se torna sutil pelos processos de sublimação ou substituição dos antigos meios de “coação, violência, lisonja, acordos, sacrifícios” de que as culturas passadas se valiam para se assegurar das coisas, animais e outros humanos, cf. A 23.

exemplo de forma de vida que expressa a condição inocente do sentimento de poder¹³³. É, igualmente, outra característica a igualar artistas e pensadores, conforme o aforismo 42 de *A gaia ciência*:

Mas existem seres raros, que preferem morrer a trabalhar sem ter *prazer* no trabalho: são aqueles seletivos, difíceis de satisfazer, aos quais não serve uma boa renda, se o trabalho não for a maior de todas as rendas. A esta rara espécie de homens pertencem os artistas e contemplativos de todo gênero, mas também os ociosos que passam a vida a caçar, em viagens, em atividades amorosas e aventuras. Todos estes querem o trabalho e a necessidade, enquanto estejam associados ao prazer, e até o mais duro e difícil trabalho, se tiver de ser.

Em sua análise da *Ética* de Espinosa, Gilles Deleuze extrai uma diferença central entre ética e moral. Segundo o filósofo francês, a primeira diz respeito a “uma tipologia dos modos de existência imanentes”, enquanto a segunda “relaciona sempre a existência a valores transcendentais” (DELEUZE, 2002, p. 29)¹³⁴. A moral, tendo incorporado a ideia do “juízo de Deus”, aprofundou e consolidou um “*sistema de juízo*” baseado na oposição dos valores absolutos Bem e Mal, e a ética, diferentemente, trataria da “diferença qualitativa dos modos de existência” (idem), medindo-os pelos critérios correlativos e não transcendentais do bom e do mau. Em consonância a tal posição, podemos dizer, baseados na interpretação nietzschiana da vida enquanto fruição do sentimento de poder, que seu sentido último é o da valorização do mundo imanente, da recuperação da natureza como restituição do prazer diante da existência terrena. É um duplo movimento que implica em desdivinizar a natureza e “*naturalizar* os seres humanos” (GC 109). Por isso, sua filosofia e sua estética estão intrinsecamente relacionadas ao corpo, aos impulsos humanos, aos fenômenos materiais e aparentes do mundo, às dinâmicas de crescimento e enfraquecimento da força.

Se a arte não tem a função expressa de determinar uma orientação ética – tampouco suas linguagens não conceituais têm a capacidade de explicitar tal objetivo

¹³³ Mesmo a arte romântica e narcotizante manifesta um empenho por distinção do artista, é um exercício de força, porém, “ele não desfruta esse êxito na medida em que alegrou, comoveu, animou o outro, mas na medida em que se *imprimiu* na alma alheia, modificou a forma desta e governou-a conforme sua vontade. O empenho por distinção é o empenho pelo domínio do outro, seja indireto, apenas sentido ou até mesmo sonhado” (A 113). Nesse sentido, o prazer de um artista romântico como Wagner estaria em seu sentimento de poder sobre o espectador, enquanto o deste estaria em sua submissão narcotizante que o aliena da realidade – seria, assim, um prazer que despotencializa, de acordo com a perspectiva nietzschiana.

¹³⁴ Tal aproximação teórica foi sugerida por Ansell-Pearson (2018), e dele a aproveitamos.

– ainda assim é possível fazer experimentos de pensamento acerca de sua influência em promover a criação de sentidos afirmadores ao plano imanente, tendo em vista que uma moral baseada em “valores transcendentos” seria, para Nietzsche, manifestação de uma forma de vida metafísica e cristã tomada pelo “cansaço do mundo” (A 50), para quem a “vida é uma doença” (GC 340). Assim, o sentimento de poder estimulado pela fruição da arte, seu culto à aparência que tornou a existência mais prazerosa e interessante, são efeitos de uma longa história de cultivo estético que poderiam ter influência no corpo no sentido de torná-lo mais disposto aos afetos que dizem respeito às coisas que nos são mais próximas – os chamados clássicos o realizando com mais regularidade do que os românticos.

A arte aumenta o sentimento de força e o faz ao enaltecer os fenômenos aparentes – escolher a matéria, como vimos, é a forma de louvar do artista (cf. GC 245) – e, por isso, sua maneira de acontecer é contrária ao da vingança contra o mundo¹³⁵. Por conseguinte, uma forma de vida que, cultivada pelo prazer estético, experimenta constantemente a plenitude de poder e a alegria com a própria força daí advinda, será aquela que menos sentirá necessidade de voltar-se contra si e o mundo à sua volta¹³⁶: como o filósofo aponta, “alegrar-se é sempre louvar”, enquanto “queixar-se é sempre acusar”, afeto indissociável do “pensamento oculto do castigo e da vingança – mesmo quando acusa seu destino, a si próprio” (OS 78). Parece-nos apontar nesse sentido a sugestão de Nietzsche de que

a alegria deve conter também forças edificantes e curativas para a natureza moral do ser humano: senão, como se explicaria que nossa alma, tão logo repousa no raio de sol da alegria, involuntariamente jure para si mesma “ser boa”, “tornar-se perfeita”, e que nisso seja tomada por um pressentimento de perfeição, como um tremor de beatitude? (OS 339)

Em suma, ao assinalarmos, nesse primeiro momento, a relação entre arte, beleza, fruição da própria força e felicidade no pensamento nietzschiano, nosso objetivo era justamente aproximá-los no que parecem ter em comum, que é o

¹³⁵ Mesmo a arte trágica não conduz a um pessimismo: seu efeito é o de “nos *edificar* com a infelicidade dos homens, em vez de ficarmos infelizes com ela” (A 144), graças à bela inaturalidade com que é composta e apresentada artisticamente.

¹³⁶ Diferentemente do que ocorre a uma saúde exuberante, a inclinação de eleger um culpado e condená-lo seria característico de uma condição de fraqueza agravada por algum fracasso e humilhação, pois a “condenação do ‘culpado’” é o “único remédio” para o abatimento, ao se constituir em uma “nova excitação do *sentimento de poder*” para aqueles que, de algum modo, “querem provar a si mesmos que ainda têm força” (A 140). Assim, “também condenar a si próprio pode ser um meio de readquirir o sentimento de força após a derrota” (idem).

sentimento de aumento de poder. Se este pode ser obtido também de formas de evasão transcendentais, como inclusive o favorecem certas expressões artísticas, há que se considerar que, à parte essa fruição enviesada pela cultura metafísica e cristã, o caráter mais próprio da arte é organizar e modelar a matéria perceptível do mundo. Esta inclui não apenas cores, linhas, sons, texturas, volumes, mas também a tradição artística que ela remodela, produzindo novas nuances e refinando a atitude estética de modo contínuo. Com isso, a arte louva os fenômenos aparentes e também seu próprio campo de atuação enquanto expressão de perspectivas singulares.

Assim, ao ensinar a humanidade a “ter prazer na existência” (HH 222), a arte favoreceu a vida em um sentido amplo, fazendo-o sem uma necessária dependência do âmbito conceitual, do qual fazem parte juízos de valores como Bem e Mal. Isto é, ela apontou a possibilidade de formas de existência afirmadoras da vida, que criam suas leis próprias sem vinculação necessária ao “sistema de julgamento” da moralidade. Se, como afirma nosso autor, é preciso não apenas “aprender a *pensar de outra forma*”, mas, ainda mais profundamente, faz-se necessário “*sentir de outra forma*” (A 103), isso significa que as condições de possibilidade para se criar uma cultura (e, com ela, uma ética) que não se sustente em valores transcendentais deve partir de uma forma de vida que sinta a desejabilidade da existência e divinize o mundo imanente, isto é, tal cultura apenas pode nascer de um ser cuja plenitude de saúde o tornou imune ao adoecimento do “cansaço do mundo”.

2.5 A PERSPECTIVA DO CULTIVO DE SI COMO “EU ESTÉTICO”: O ESTÍMULO À CRIAÇÃO DE SI

No que comumente é chamado de uma ética nietzschiana da criação ou cultivo de si, elemento central para a consideração do que alguns intérpretes compreendem como uma estética da existência¹³⁷, há uma visão que radica, sobretudo, na interpretação de nosso autor no que diz respeito à atividade que subjaz a todos os seres e que é a do jogo de forças em permanente disputa, no qual estas tratam de criar condições para a sua satisfação, para aumentar seu poder, para se descarregar, etc., o que faz com que os processos mais elementares da existência tenham um caráter criativo, modelador e não determinado de antemão. Na obra intermediária, tais

¹³⁷ Para uma visão panorâmica da discussão acerca do tema, ver ZITTEL (2019) e também VAN TONGEREN (2017).

posicionamentos podem ser encontrados sobretudo a partir de *Aurora* e suas considerações sobre o mundo pulsional enquanto jogo de impulsos em conflito e contradição, que buscam formas de se impor na economia geral do corpo.

Conforme o autor aponta nessa obra, cada impulso tem um viés criador, pois sua relação com os demais impulsos e com os estímulos de origem externa não é a da lógica da causa e efeito, não é mera reatividade mecânica, mas um modo de *avaliação* e *tradução* do contexto que se apresenta a cada momento, de acordo com a inclinação de cada pulsão e seu estado de saciedade ou carência – é parte indissociável do que Nietzsche chama de “razão inventiva” (A 119). De acordo com essa ótica, a atividade imaginativa dos sonhos se distingue apenas em grau do que ocorre na vigília consciente, na medida em que ambas são continuidade e expressão de avaliações, necessidades, urgências e saciedades do mundo infraconsciente dos impulsos, cujas relações conflituosas e, eventualmente, em provisórios equilíbrios, nos chegam à superfície apenas quando atingem algum grau de veemência, manifestando-se na forma de ações, projeções, imaginação, pensamentos e desejos.

Assim, naquilo que seria o mundo mais ínfimo de nós, o das relações entre pulsões, cada impulso atua *inventivamente* e não mecanicamente, criando a cada instante, a partir de contextos o tempo todo mutáveis, as melhores condições para se *nutrir* e fazer valer sua perspectiva, como, por exemplo, associar-se com impulsos afins (podendo ser para combater algum impulso indesejável em comum) e *convencer* a totalidade do corpo a tomar suas posições, eventualmente cooptando o auxílio da razão consciente. Para Nietzsche, reconhecer o mundo infraconsciente e “incognoscível” das múltiplas pulsões significa recusar o erro das religiões e filosofias que creem em um sujeito racional uno, autônomo e autoconsciente, mas também representa uma aproximação menos ilusória do que seríamos na efetividade, obtendo como resultado a possibilidade de nos tornarmos “melhores aprendizes e descobridores de tudo o que é normativo e necessário no mundo” (GC 335), ou seja, cientes da lei imperiosa dos impulsos que nos constituem e que necessariamente impelem nossas ações. O desconhecimento dessa atividade é o que fez com que “até agora todos os ideais e valorações” tivessem sido construídos “com base na *ignorância* da física ou em *contradição* a ela” (idem).

Em outras palavras, a dinâmica natural (“física”, nesse sentido) das relações entre impulsos que é singular em cada indivíduo foi dominada por ideais que transcendem esse plano da efetividade, como o da unidade essencial de todos os seres

humanos que impôs um ilusório Sujeito universal com suas normas e tábuas de valores a serem cumpridas sem exceção, não importando se entrassem em “contradição” com as múltiplas economias pulsionais das diferentes individualidades. É por isso que, para Nietzsche, “temos de ser *físicos*, para podermos ser *criadores* nesse sentido” (idem), ou seja, a tarefa de “*criar novas tábuas de valores*” é correlativa à criação de si, pois somente nasce daqueles que se desejam “únicos, incomparáveis, que dão leis a si mesmos, que criam a si mesmos” (idem) e que, para tanto, devem se orientar por suas configurações pulsionais singulares. Entretanto, no que consistiria esse dar a lei a si mesmo se a totalidade do indivíduo, na visão de Nietzsche, não pode ser unificada por uma razão onisciente que consiga soberana e livremente fazer suas escolhas, uma vez que lhe é vedada uma perspectiva absolutamente superior e objetiva em relação às múltiplas perspectivas dos impulsos?

Creemos que uma forma de tratar a questão passa por analisarmos duas abordagens, uma a partir do contexto externo e outra do interno ao indivíduo. Tal divisão serve para fins de explanação, pois ambas as esferas estão implicadas continuamente, assim como as noções de “criação de si”, o “dar a si as próprias leis” e, em alguma medida, a de “autodomínio”, embora esta última pareça ter distinções em relação às outras. Se nós considerarmos o pano de fundo que tensiona a filosofia de Nietzsche, ou seja, o das moralidades que favorecem o instinto de rebanho, o contraponto fica um pouco mais nítido. Criação de si e autodomínio, nesse primeiro momento, estariam associados com a força da economia pulsional do indivíduo em resistir à normatização externa, promovida pelas morais e religiões que “creem num só tipo normal e ideal em sua espécie” (GC 143). Significa fazer prevalecer a orientação do conjunto dos impulsos que é singular a cada ser humano, ao invés de simplesmente ser subjugado por uma autoridade externa que faz essa função no lugar dele. Seria o “impulso para um ideal próprio”, que, na interpretação de Nietzsche, teria surgido na Grécia antiga, quando “se honrou, pela primeira vez, o direito dos indivíduos” (idem).

Apontar um momento de surgimento significa dizer que os impulsos têm eles próprios uma história e um desenvolvimento, e se o precursor ancestral do nosso atual “amor-próprio e da soberania do indivíduo” estava relacionado a um impulso “vulgar e insignificante, ligado à teimosia, à desobediência e à inveja”, este foi se enobrecendo ao ser descarregado na criação dos múltiplos deuses no politeísmo antigo: torna-se nobre, mais sutil, por criar algo belo e elevado e não apenas por

“desobediência” (idem). Segundo nosso autor, a diversidade divina criada pela imaginação de indivíduos singulares retornou à comunidade em um processo de espelhamento na forma de admiração pela “pluralidade de normas” (idem) possíveis, interpretação que mescla criador e criatura, produzindo uma relação de *mise en abyme* entre determinadas economias pulsionais e as condições culturais que as favorecem, movimento que dissolve as distinções entre natureza e cultura em um interminável ciclo de fluxo e refluxo. A criação de si (ou ao menos tal noção), portanto, não corre abstratamente em relação à história, mas é por esta influenciada e deve seu surgimento a condições culturais que a permitiram. Em outras palavras, na impossibilidade de saber o que ocorre no âmbito dos impulsos, a ideia de autocriação só se tornou pensável e interpretável a partir do momento em que a criação dos diversos deuses a manifestou, tendo como consequência o despertar do interesse dos indivíduos em criar para si um ideal próprio. A visibilidade da questão se dá igualmente a partir da relação contrastante com a moralidade dos costumes, o que significa dizer que há uma interdependência para se depurar o (auto)conhecimento de ambas.

Para Nietzsche, a tábua de valores tem influência considerável nas ações – embora não se possa determinar em que quantidade nem como – havendo a possibilidade de refiná-la para cultivar o agir em direções que consideremos menos grosseiras, assim como substituí-la por novas¹³⁸ (o que significa ter em alguma medida experimentado as anteriores, e isso se dá porque elas foram historicamente incorporadas, organizando nossas ações inconscientemente). Nesse sentido, frente a uma lei imposta de fora, seja o da moral de rebanho, de um deus único ou de um imperativo categórico filosófico, podemos, diferentemente, cultivar um conjunto de preceitos que valorize a norma individual de dar a lei a si mesmo, afirmando a configuração pulsional que nos é própria. Se as tábuas até então existentes favoreceram a uniformidade, podemos desgostar dessas formas de autoridade e nos deslocarmos para outra que é a do nosso próprio corpo e suas necessidades singulares. Assim, se cabe uma ideia de obediência, segundo nosso autor, que ela seja

¹³⁸ Nas palavras de Nietzsche, “as nossas opiniões, avaliações e tábuas de valores estão entre as mais poderosas alavancas da engrenagem de nossos atos”, mas “em cada caso a lei de seu mecanismo é indemonstrável. Portanto, *limitemo-nos* a depurar nossas opiniões e valorações e a *criar novas tábuas de valores*”, pois é tarefa inútil elucubrar acerca do “valor moral de nossos atos”, uma vez que “toda ação, contemplada ou reconsiderada, é e continua a ser algo impenetrável”, “incognoscível” (GC 335).

primordialmente prestada a nossos impulsos e suas relações dinâmicas, e que o cultivo dessas pulsões seja dado sobretudo por exigências internas.

Tendo em vista que Nietzsche considera como degraus que foram necessários para o cultivo e elevação da espécie humana aquelas outras formas de autoridade, podemos supor que elas estão de várias formas incorporadas culturalmente, não sendo o caso de meramente advogar uma recusa absoluta que recuperasse um suposto estado “selvagem” e mais “natural” (o que seria de todo modo impossível), mas o de se desvencilhar do que nelas nos desgosta à medida que outras perspectivas criem tal sentimento, por apresentarem alternativas mais atraentes e até então impensadas¹³⁹. De todo modo, é importante lembrar que foram essas antigas formas de cultivo que, ao longo de milênios, nos ajudaram a sentir como atrasadas culturas como a do “direito dos punhos”, levando boa parte da humanidade a sublimar e refinar suas relações de antagonismo quando comparadas à violência das sociedades primevas¹⁴⁰. Cabe ressaltar ainda que a noção de “desgosto” não deve ser meramente tomada enquanto afeto depressivo, pois ela é sobretudo consequência de um poder crescente na medida em que este é a condição para a ampliação e deslocamento de perspectivas¹⁴¹.

Considerando-se que o indivíduo “é feito” pelo incognoscível jogo permanente entre seus impulsos (cf. A 120) e não por uma razão livre e absolutamente soberana, tem-se, então, que a margem para a autonomia do indivíduo é bastante restrita quando comparada à noção de “livre-arbítrio”, pois ele tem que oferecer resistência à moralidade externa e ainda possuir algum domínio sobre os impulsos que nele operam para que seja possível uma suposta criação de si. Passamos aqui ao contexto interno ao indivíduo, no qual a noção de “autodomínio” parece ser de bastante auxílio, sobretudo quando acompanhamos o exemplo nietzschiano do jardineiro que cultiva suas plantas – no caso, suas pulsões – distribuindo a nutrição e eventualmente fazendo a poda ou deixando de fazê-la, tendo por consequência o crescimento desordenado, estilizado ou elevado da vegetação (cf. A 560)¹⁴². Assim, se

¹³⁹ Conforme GC 335: “a compreensão de *como surgiram uma vez os juízos morais* lhe estragaria o gosto por essas palavras patéticas – como já lhe foram estragados outros termos patéticos, ‘pecado’, ‘salvação da alma’ e ‘redenção’, por exemplo.”

¹⁴⁰ Considerando-se que, para Nietzsche, o que o desenvolvimento das sociedades demonstram é que “a crueldade se torna refinada”, ocorrendo apenas “que suas formas antigas ofendem o gosto” (GC 23).

¹⁴¹ Tome-se o exemplo do poder do mais elevado homem do conhecimento, que, conforme GC 249, deseja ver como milhares de outros olhos que não os seus.

¹⁴² Além da metáfora vegetal, Nietzsche reforça seu projeto de naturalização da moral sugerindo, em A 26, uma interpretação que considera “todo o fenômeno da moral como animal”, incluindo o

há um papel da razão, este seria o de incorporar com maior acuidade as carências e necessidades das configurações pulsionais do corpo dentro do limitado escopo de (auto)observação que lhe cabe, sendo o pensamento acerca de si, na melhor das hipóteses, uma apreensão, ainda que superficial e grosseira, da dinâmica entre os conjuntos de impulsos que dominam a cada instante (os não veementes são menos perceptíveis ainda).

Nesse sentido, se há a possibilidade de autodomínio, este se basearia nas relações de dominação, obediência e equilíbrio entre as perspectivas dos diferentes impulsos, cujas inclinações conflitantes chegariam a um estado no qual uma tendência predomina e impõe seu “gosto” ao conjunto, que pode ser desviante ou convergente em relação à moralidade ou em relação à perspectiva anterior da economia pulsional do indivíduo. Tal predominância, quando se mantém de modo razoavelmente perene em determinado sujeito, sustentando com força constante a “justa tensão e harmonia da alma”¹⁴³, é o que Nietzsche chama de ter “um só gosto”. Nesse processo, a razão, elaborando e conceituando estratégias (como as que Nietzsche menciona da possibilidade de controlar impulsos veementes em A 109), ou seja, transformando em linguagem, pode auxiliar no favorecimento ou atenuação de certas inclinações caso tenha tal interesse inscrito e reforçado em sua tábua pessoal de valores.

Por esse ponto de vista, o “autodomínio” (assim como a “criação de si”) é também uma noção conceitual que demarca um círculo de cultura destacado pela filosofia nietzschiana, havendo nisso uma função heurística que é a de provocar o estranhamento perante o que em nós está atravessado de moralidade, fazendo aparecer inclinações que na verdade foram cultivadas pelo instinto de rebanho que até então poderiam ter permanecido despercebidas, pois as tomávamos como nossas próprias. Isto é, as noções de “autodomínio” e “criação de si” podem criar desgosto em relação à moralidade, após dar a ver ao indivíduo a possibilidade de que ele tenha sido até então subjugado por uma autoridade externa, deslocando a perspectiva anterior e

“autodomínio”, as “*virtudes socráticas*” e “os primórdios da justiça, assim como da prudência, da moderação, da valentia”, e o “sentido para a verdade”, pois todos teriam como origem o “sentido para o real”, que implica em uma necessidade de prudência e segurança que obrigou o indivíduo primitivo a se dominar (em relação à busca por comida, fuga de inimigos, etc.) com vistas a sobreviver e desenvolver habilidades para aumentar sua força. Dado que um erro de movimento ou interpretação do meio poderia custar a vida, haveria originalmente uma relação intrínseca entre o sentido para a verdade, a segurança e a moral, baseada no pensamento de que “não queremos nos deixar enganar, não queremos induzir a nós próprios em erro”.

¹⁴³ Manter uma condição de equilíbrio e moderação exige um grande dispêndio de força, conforme HH 139: “é mais fácil renunciar de todo a um desejo do que mantê-lo moderado”.

assim criando uma nova perspectiva. Como o filósofo afirma, a saúde de alguém está intimamente relacionada aos “ideais e fantasias de sua alma” (GC 120), de maneira que incorporar ou cultivar as ideias de “autodomínio” e “criação de si” em sua tábua de valores seria um indicativo de força para deslocar perspectivas e suportar o desgosto com a moralidade prévia, ao mesmo tempo em que o próprio estabelecimento desses ideais alternativos opera um enfraquecimento daquela posição normativa universal.

Entretanto, Nietzsche deseja que se vá além do autodomínio, e este deve ser complementado com a moral da autossuperação de maneira que o indivíduo não se torne “empobrecido e afastado das mais belas casualidades da alma”, assim como de “toda nova *instrução*” (GC 305). Conforme o autor ressalta, “é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos” (idem). Limitar-se a um rigoroso autodomínio, sob esse ponto de vista, impede a ampliação de perspectivas e a busca de sempre novas instruções, e estas dependem da coragem para mergulhar e nos aventurarmos em nosso mundo pulsional.

Nesse sentido, ter em alta consideração o criador de si que possui “um só gosto” significa admirar sua capacidade de amalgamar diversas perspectivas dentro de uma visão que lhe seja própria e incomparável, reconhecível na medida em que suas manifestações traçam um círculo de cultura em torno desse indivíduo único – o que Nietzsche chamará de estilo – dando a ver suas bordas assim como as demais que as tocam (tenham as outras um só gosto ou vários em desordem, sejam eles bons ou ruins, pois é a própria relação aí instalada que estimulará o modo como cada um passa doravante a perceber a si). Portanto, enfatizar a ideia de criação de si já é colocar em obra a tarefa de criar novas tábuas de valores, na medida em que a moralidade promoveu até então o esquecer-se de si em prol do instinto de rebanho. O que esta última possui em larga vantagem é o longo e profundo cultivo, tendo o costume e o hábito como determinantes em sua efetividade.

Parece-nos ser nesse sentido de autocriação, desde que considerados os limites de autonomia racional enfatizados por nosso autor, que muitos intérpretes consideram ser possível uma reflexão ética em Nietzsche, sobretudo entre aqueles que o filiam a uma tradição do cuidado de si, cujas raízes remontariam a filosofias antigas como o

estoicismo e o epicurismo¹⁴⁴. A definição de ética formulada por Giorgio Agamben também parece favorecer uma chave de aproximação, quando o pensador italiano afirma, em oposição a uma normatividade universal estabelecida *a priori*, que “*ética é a maneira que não nos acontece nem nos funda, mas nos gera*. E o serem gerados pela própria maneira é a única felicidade verdadeiramente possível para os homens” (AGAMBEN, p. 29-30). Assim, a atividade de cultivo de si – desde que considerada a partir da economia pulsional singular de cada um – seria tanto o que filiaría Nietzsche a essa tradição da reflexão ética, como poderia ser aproximada com a forma de existência do artista enquanto indivíduo capaz de modelar a matéria de acordo com seus desejos, sendo a finalidade o próprio ato de doar forma, de conferir beleza naquilo que a arte seleciona e manipula. É nesse sentido que usualmente costuma-se falar em uma “estética da existência” em Nietzsche.

Contudo, levando em consideração a dificuldade de transpor domínios distintos como o da Ética (baseada em uma lógica que fundamentasse a ação prática) e o da Estética (que se debruça sobre o aspecto não conceitual da forma e da experiência artísticas)¹⁴⁵, algumas observações devem ser feitas. Tomaremos como base as questões levantadas por Claus Zittel (2019) acerca das dificuldades envolvidas em tais tentativas de equiparação, ao menos como elas são normalmente tomadas dentro das pesquisas derivadas do pensamento nietzschiano, seja direta ou indiretamente. Segundo o intérprete, um dos principais problemas estaria em “assemelhar a unidade da vida humana à unidade de uma obra de arte” (ZITTEL, 2019, p. 370), pressuposto comum que embasaria aquelas interpretações. Porém, assinala Zittel, não apenas é problemática a noção de unidade em ambos os casos, em se tratando de Nietzsche, como o é fazer uma equivalência entre as esferas, uma vez que o “conceito de unidade da obra de arte é totalmente diverso daquele da lógica, da ética e também da clássica psicologia da arte” (idem, p. 376). Desse modo, se no caso da ética normalmente há uma busca para que ela se fundamente em um princípio

¹⁴⁴ Sobre a relação do pensamento de Nietzsche com tais filosofias antigas, ver Keith Ansell-Pearson (2018), Marta Faustino (2016) e Nuno Nabais (1997).

¹⁴⁵ Karl Bohrer sustenta que entre elas não há uma oposição fundamental, mas uma diferença que permanece assimétrica (2013). Certamente, dentro dessa distinção muito geral entre Ética e Estética que fizemos, há várias possibilidades de diferenciações que apresentam desvios em relação a ela, tal como Bohrer aponta ao se debruçar sobre as posições de Robert Musil. Este teria feito uma distinção entre “moralista e teórico da ética”, no sentido de que “o moralista colocaria numa ordem lógica um sistema já existente de proposições morais [...], ao passo que o teórico da ética, como tipo intelectual, teria afinidade com o poeta e exporia novas vivências” (BOHRER, 2001, p. 13). Consequentemente, Musil “não entende como ética da arte o moralismo de conteúdo da lei e da filosofia, e sim um estado mental ou intelectual imaginativo” (idem, p. 14).

orientador das ações, na ótica do filósofo alemão, temos, por outro lado, uma multiplicidade de impulsos que compõe um todo unitário sempre provisório, mutável, no qual a consciência é apenas mais uma das partes, tornando problemática a interpretação de que poderíamos ter controle da vida e “estilizá-la conscientemente como unidade” (idem, p. 371).

No que se refere à obra de arte, ela se guia por critérios estéticos que não comportam uma ideia simples de unidade – como aquela baseada na forma externa ou nas que se apoiam apenas na coerência interna de uma totalidade fechada –, sobretudo tendo em vista os recursos dos quais posteriormente a reflexão estética se valeu, como rupturas narrativas, intertextualidade, ironia, jogos internos, variações de perspectiva e, principalmente, na noção de obra aberta. Nesse sentido, a composição artística de *Assim falou Zaratustra* torna ultrapassados aqueles primeiros critérios – utilizados por alguns intérpretes que defendem essa articulação entre ética e estética em Nietzsche –, pois nessa obra nos deparamos com uma “estrutura fluida”, que alterna constantemente os estilos literários e se vale de uma “aberta interconexão” (idem, p. 390) entre metáforas, conceitos e personagens. Assim, para que aquelas interpretações possam ser construídas, “o conceito de forma estética deve ser conformado ao leito de Procusto, isto é, a exigências de coerência ética, para que então os filósofos da arte da vida possam manuseá-lo” (ibidem), excluindo as demais possibilidades formais.

Haveria, portanto, diversas dificuldades em se fazer uma equivalência imediata entre ética e estética dentro da concepção nietzschiana, sobretudo no que se refere à ideia de unidade que estaria pressuposta nessa operação, a qual não caberia no indivíduo tal como pensado por nosso autor – e que sustentaria as fundamentações éticas – e que é igualmente problemática em relação a certos posicionamentos estéticos que podemos encontrar em seus escritos, notadamente no próprio estilo literário nietzschiano¹⁴⁶. Além disso, se há um conjunto unificado na obra artística, ele o é por critérios qualitativos, artísticos e sensoriais, que dizem respeito a uma “dimensão sensível” que em tudo difere de uma “estrutura conceitual” (idem, p. 371). A nosso ver, os livros aforismáticos de Nietzsche também se assemelham a obras abertas, com jogos internos que permitem sempre novas associações, desvios e

¹⁴⁶ Ainda conforme Zittel: “Isso significa, no entanto, que eventos físicos não podem ser descritos nem por esquemas tradicionais de explicação, pois não se permite mais ordenar um motivo determinado ou isolado de uma ação como causa, nem mesmo pode ser levado em conta um conceito formal, que, de acordo com o ideal clássico, assenta-se na coerência interna, na unidade harmônica da forma e do conteúdo ou na dominância da forma sobre o material. Justamente isso é pressuposto, como regra, em éticas fundadas esteticamente.” (ZITTEL, 2019, p. 373).

dissonâncias, trocas de vozes narrativas e alternância entre humor, leveza, polêmica, profundidade, poesia e dramaticidade, cujo jogo de perspectivas nos remete mais a um “Pablo Picasso literário” do que a um Claude Lorrain, para subvertermos o elogio que nosso autor faz a este último¹⁴⁷.

Consequentemente, para Zittel, “a unidade flexível da obra de arte pode servir como *modelo de conhecimento* para os modos ativos de viver, de modo algum, porém, como *modelo ético*”, pois, uma vez que este último domínio depende minimamente do uso conceitual e da lógica, ele se difere consideravelmente da primeira, que se comunica mediante outras linguagens, inclusive se valendo do ilógico. A arte, sendo manifestação da totalidade da atividade fisiopsicológica do artista, não simboliza uma forma de autocontrole tão soberana como pressupõem as interpretações que a equivalem a uma autônoma arte do viver, pois, como sublinha Zittel, “o subsolo caótico é conhecido, aceito e representado pela arte, jamais dominado” (idem, p. 376). No que concerne a esta pesquisa, consideraremos a sugestão deste intérprete ao tomar a arte como “modelo de conhecimento” que pode provocar deslocamentos perspectivos e favorecer uma criação de si nesse sentido, dentro das restrições que apresentamos mais acima. As interpretações acerca da filosofia nietzschiana filiadas a uma estética da existência seriam, então, tentativas de criar círculos de cultura intermediários aos círculos da arte e da ética, estando ou não conscientes da dificuldade de equivalência direta entre ambos.

De todo modo, no que diz respeito a este trabalho, não pretendemos fundamentar a estética na ética, ou vice-versa. Nosso objetivo é sobretudo o de tecer constelações de conceitos e critérios estéticos para estabelecer aproximações e possibilidades de favorecimento de uma determinada vida ética a partir da experiência artística. Não se trata de uma busca por fundamentação, pois, em consonância com as argumentações de Zittel, consideramos que tal posição é problemática em se tratando de Nietzsche. Fazendo essas ressalvas, cremos ser possível nos valermos da noção de “Eu estético” tomando-a como uma importante função heurística, a saber, a de contrastar com a perspectiva que nos orienta habitualmente¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Discorrendo sobre o declínio da produção artística moderna, Nietzsche lamenta não ser possível existir um “Claude Lorrain literário” (OS 177).

¹⁴⁸ Berys Gaut (2007) irá apontar a importância da imaginação para o conhecimento ético, tema pouco explorado e subestimado. Ela teria papel destacado na orientação de um sem número de ações, como, por exemplo, quando imaginamos sermos pobres e sem acesso à saúde na hora de decidirmos acerca de políticas públicas de acesso universal ao serviço médico; quando imaginamos, na hora de decidir por uma profissão, como seríamos ao nos vermos no futuro como engenheiro ou como filósofo; colocar-se

Assim, se tal formulação conceitual derivada de modelos artísticos provoca deslocamentos na maneira como alguém passa a perceber suas próprias ações, a arte pode ter o efeito positivo de estimular uma possível criação de si – não absolutamente autônoma e tomada principalmente enquanto fator desestruturante das visões que antes se tinha. Quanto mais estas últimas estiverem relacionadas a determinadas moralidades que retiram dos indivíduos a possibilidade de legislar sobre si mesmos, mais os deslocamentos promovidos pela arte estarão a serviço de uma noção de ética tal como aquela sugerida pelo cuidado ou cultivo de si. Tal processo, contudo, não se encontra no âmbito de uma determinação universalmente dada, sendo uma conexão mais frágil e contingente do que seria uma tentativa de fundamentação da ética na estética. Por essa razão, nos apoiaremos não apenas na ideia de cultivo de si do “Eu estético” para articularmos ética e estética no pensamento nietzschiano, como também a complementaremos com outras perspectivas, tais como a do desconhecimento de si e do Eu como enigma estético.

2.6 AS CONVENÇÕES ARTÍSTICAS E SEUS DESVIOS COMO MODELOS DO “EU ESTÉTICO”

No período de preparação de *Aurora*, Nietzsche escreve em suas anotações: “minha moral consistiria em cada vez mais despojar o homem de seu caráter geral e em especializá-lo, torná-lo até um certo ponto incompreensível aos outros (tornando-o para eles objeto de experiências, de espanto e de instrução)” (FP IV 6 [158]). Esse trecho sugere uma perspectiva moral nietzschiana que advoga o cultivo de cada economia pulsional de modo a que suas características únicas se apresentem, se modelem e se organizem dando a ver ao mundo sua forma singular de existência, algo que se mostra de algum modo “incompreensível” e refratário a um “caráter geral”. Assim, se todo ser, com seu jogo natural e particular de impulsos, é irrepetível, cumprir tal condição parece ser uma das principais orientações por trás da incitação do filósofo a uma renovada atenção à natureza. Entretanto, como vimos pelo nivelamento bem-sucedido da moralidade cristã e metafísica, tal movimento não é uma determinação intrínseca ao ser humano, ao menos no sentido teleológico. É algo a que o pensamento crítico elabora e anuncia, após condições históricas que o

no lugar de outro é sempre uma atividade imaginativa, e dela nos valemos para tomarmos decisões (mas que seria preciso refinar com um “equilíbrio reflexivo” para evitar ao máximo a má compreensão ou subestimação da situação do outro, seja pela diferença social ou psicológica).

permitiram chegar a isso, e que deve ser conquistado com rigor e afínco a partir do momento em que nos damos conta das formas de cultivo que nos constituíram.

Significa, segundo o filósofo parece afirmar, que há vários momentos que se seguem a essa tomada de consciência, passando por um processo de desconstrução dos hábitos incorporados, por uma nova seleção, reforço ou exclusão desses modos de viver até que se chegue, enfim, a uma posterior transformação de si e no *tornar-se o que se é* (cf. GC 270 e 335) – condição na qual é o indivíduo que, finalmente, cria suas próprias leis. A arte teria um papel importante nesse trajeto e, tendo em vista a noção de moral nietzschiana acima apresentada e sua perspectiva do indivíduo como multiplicidade de impulsos, traçaremos aqui suas possíveis contribuições que favorecem essa interpretação do ser humano (e, eventualmente, desfavorecem). Para isso, a noção de atitude estética – que inclui a convenção artística e os desvios da convenção – nos servirá de ponto de partida e referência para refletirmos acerca de sua contribuição para uma possível ética orientada para a singularidade.

Por convenção artística entendemos os meios formais e expressivos que os artistas foram elaborando, consolidando, transformando e também abandonando no decorrer da longa tradição da arte. Incluímos aqui as diversas linguagens e gêneros, com suas técnicas específicas para se fazerem mais eficazes, sendo esta a questão maior para os artistas ao se valerem até de mistificações para alcançar seus efeitos no público¹⁴⁹. Nosso objetivo não é realizar um inventário das convenções que foram por Nietzsche referidas, mas sugerir que elas podem ser agrupadas à luz de um procedimento que podemos chamar, em um sentido geral, de distância artística, isto é, são a operação formal que dá concretude à inaturalidade da obra de arte que o filósofo interpreta como o *dever* da arte – sua intencional artificialidade (cf. GC 80). O efeito dessa característica dos objetos artísticos no sentimento do espectador seria a instituição de um sentimento de estranheza para consigo, de deslocamento de si, capaz de desestabilizar a relação que habitualmente temos conosco, ou disso que compreendemos como “Eu”. Esse sentido afetivo de distância promovido pelas convenções artísticas pode ser encontrado em uma série de aforismos de *A gaia ciência*, nos quais Nietzsche ressalta as razões pelas quais devemos ser gratos aos artistas. Assim, segundo o filósofo, teriam sido estes, sobretudo os do teatro, que

¹⁴⁹ O enfoque, bastante destacado em *Humano, demasiado humano*, na questão da eficácia dos efeitos artísticos no público é também uma forma de abordar a arte por um viés pragmático e materialista, não metafísico, pois este último pode sugerir ou defender o acesso a uma verdade transcendente associada à noção romântica do gênio, conforme apontam HH 145 e 146.

dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que simplificado e transfigurado – a arte de se “pôr em cena” para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! (GC 78)

Há, portanto, na invenção da figura do herói ou do protagonista da narrativa – que podemos remontar à tradição mitológica e suas formas de expressão artística como a epopeia e a tragédia – uma seleção de determinadas características humanas (e, eventualmente, divinas) que, apresentadas sob os artifícios da arte – como a de se manifestar por “belas falas” diante de situações terríveis –, criam no espectador um sentimento de inaturalidade pelo modo “simplificado e transfigurado” com que seus personagens foram compostos em relação ao indivíduo que somos cotidianamente. Poucas seções adiante, o filósofo reforça a importância dessa encenação de si, sobretudo da perspectiva do homem do conhecimento, afirmando que, ocasionalmente, “precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma artística distância, rindo de nós ou chorando por nós” (GC 107). Portanto, a “artística distância”, de acordo com os sentidos acima propostos, se refere tanto à aplicação das técnicas e convenções da arte quanto ao afastamento dos modos perceptivos e cognitivos usuais.

A arte de “estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos” é, por conseguinte, ensinada pela convenção artística, que no decorrer de muitas obras selecionou artificialmente virtudes como coragem, perseverança, justiça, astúcia, assim como elementos desarmoniosos como ambição, crueldade, desmedida e insciência, com a finalidade de constituir no conjunto uma imagem do indivíduo que fosse atraente e interessante aos demais. A composição do personagem por meio de características tanto nobres quanto baixas é tarefa que cabe ao gosto do artista e seu domínio da eficácia sobre o espectador, e sua apresentação na forma de uma bela obra é o que nos permite “lidar com alguns vis detalhes em nós”¹⁵⁰.

A questão da distância artística parece-nos ser o ponto de convergência de inúmeras técnicas convencionais da arte que o filósofo enumera como valorosas para

¹⁵⁰ Tal possibilidade terapêutica e de autoconhecimento advindos da arte através de um “pôr em cena” a si mesmo já estava em A 137: “Observar nossas vivências com o olhar com que costumamos observá-las quando são as vivências de outros – isso tranquiliza bastante e é um remédio aconselhável [...]”

a vida, seja promovendo alívio, conhecimento (sobretudo da presença do desconhecido) ou estimulando o aumento de força. Uma das mais importantes passa pela noção de “idealizar”, que é, para Nietzsche, um artifício de simplificação cuja melhor demonstração se oferece através da arte do pintor, na medida em que ele “solicita que o espectador não olhe de maneira demasiado aguda e precisa”, obrigando-o “a recuar uma certa distância para olhar” (HH 279). Significa não se colocar perto em demasia para que a vista não se perca em qualquer detalhe, ela deve manter um distanciamento que lhe permita uma abreviação das figuras e massas de cores, pois a apreensão da totalidade da pintura implica em uma síntese visual que só é possível pela “perda” dos pequenos elementos a serviço das formas maiores em destaque. Tal modelo artístico é transposto para um âmbito existencial quando Nietzsche afirma que “um dos principais meios de aliviar a vida é idealizar todos os seus eventos” (idem), artifício que aprendemos com a arte e com escritores como Goethe¹⁵¹. Também a métrica poética embeleza pondo um “véu sobre a realidade” e, “por meio das sombras que joga sobre o pensamento, às vezes encobre, às vezes realça” (HH 151).

Assim, ao observarmos nossa própria existência, talvez devêssemos “sempre remeter o olhar para uma certa distância” (idem), deslocar nossa perspectiva para uma espécie de terceira pessoa, de modo a darmos um passo atrás do turbilhão dos acontecimentos. Isso significa podermos compor artificialmente nossa figura, retirando da multiplicidade dos aspectos em jogo uma porção selecionada para, em seguida, fixá-la com determinados contornos para que possa ser apreendida. Isolar e “reter conscientemente certas fases do desenvolvimento” é tomar “um segmento de nosso Eu como objeto artístico”, recurso da “arte pictórica” que também se aparenta à sensibilidade do “senso histórico”, quando este delimita a multiplicidade caótica dos acontecimentos em “um horizonte bem definido de pensamentos, uma força definida de sentimentos, o domínio de uns, a retirada de outros” (HH 274). É, enfim, um exercício de modelar uma imagem de si ou de um evento, de (re)compor uma história, que igualmente estimula, no caso da pintura, a imaginação em quem observa tal arranjo ao ter que completar as lacunas dessa imagem simplificada. Em outras palavras, sua lição primeira é apontar os seres humanos “como necessários, mas alteráveis” (idem), isto é, como resultantes de uma rede de relações históricas,

¹⁵¹ Capacidade de simplificação que também é compartilhada pelo pensador, pois este “sabe como ver as coisas de modo mais simples do que são” (GC 189).

naturais e morais que os determinam em variados graus, mas que, no entanto, não os impedem de criar artifícios que possibilitem uma transformação.

Essa discrepância entre a cotidianidade e o modo como a arte a transfigura em beleza e artificialismo é consequência da distância artística: seu efeito é o de “por em cena” o mundo e os seres existentes, criar um espaço-tempo desviante que permita o ver(-se) de longe¹⁵², e tal atitude apenas é possível porque a convenção artística consolidou historicamente tais momentos como ligeiramente à parte do fluxo cotidiano. Essa lição da arte, no caso a teatral, se torna incorporada e permanece tendo efeitos em nossa vida não apenas em nosso processo de autoconhecimento (que passa pelo desconhecer-se), mas também pelo seu valor terapêutico, pois enfatizar os aspectos de comédia e tragédia da existência torna tudo mais “interessante e interessado”. Valendo-se dessa estratégia, segundo as recomendações que o filósofo endereça ao seu leitor, “em quase todas as situações que lhe forem difíceis e dolorosas você terá uma pequena porta para a alegria e um refúgio, mesmo se as suas próprias paixões o acometerem” (A 509).

A arte possui um caráter extraordinário nesse lugar limite entre a existência cotidiana e seu artificialismo elaborado para apontar para sua própria inaturalidade, para seu “dançar acorrentado”. Ela é um estranho objeto que entendemos como extensão do artista e que, ao mesmo tempo, não se confunde com ele¹⁵³. É uma coisa que participa tanto do mundo inanimado quanto parece constantemente adquirir vida própria, tendo ainda o admirável poder de vivificar aqueles que com ela têm contato¹⁵⁴. A observação de Nietzsche da obra de arte vista como algo “quase tornado gente” (HH 208) dá uma medida desse lugar fantasmático, entre o vivo e o inerte, que ela nos leva a sentir¹⁵⁵. É um objeto que assume uma forma ambivalente de alteridade,

¹⁵² Parece-nos ser possível considerar, a partir das sugestões do texto nietzschiano, que a arte nasce como uma projeção em grande medida inconsciente dos indivíduos, que depois retorna a eles e à comunidade como modelos e signos capazes de transformar suas perspectivas conscientes. Inferimos tal consideração a partir da interpretação de Nietzsche acerca da criação dos deuses pelo politeísmo dos antigos, que manifestavam inconscientemente as inclinações de individualidade de seus criadores, ocorrendo depois um movimento de espelhamento e retorno, no qual as comunidades humanas, ao se verem diante da multiplicidade de divindades, “descobriam” posteriormente a possibilidade de afirmar seus múltiplos desejos e singularidades.

¹⁵³ Cf. OS 140: “O autor tem de calar a boca, quando sua obra fala”.

¹⁵⁴ Em HH 208, Nietzsche observa que “para todo escritor é sempre uma surpresa o fato de que o livro tenha uma vida própria, quando se desprende dele”, e que essa obra, seguindo seu curso autônomo, “inflama vidas, alegra, assusta, engendra novas obras, torna-se a alma de projetos e ações – em suma: vive como um ser dotado de espírito e alma, e contudo não é humano”.

¹⁵⁵ Sem dúvida isso favorece um sem número de mitificações, de inclinações ao pensamento mágico e metafísico, e o filósofo alerta sobre essa característica da arte, alimentada inclusive pelo artista que tem interesse em ser visto como possuidor de dons sobre-humanos, de uma intuição que penetra no âmago

tomado como um outro a cada vez que é vivificado pelo público, criando um intenso trânsito de sentimentos que produzem afetos de identificação, distanciamento, estranhamento, curiosidade, admiração e assim por diante. A arte enquanto enigma estético nada mais é do que a experiência máxima dessa alteridade opaca, que nosso interesse nunca desvendará por completo. O exemplo dos antigos usado por Nietzsche concentra esse jogo entre formas de vida e sua exteriorização como produção artística apontando-o como expressão do prazer e satisfação consigo dos gregos, de modo que seria impossível desvincular por completo a arte da forma de vida que a faz vir à luz – assim como a de seus diferentes públicos, que a fazem reviver com novos acréscimos e interpretações.

A noção de distância artística, portanto, diz respeito às técnicas dos artistas que elaboram uma linguagem inatural que contrasta com o que nos é habitual, relacionada a esse deslocamento imaginativo que nos faz adentrar no espaço-tempo próprio da arte. Isso tem por consequência a criação da relação espectador-obra que nos coloca diante de um acontecimento distinto do engajamento utilitário da *praxis* cotidiana com sua imersão em fazeres que pressupõem finalidades objetivas (é o estado predominante do “homem prático” e não reflexivo, o da “*vita activa*”, que contrasta com a “*vita contemplativa*” das naturezas religiosas, artísticas e filosóficas, conforme A 41). Ao sermos tocados por uma pintura, música, escultura ou peça teatral, somos tanto conduzidos por elas como nos percebemos em meio à experiência da arte, há tanto um engajamento dos afetos provocado pela expressão artística quanto a consciência (ou semiconsciência) de que há uma performatividade especificamente codificada que pertence ao universo da arte e suas instâncias de exibição e recepção¹⁵⁶.

da existência de onde extrai miraculosamente suas obras. Porém, para Nietzsche, é preciso ver a arte despida de visões supersticiosas, devendo-se assumir seu caráter humano e terreno mesmo que seja às custas da perda dessa influência associada a crenças transcendentais, flertando inclusive com a hipótese do fim da arte (cf. HH 223). Contudo, uma vez que os intensos sentimentos que herdamos das religiões agora em declínio precisam de um objeto para continuarem a ser desafogados, também não parece ser o caso de que a humanidade consiga (ou queira) abrir mão por completo da arte, posição que vai ganhando corpo sobretudo a partir do segundo volume de *Humano, demasiado humano*.

¹⁵⁶ As fronteiras, porosidades ou alternâncias entre a fruição plena da arte e o distanciamento de sua (semi)consciência enquanto experiência estética são dificilmente definíveis, mas ocorrem quanto maior o grau de “consciência estética” o indivíduo possui. Certamente há momentos de mergulho nas obras que provocam instantes de desligamento do contexto e do mundo em volta – e isso é essencial para a melhor fruição da arte, ou mesmo de qualquer evento – como o próprio Nietzsche aponta: “Ainda que treinados e habituados a refletir sobre as ações, temos de fechar o olho interior durante o agir mesmo (seja este apenas escrever cartas, comer ou beber)” (AS 236); e, similarmente, em AS 297: “Enquanto vivenciamos algo, devemos nos entregar à vivência e fechar os olhos, isto é, não agir como observador já *dentro* dela. Pois isso atrapalharia a boa assimilação da vivência: em vez de sabedoria, obteríamos

Assim, se nos antigos a experiência desse espaço-tempo desviante estava associada à competição e aos cultos festivos – nos quais a convenção tinha o papel de dar rápida compreensibilidade ao espectador de modo que ele pudesse se deter nas nuances de estilo entre um autor e outro e melhor julgasse aquele merecedor da vitória (cf. AS 122) – em épocas posteriores ela foi relacionada a uma sugestão de autonomia derivada dos desdobramentos históricos da própria arte, que passou então a ser entendida cada vez mais como um jogo consigo mesma. Nietzsche parece admitir esse desenvolvimento autoconsciente das expressões artísticas¹⁵⁷, que já estaria presente nos gregos antigos, mas não se permite defender um suposto caráter absolutamente autônomo da arte, pois todas as manifestações estéticas remetem às formas de vida e de cultura que as produziram, apontando para modos distintos de fruição do sentimento de poder, como, por exemplo, o das criações que manifestam afetos de autofruição e alegria consigo ou as que nascem de uma aversão de si (cf. OS 169).

Se havia em *Aurora* uma preocupação com os efeitos embriagantes da arte que poderiam criar um desgosto em relação ao mundo cotidiano, fazendo com que este fosse visto como de menor valor (cf. A 50), notadamente em *A gaia ciência* Nietzsche parece equilibrar um possível efeito alienante da arte apresentando-a como modelo capaz de embelezar a percepção do cotidiano, e não meramente como uma ocasião para a fuga (em verdade, isso já começa a ocorrer no segundo volume de *Humano, demasiado humano*, no qual o poeta é visto como sinalizador do futuro). Assim, a beleza não deveria ser buscada numa existência transcendente, mas extraída – melhor dizendo, criada – a partir do mundo que nos é mais próximo. Tal resultado surge da seleção que nosso aparato perceptivo e cognitivo é capaz de realizar, destacando elementos do mundo que, arrançados de determinada maneira, podem ser apresentados de modo belo ou interessante e tornar mais prazerosa a visão de algo.

Desse modo, para Nietzsche, “devemos aprender com os artistas” a “tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são” (poder-se-ia dizer que tampouco são intrinsecamente feias, pois a natureza é isenta de valor), sendo eles exemplos inspiradores porque “permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios” (GC 299). Desta vez mencionando experiências estéticas que remetem às

dela uma indigestão”. Ou seja, a experiência estética implica em um saber e um não saber dela, um fluxo e refluxo talvez inapreensível entre esses dois momentos.

¹⁵⁷ Ele o deixa claro, sobretudo, ao falar acerca do barroco como, por exemplo, em OS 144.

artes plásticas, nosso autor elenca algumas das estratégias e técnicas que reconfiguram a percepção cotidiana do mundo e que aprendemos por meio dos efeitos da distância artística:

Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa *para vê-las ainda* – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de tal forma que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente [...]. (idem)

Nesse sentido, o dever da arte, isto é, sua transfiguração necessária do existente para apresentá-lo como bela inaturalidade, cria novas perspectivas de como podemos ver a realidade, e o faz apontando para sua própria artificialidade e a fruição que se produz dessa experiência. A arte, pelo menos em seu aspecto formal, não busca convencer de que se refere a algo verdadeiro no mundo, ela diz respeito a um jogo com as formas aparentes e fenômenos materiais do mundo – assim como implica sempre em um jogo da arte consigo mesma. Vem daí um posicionamento que talvez seja um dos mais importantes na estética nietzschiana, apontado no aforismo 107 de *A gaia ciência*: o da arte como “culto do não-verdadeiro”, como “a *boa* vontade de aparência”, o que a situa em contraposição à busca pela verdade absoluta e transcendente que caracteriza a metafísica ocidental¹⁵⁸.

Do ponto de vista do homem do conhecimento – e é este que interessa particularmente a Nietzsche – tal definição é de fundamental importância pelo fato de que sua honestidade intelectual o leva forçosamente à percepção da “ilusão e do erro como condições da existência cognoscente e sensível” (vide a igualação do não-igual e a crença em uma essência imutável no tempo), peso que pode ser aliviado justamente pela lição da arte com sua fruição das aparências, que revela a ele perspectivas distintas e contrapostas à da retidão da ciência, salvando-o da terrível conclusão de que o saber nasce da inverdade, pois tal consciência poderia ter “por consequência a náusea e o suicídio” (idem). Mais ainda, a “*boa* vontade de aparência”

¹⁵⁸ O complemento para a noção de “aparência” em Nietzsche se encontra em GC 54, no qual ela é identificada com a própria efetividade: “O que é agora, para mim, aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? Verdadeiramente, não é uma máscara mortuária que se pudesse aplicar a um desconhecido X e depois retirar! Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de nos fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais [...]”.

ensinada pelos artistas nos possibilita sentirmos que os critérios do saber e da verdade, por serem igualmente produtos da superior capacidade de criação humana, são afinal tão belos quanto uma obra de arte – ao aprender a “pôr em cena” a espécie humana e seu caráter profundamente artístico, o sujeito do conhecimento é tomado por um sentimento de aquiescência e prazer diante dos limites e superações que envolvem o espírito humano. A “vontade de aparência” manifesta pela arte é “boa” porque não deslegitima a busca da verdade pelo seu caráter ilusório agora revelado, mas a eleva pelo seu aspecto inventivo.

Ocorre que essa passagem da retidão do homem do conhecimento para um deleite com o “culto do não-verdadeiro” da arte implica em uma transformação da economia pulsional que estrutura o indivíduo. Pois o seu cultivo enquanto espírito científico exigiu dele um autodomínio tal que tornou a retidão e a honestidade intelectual suas mais proeminentes e duradouras virtudes – é essa a sua arraigada herança moral, derivada da incorporação e aprofundamento do pensamento de que “não queremos nos deixar enganar, não queremos induzir a nós próprios em erro” (A 26). Traduzido pela lógica dicotômica da moralidade, o erro se converte no mal a ser evitado e a verdade se relaciona ao bem ansiado, refletindo o dualismo metafísico tradicional. Assim, não apenas a náusea e o suicídio são os riscos que o homem do conhecimento corre, mas há a ameaça de que ele se torne escravo de seu próprio autodomínio, ao se imobilizar nessa imagem de si mesmo e impedir-se de explorar toda a riqueza de seu universo pulsional, com as “belas casualidades da alma” que tornam possível “toda nova *instrução*” (GC 305). Nesse sentido, “devemos também *poder* ficar *acima* da moral” (GC 107), isto é, não devemos nos submeter a uma rígida lei autoimposta impermeável à flexibilidade, recomenda o filósofo, pois não podemos abrir mão de fazer de nós mesmos um experimento, pressuposto maior para aqueles que se tornarão capazes de uma *gaia ciência*. Por isso, “é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos” (GC 305), pois tal movimento para além do autodomínio é o que permite a superação constante de si pela ampliação de perspectivas de sua experiência pulsional.

Nesse sentido, colocar-se como um personagem em meio ao drama ou comédia da existência é uma das lições da arte fundamentais para o sujeito do conhecimento. Imaginar-se com traços selecionados e, eventualmente, exagerados, ajuda-nos a variar as perspectivas acerca de nós mesmos, criando novas personas de si

(eventualmente surpreendendo a nós mesmos) através dessa elaboração narrativa, enriquecendo e complexificando as diferentes visões que podemos ter de uma mesma situação. Ser capaz de traçar essas imagens de si significa criar graus de diferença para consigo ao se experimentar como personagem e máscara, atividade imaginativa que nos defronta com nossas possibilidades de atos heroicos, justos, equilibrados – e também das vilanias de que somos capazes. É, sobretudo no caso do homem do conhecimento, uma forma de dar leveza ao que nele é sério e pesado, é subverter a retidão intelectual pela influência do poder desviante da expressão artística, experiência tanto terapêutica quanto emancipadora, razão pela qual, segundo recomenda o filósofo, “necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas*, que o nosso ideal exige de nós” (GC 107)¹⁵⁹.

É esse o sentido de uma das críticas que Nietzsche dedica a Schopenhauer, e que diz respeito à incapacidade deste em se descolar de seu caráter, impedindo-o de tomar perspectivas distintas e mais amplas de si mesmo e das questões humanas. Se aquele pensador tivesse se tomado a devida distância, talvez ele pudesse ter compreendido que sua visão pessimista que avalia de modo negativo a existência era apenas a manifestação de uma determinada forma de vida que historicamente desvaloriza o existir terreno¹⁶⁰ e, de modo algum, um valor que pudesse ser universalizado e tomado como a essência *a priori* de todo e qualquer existente. Daí a importância não apenas terapêutica, mas também de consequências epistemológicas, de “descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe”, de uma “artística distância”, pois assim conseguiríamos “descobrir o herói e também o tolo que há em nossa paixão do conhecimento”, sendo preciso “nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria” (idem).

As convenções artísticas, portanto, criam modelos para formas de existência, e algumas de suas características expressivas poderão servir para aumentar a satisfação consigo mesmo, como a arte grande e rara de “‘dar estilo’ a seu caráter” (GC 290). Tal orientação de vida seria “praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece

¹⁵⁹ Como salienta Zittel, “liberdade é compreendida aqui não como autolegislação autônoma, mas como liberdade de poder abandonar reivindicações morais reputadas de ‘justas’ em detrimento de outras” (ZITTEL, 2019, p. 386).

¹⁶⁰ O exemplo antigo mais conhecido talvez tenha sido Sócrates, ao ter sugerido em seus momentos finais que “a vida é uma doença”, segundo a interpretação de Nietzsche em GC 340.

como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar” (idem), ecoando mais uma vez as convenções artísticas de construção de personagens. Em outras palavras, “dar estilo a seu caráter” diz respeito à capacidade de criar uma imagem de si enquanto algo modelável, considerando a totalidade dos jogos pulsionais que nos constituem, dando lugar tanto aos impulsos elevados quanto aos baixos na medida em que eles possam ser transfigurados e integrados em um conjunto belo ou interessante. É um modelo estético que se contrapõe à perspectiva da moralidade do cristianismo que condena determinados impulsos por taxá-los como maus. Com isso, ao invés da torturante tentativa cristã de extirpar pulsões que são naturais, podemos imaginar que somos capazes de transformá-las em algo digno de interesse, tendo papel importante na composição de nosso caráter. Assim, as lições obtidas da arte, uma vez incorporadas – e, em alguma medida, conceitualizadas –, oferecem uma alternativa à interpretação de si como forma de vida a ser renunciada, como aquela cultivada pela noção de culpa e pecado. O filósofo prossegue em sua defesa da possibilidade de nos esculpirmos:

Aqui foi acrescentada uma grande massa de segunda natureza, ali foi removido um bocado de primeira natureza: – ambas as vezes com demorado exercício e cotidiano labor. Aqui o feio que não podia ser retirado é escondido, ali é reinterpretado como sublime. [...] Por fim, quando a obra está consumada, torna-se evidente que foi a coação de um só gosto que predominou e deu forma, nas coisas pequenas como nas grandes: se o gosto era bom ou ruim não é algo tão importante como se pensa – basta que tenha sido um só gosto! (idem)

O gosto torna-se então, pela ótica nietzschiana, a expressão de nossa singularidade que conquistamos através de um rigoroso cultivo da economia pulsional, de um trabalho incessante sobre si mesmo de maneira a que isso se exteriorize na forma de “um só gosto”. Seja “bom” ou “ruim”, o que interessa é que tal modo de existência está de acordo com aquela moral da depuração da singularidade que o filósofo defende, para quem o indivíduo deve ser “até certo ponto incompreensível para os outros”, como se ele próprio fosse um enigma estético. Essa ideia de autoestilização e cultivo de si depende de um enorme e constante dispêndio de energia para se depurar e manter “um só gosto” ao longo do tempo, razão pela qual Nietzsche fará a distinção entre naturezas fortes e fracas tomando como base sua capacidade de dominar, restringir e modelar os próprios impulsos, conforme ele aponta na sequência do aforismo:

Serão as naturezas fortes, sequiosas de domínio, que fruirão sua melhor alegria numa tal coação, num tal constrangimento e consumação debaixo de sua própria lei; a paixão do seu veemente querer se alivia ao contemplar toda natureza estilizada, toda natureza vencida e serviçal [...]. – Inversamente, são os caracteres fracos, nada senhores de si, que *odeiam* o constrangimento do estilo [...]. Tais espíritos – podem ser espíritos de primeira ordem – visam sempre configurar ou interpretar a si mesmos e ao seu ambiente como natureza *livre* – selvagem, arbitrária, fantástica, desordenada, surpreendente: e fazem bem ao fazê-lo, pois somente assim fazem bem a si próprios! (idem)

Se essa ênfase no cultivo de si parece ser o modelo que Nietzsche mais admira, enquanto, por outro lado, aqueles que interpretam a si mesmos como naturezas livres o fariam assim por não disporem de força suficiente para cultivar os próprios impulsos (e nisso se assemelham às psicologias do cristianismo e do romantismo), também não podemos perder de vista a preocupação do filósofo em não exigir de tais economias pulsionais que elas sejam algo diferente do que são (ou, pelo menos, que o são em determinado momento da vida, pois os estados são dinâmicos). Acreditar-se como “natureza livre” é a forma desses indivíduos fazerem “bem a si próprios”, pois se eles se sentissem obrigados a um rigoroso cultivo dos próprios impulsos do qual são incapazes, essa constatação é o que talvez lhes trouxesse um sentimento de aversão a si. É esse afeto de autodesprezo que o filósofo se dispõe a combater, para que o ser humano recupere o amor a si mesmo e à existência terrena, às coisas mais próximas. Dessa maneira, a sugestão de tomarmos a nós mesmos como matéria modelável serve como contraponto à coerção unilateral da moralidade, que determinou o modo como deveríamos orientar nossas condutas individuais em nome da utilidade geral ou do “amor ao próximo” cristão.

Portanto, organizar as “forças e fraquezas” de acordo com um “plano artístico” sinalizaria a possibilidade de fazer de si mesmo uma obra de arte, em consonância aos trechos mais acima mencionados. Essa ideia igualmente nos remete aos modos de cultivo dos impulsos apontados em *Aurora* (cf. A 109), assim como à metáfora do jardineiro, cujo trabalho de poda permite que tanto as plantas quanto as ervas daninhas cresçam em determinadas formas e direções, ou mesmo descontroladamente (cf. A 560). A “coação de um só gosto”, por sua vez, tem paralelo com a “força organizadora” do artista que produz o arranjo harmônico de uma obra, sendo aqui relacionada não apenas ao gosto “bom”, mas também ao “ruim” – o importante para Nietzsche é que seja reflexo e afirmação da singularidade,

fazendo jus à sua particular economia pulsional. Tem-se aí, então, os elementos mais marcantes que costumam ser mencionados como uma estética da existência nietzschiana, da possibilidade de estilização do eu.

A ideia de um “Eu estético” em Nietzsche também é sugerida quando ele, falando em nome dos espíritos livres e de suas aspirações, afirma: “queremos ser os poetas-autores de nossas vidas” (GC 299). Em *Opiniões e sentenças diversas*, o filósofo descreve os grandes artistas do passado como “escultores-remodeladores da vida”, cujas obras manifestavam seu caráter de “domadores da vontade, metamorfoseadores de animais, criadores de homens”, fazendo com que se tornassem mestres dos adultos ao apresentarem a vida como uma matéria artisticamente modelável, a começar por, sobretudo, serem eles mesmos “um bom poema, uma bela criação” (OS 172). Pouco adiante, Nietzsche enaltecerá uma “arte” que deveria preceder – e prevalecer – sobre a “arte das obras de arte”, e que diria respeito à capacidade criadora e seletiva humana de “embelezar a vida”, de “*ocultar* ou *reinterpretar* tudo o que é feio, o que é doloroso, horroroso” e, “no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio”, de fazer com que nele “transpareça o *significativo*” (OS 174). Preferencialmente, apenas alguém que “sente em si um excedente de tais forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes” poderia então “desafogar esse excedente em obras de arte”, pois, na visão de nosso autor, a “vida deve ser melhorada e transformada” (idem) em sua raiz corpórea, sem a dependência de qualquer objeto artístico. Este, certamente, é um “nutritivo alimento”, mas que é melhor apreciado por uma forma de vida que concentra suas forças esculpindo a si mesma, para quem a “arte das obras de arte” é experimentada como um luxuoso “*apêndice*” (idem), e não como uma necessidade primeira.

A dificuldade em sustentar uma posição forte nesse sentido autocriador do “Eu estético” é que o indivíduo é, sobretudo, *feito* pelos seus impulsos, segundo o ponto de vista de Nietzsche (cf. A 120). Mesmo quando ele enumera métodos para dominar as pulsões mais fortes e moderá-las, como faz no aforismo 109 de *Aurora*, nosso autor faz a ressalva de que “*querer* combater a veemência de um impulso não está em nosso poder, nem a escolha do método, e tampouco o sucesso ou fracasso desse método”. Sempre se tratará de “um impulso *que se queixa de outro*” (idem), e não de uma determinação soberanamente autônoma de nosso intelecto. Nossa autoridade reduzida e desconhecimento em relação à condição abismal de nossa economia pulsional também exige certa moderação na ênfase do caráter ativo do escultor de si, pois seria

preciso considerar os aspectos receptivos e contemplativos igualmente necessários ao espírito conhecedor, como sublinha Van Tongeren (2017).

Nesse sentido, a ideia de cultivo de si poderia ser complementada pela noção de “egoísmo idealista”, que seria a de “sempre cuidar, velar, manter sossegada a alma, para que nossa fecundidade *tenha um belo final*” (A 552). Seria preciso então nos preservarmos da ansiedade da “presunçosa conversa de ‘querer’ e ‘fazer’”, da tentação de “coagir duramente a si mesmo” (idem) para acelerar o processo de amadurecimento e arranjo interno de nossas pulsões, sendo necessário respeitar o tempo de gestação que nossa fisiologia e psicologia precisam para dar à luz a ações e pensamentos maduros. Se o que ocorre é sobretudo um conflito entre impulsos contraditórios, no qual “nosso intelecto é antes o instrumento cego” (A 109) de um deles que arregimenta a razão com fins de ganhar mais um aliado sobre os demais, é preciso garantir a maturação adequada de nossa economia pulsional na forma de uma auto-organização que nos espelhe de maneira mais refinada. Tal espera é o oposto de um *laisser-aller*, pois é fruto de um “demorado exercício e cotidiano labor”, é o amadurecimento de um rigoroso cultivo dos impulsos – e rigor aqui não significa o “coagir duramente a si mesmo” e, sim, o de nunca perder de vista a tarefa de descobrir e criar as próprias leis, de tornar-se o que se é: um corpo singularmente constituído por uma organização pulsional irrepetível.

Nietzsche se refere a essa auto-organização dos impulsos quando discorre sobre as condições que possibilitaram o surgimento do pensamento científico no aforismo 113 de *A gaia ciência*. Este seria formado pela convergência de diversas forças que antes foram cultivadas isoladamente e, enquanto tal, “atuavam como venenos”, como seria o caso do “impulso de duvidar”, assim como o “de negar, o de aguardar, o de juntar, de dissolver”. É apenas quando esses impulsos terminam por “apreender sua coexistência e a sentir que eram todos funções de uma força organizadora dentro de um ser humano” que teria surgido algo como o pensamento científico, condição possível quando as pulsões “se restringem e [se] disciplinam mutuamente”. A “força organizadora”, portanto, não é a do Eu moderno autônomo e racional, como se fosse uma perspectiva acima de todas as perspectivas pulsionais, mas uma auto-organização dos impulsos que incorpora sua multiplicidade dividindo alimentos e espaços distintos entre as pulsões, com vistas a um conjunto harmonioso composto por forças, fraquezas e inclinações que “se restringem e disciplinam mutuamente”. Essa conformação se torna um “sistema orgânico mais elevado” – seja

como indivíduo ou como cultura – quando passa a incorporar também as “forças artísticas e a sabedoria prática de vida”, tarefa que Nietzsche parece endereçar ao futuro, diante do qual “o erudito, o médico, o artista e o legislador” do presente pareceriam “pobres antiguidades”.

Levamos em consideração aqui o alerta de Zittel em relação a posicionamentos que parecem exceder o limitado grau de autonomia que a filosofia nietzschiana dedica ao indivíduo. Contudo, não cremos que a interpretação de uma noção de cultivo de si preconizada por Nietzsche seja um caminho interditado por conta da perspectiva da incognoscibilidade do poder das pulsões sobre a determinação racional. Se, por um lado, esse rigoroso trabalho sobre os próprios impulsos é tarefa intransferível e nunca determinada aprioristicamente, sendo dependente da força de cada um para se dedicar a essa meta, por outro, também nos parece que o aparecimento de tal noção de criação de si já tem poder de atuação na efetividade, no sentido em que surge como alternativa e contraponto à perspectiva da moralidade e seu sequestro histórico e fisiopsicológico das singularidades. Como nosso autor menciona, é eventualmente mais produtivo elaborar uma “*pluralidade* de hipóteses” para explicar o mesmo fenômeno do que se desgastar na refutação de uma posição predominante e permanecer escravo estruturalmente dessa “única hipótese, a única visível e, por isso, tão superestimada” (AS 7).

A ideia de que uma autolegislação é possível e desejável, se não garante que o indivíduo leve a cabo o refinamento de sua economia pulsional, pode ainda assim lhe provocar o sentimento de desgosto em relação à moral a qual sempre obedeceu e abrir a ele a possibilidade de uma crítica de si. Como o filósofo afirma, “melhoramentos são criados apenas por aqueles capazes de sentir: ‘Isto não é bom’” (GC 243). Ainda que não tenhamos como medir a extensão com que as tábuas de valores nos afetam, é legítimo supor que isso ocorre – e a prova disso é a longevidade e influência da moral ocidental platônica-cristã sobre as formas de vida até hoje¹⁶¹. Nesse sentido, a sugestão da possibilidade de uma criação de si funcionaria como um horizonte de intenções com a finalidade de se chegar a uma organização pulsional que incluía harmonicamente todas as potencialidades do corpo, como sentimentos, pensamentos, inclinações, etc. Em outras palavras, o aparecimento e a circunscrição de tal noção é

¹⁶¹ Como o filósofo aponta em trecho relacionado aos preconceitos da linguagem, “*nossa opinião sobre nós mesmos*” cria “o assim chamado ‘Eu’” baseado na insuficiência das palavras e sua ilusão de unidade, e essa interpretação de si ancorada na linguagem, mesmo equivocada, “colabora desde então na feitura de nosso caráter e nosso destino. –” (A 115).

parte incontornável da tarefa de criar uma nova tábua de valores, que, para Nietzsche, deve trazer visibilidade e desejabilidade¹⁶² por esse tipo de experimento.

A ideia de “força organizadora” nos parece um ponto de aproximação entre uma ética do cultivo de si – no sentido nietzschiano de uma auto-organização harmoniosa dos múltiplos impulsos em conflito no interior do indivíduo – e a atividade criadora do artista ou “gênio”, tal como apresentada no aforismo 263 de *Aurora*. Segundo Nietzsche, haveria naqueles uma “contradição fisiológica” em que ocorreria, “por um lado, muito movimento selvagem, desordenado e involuntário, e, por outro, muita finalidade superior nesse movimento”. Nesse sentido, a obra produzida configura a realização de “algo fantástico e irracional (assim é toda arte), com finalidade suprema” (idem), ou seja, é a exteriorização de uma força organizadora e não racional que mobiliza momentaneamente o caos pulsional do artista com a finalidade de criar um objeto artisticamente significativo.

Há vários aspectos aqui que nos interessam, a começar pela maneira como a atividade do artista dá concretude à noção de “força organizadora” enquanto relação interpulsional, pois no instante da criação seus impulsos selvagens e desordenados “se restringem e disciplinam mutuamente” para efetivar a “finalidade suprema” de dar forma à obra de arte¹⁶³. Se o artista, na visão de Nietzsche, normalmente gasta toda sua força nesse processo, não restando um excedente para fazer de si mesmo obra, suas produções não deixam de ser um modelo paradigmático e exemplar de “força organizadora”. Sendo algo necessariamente da ordem do “fantástico e irracional”, a arte sublinha ainda mais a existência de uma forma de domínio que se desenrola no nível das pulsões – criar o objeto artístico é algo que o artista “tem de fazer” (idem), ou seja, é uma lei determinada por sua economia pulsional. É como se a relação entre seus impulsos estivesse tão fortemente tensionada que ele simplesmente tem a necessidade de “descarregar seu sentimento acumulado em obras e aliviar-se” (A

¹⁶² A importância da desejabilidade enquanto origem e poder orientadores e afirmadores da existência é enfatizada pelo autor ao se referir à “prática do sábio”, pois para se chegar a tal elevada condição “é preciso *querer* experimentar certas vivências, ou seja, cair deliberadamente em suas goelas” (AS 298). O “*querer*”, enquanto condição derivada das necessidades pulsionais mais próprias de um indivíduo singular, é manifestação de uma afetiva forma de engajamento na existência. O papel fundamental do cultivo da desejabilidade na elevação da espécie humana é tratado em GC 300, exemplificado na criação de “sede, fome e gosto” que antecede o surgimento de novas perspectivas, como as da ciência, que teve o terreno preparado pelo desejo por “potências *escondidas* e *proibidas*” derivado da atividade de “feiticeiros, alquimistas, astrólogos e bruxas”, segundo a hipótese formulada por Nietzsche.

¹⁶³ Em HH 171, Nietzsche aponta o “rigor” e “autodisciplina” necessários para que a criação artística efetue a “apresentação da ideia básica” de uma obra.

332)¹⁶⁴. Para o filósofo, a visão dessa “contradição fisiológica” entre desordem involuntária e elevada finalidade torna o artista “frequentemente infeliz”, e ele apenas “se sente o melhor possível” no momento extático da criação¹⁶⁵.

É nesse sentido que Nietzsche afirma que a “boa obra de arte” pode ser por nós amada, mas não objeto de aprovação ou censura, pois “ela não pode senão ser ela mesma” (HH 107), originada que é de uma necessidade pulsional e criadora do artista, e não de uma deliberação racional ou juízo moral. Assim, podemos “admirar a força, a beleza, a plenitude” (idem) dos objetos artísticos, mas não considerar seu mérito na medida em que não nascem da livre escolha de um artista que pudesse optar por agir de outro modo. Para ele, criar é um imperativo ditado por sua fisiologia e psicologia, assim como são todas as ações humanas, com a diferença de que ao artista cabe a “finalidade suprema” de dar novas formas à matéria do mundo, promovendo com isso um culto à aparência¹⁶⁶. Embora seus impulsos não se auto-organizem para fazer dele próprio uma obra de arte na maioria dos casos, eles oferecem aos demais um modelo de organização, composição e embelezamento através do caráter formal de suas criações. Afinal, “as formas de uma obra de arte” são “sua maneira de falar” (HH 171).

Essa visão da arte como exemplo de força plástica legisladora se completa com o aspecto desviante da convenção que faz parte da atitude estética e que se apresentaria de modo claro no exemplo dos tragediógrafos gregos antigos. Segundo Nietzsche, a importância de Ésquilo e Eurípides se deu porque ambos buscaram a

¹⁶⁴ Acreditamos que tal sentido também está embutido no trecho de *Aurora* no qual o autor encena de modo parodístico o mito bíblico da criação do universo: “Vocês louvam aquilo como sendo minha criação? Eu apenas librei-me do que me importunava!” (A 463)

¹⁶⁵ O que não significa confundir com a ideia de gênio que cria magicamente por inspiração. Se no momento de criação o artista não detém controle sobre si, isso não significa que ele não tenha dedicado sua vida laboriosamente ao cultivo do próprio gosto e ao domínio das técnicas artísticas, que, uma vez incorporadas e acumuladas, se descarregam na forma de obras de arte. Conforme aponta HH 155, “todos os grandes [artistas] foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar”.

¹⁶⁶ É essa efusão do ato da criação, que retira por momentos o artista da condição “frequentemente infeliz” de sua “contradição fisiológica”, que Nietzsche parece achar insuficiente para o elevado pensador (a fruição da arte também não perduraria suficientemente). Conforme o autor menciona a respeito dos poetas, que “acalmam e curam apenas provisoriamente, apenas no instante; e até mesmo impedem que os homens trabalhem por uma real melhoria de suas condições, ao suprimir e purgar paliativamente a paixão dos insatisfeitos, dos que impelem à ação” (HH 148). Entretanto, tal posição parece ser modulada na obra seguinte, quando Nietzsche aponta “o poeta como sinalizador do futuro”, cuja tarefa seria a de “*elaborar poeticamente* a bela imagem humana e sondar os casos em que, em meio a nosso mundo e realidade moderna, sem nenhuma artificial recusa e afastamento dele, ainda seja possível a grande alma bela, ali onde ainda hoje ela possa materializar-se em condições harmoniosas, equilibradas, mediante as quais adquira visibilidade, duração e exemplaridade, e assim, com o estímulo da emulação e da inveja, ajude a criar o futuro” (OS 99).

“excelência máxima *aos seus próprios olhos*, tal como *eles* compreendiam a excelência, sem consideração por um gosto reinante e pela opinião geral sobre o que é excelente numa obra de arte” (HH 170). Ao se educar para serem “juizes de arte” de suas próprias criações, eles as avaliaram “conforme critérios por eles mesmos estabelecidos” (idem), aumentando o repertório de nuances e determinando para si mesmos leis singulares de estilo. Assim, o filósofo torna mais explícito que as obras não comunicam apenas a “força organizadora” que dá forma à matéria do mundo, mas também a criação de normas próprias e diferenciadoras, fruto de avaliações originais daqueles que “querem de fato *ser* mais excelentes” (idem): o importante, para Nietzsche, é que cada um faça seu próprio exemplo, e não o imite de outrem (cf. GC 255).

É nesse sentido que a arte passa a ser não apenas um modelo de autoestilização, mas de inspiração para o dar-se leis a si mesmo, criando uma desejabilidade por essa capacidade automodeladora e de produção de diferenças, uma vez que a fruição da singularidade da experiência estética se encontra associada ao sentimento de prazer e aumento de força. Essa condição de desejabilidade é fundamental na extensão e profundidade com as quais o modelo artístico se incorpora na existência de artistas e público. Como vimos anteriormente, entre as possibilidades de enfraquecimento de impulsos veementes e indesejáveis, Nietzsche aponta a associação destes a algum acontecimento doloroso ou sentimento de desprazer. Por meio de um duradouro cultivo, eles se tornariam indissociáveis e levariam ao abandono ou controle daqueles impulsos. O contrário também exerce profundos efeitos e, no caso da arte, sua longa associação ao sentimento de prazer – fenômeno tanto histórico quanto fisiopsicológico – acrescentou constantemente mais desejabilidade à experiência estética.

Portanto, é por estar longamente associada à fruição de si, isto é, ao sentimento de aumento da própria força, que a arte se comunica de maneira tão eficiente com seu público, seja enquanto uma forma simétrica e harmoniosa, seja enquanto enigma estético que convida à decifração. Por conseguinte, seu exemplo de autolegislação, que ocorre a cada desvio e criação de nuances entre as obras de arte, é sentida como modelo de força vitoriosa e termina irradiando tal condição nos espectadores, como Nietzsche sugere em *Opiniões e sentenças diversas*: “Um artista que, em tudo o que empreende, vai além de suas forças, acaba por arrastar consigo a multidão, com o espetáculo da poderosa luta que proporciona” (OS 166).

Para encerrarmos esta seção, cumpre sublinharmos que o filósofo alemão almeja a multiplicação de formas de vida criadoras que se situem para além da necessidade da “arte das obras de arte”. Segundo nosso autor, o “incessante querer-criar e espiar-para-fora” do artista normalmente “impede-o de tornar-se mais belo e melhor como pessoa, ou seja, de criar *a si mesmo*”, uma vez que “ele possui apenas uma determinada medida de força” (OS 102) e a gasta para realizar suas obras, fazendo-o, inclusive, involuntariamente. É nesse sentido que o filósofo nos exorta para irmos além deles e do que nos ensinaram, não limitando o poder criador ao instante da produção ou fruição artística, mas fazendo-o permear a existência humana cotidiana até nas mínimas ocasiões, dando a ele duração, continuidade. Enfim, devemos superar os artistas e sermos “mais sábios do que eles” se “queremos ser os poetas-autores de nossas vidas” (GC 299). Tendo incorporado suas lições em uma perspectiva também enriquecida pela ciência e filosofia, podemos doravante sentir a arte de outra forma, sem o mesmo grau de dependência que antes tínhamos, conforme o aforismo 531 de *Aurora*:

A partir do momento em que se vive de modo eremita-sociável, devorando e devorado, com pensamentos fecundos e profundos, e somente com eles, nada mais se quer da arte ou quer-se algo bem diferente de antes – ou seja, muda-se o próprio gosto. Pois antes queria-se, pelo portão da arte, penetrar um instante no elemento em que agora se vive continuamente; naquele tempo sonhava-se com o fascínio da posse, e agora tem-se a posse.

Em lugar de “penetrar um instante” no multifacetado estado fisiopsicológico da fruição e criação artísticas, daquele sentimento de aumento de poder diante de uma obra de arte que nos convida e desafia para perceber as nuances e diferenciações do jogo estético, Nietzsche sugere a possibilidade dessa condição se tornar perene para o espírito livre, pois o ato criativo, a fina capacidade perceptiva, a construção contínua de novas perspectivas, passa a ser uma habilidade nascida sobretudo de si próprio, daquele que toma a si mesmo como estímulo para realizar experimentos, testar visões ainda desconhecidas e interpretações desviantes, criar dinâmicas de estimulação interna a partir das quais se é aquele que está “devorando” e o que está sendo “devorado” – o universo pulsional é tanto o receptor e incorporador dos estímulos externos quanto o enigma no qual devemos nos aventurar para o enobrecimento de si. É o estado no qual a “razão inventiva”, que atravessa desde os impulsos até a

consciência, atinge um elevado grau de potência na forma de um indivíduo que cria e imagina para si alimentos cada vez mais sutis e elaborados.

Esse gosto transformado pela incorporação de uma gaia ciência é o oposto da dependência da arte daqueles indivíduos que dela necessitam apenas como um dos “meios inebriantes” para se desviar de si próprios, de sua “aflição e miséria da alma” (A 269), quando seria mais afim à suprema dignidade do objeto artístico tratá-lo como um luxuoso “apêndice” de uma vida “que vive pela *alegria* e por nenhuma outra meta” (AS 350). É o renovado gosto de alguém que costumava louvar a intensidade da experiência artística por ter-lhe ampliado a capacidade de perceber nuances acerca de si e do mundo, mas que agora toma essa força criadora como um motor interno, já não mais dependente de um estímulo externo para provocar o mesmo estado de fruição – frui-se a si mesmo quando se é o portador dessa espécie elevada de gosto, no qual saber e arte veem-se “convergindo numa nova unidade” (OS 99).

Portanto, a *conquista* da singularidade e da nobreza de espírito, para o filósofo, está longe de ser um mero deixar-se levar pela multiplicidade dos impulsos que nos constituem – ao contrário, ela diz respeito a uma configuração pulsional dominante que organiza o conjunto constantemente à sua maneira, produzindo não uma fixidez, mas uma espécie de tensionamento que sustenta características similares ao longo do tempo, mantendo certa durabilidade que desenha a forma e o estilo do caráter. Não é a razão lógica que orienta esse processo, mas uma espécie de acordo superior entre nossos impulsos no qual eles “se restringem e disciplinam mutuamente” a partir do momento em que conseguem “apreender sua coexistência” e “sentir que eram todos funções de uma força organizadora dentro de um ser humano” (GC 113).

Esse “*grau de razão que há na força*” (A 548), que perfaz tal colaboração entre as pulsões na qual a totalidade do organismo se beneficia, seria uma espécie elevada de razão que incorpora os instintos. Por isso, formar um determinado caráter, “*nos tornar aqueles que somos*” (GC 335), não é retroagir a um suposto Eu transparente à razão, que existisse *a priori* por debaixo das camadas de cultura e moralidade – ou seja, o descobrimento de uma essência que residiria no fundo de cada ser – mas algo a ser buscado, continuamente formado e sustentado, à mercê a todo momento de um desequilíbrio que altere as condições (talvez o artista seja mais sujeito a bruscas alterações). Mais ainda, aquele com a força suficiente para manter suas pulsões em uma relação interna de tensionamento harmônico pode se dar ao luxo

de abandonar-se por vezes ao sabor dos impulsos, mergulhando no desconhecido de seu mundo pulsional para emergir dele com novas e inesperadas imagens de si – torna-se então alguém cujas perspectivas foram ampliadas e deslocadas. Por vezes Nietzsche parece reservar o cume dessa capacidade a uma forma de vida ainda por vir, a de um espírito livre pleno que seja capaz de subjugar, sob a regência de um único gosto próprio, a multiplicidade composta pelo “pensamento científico”, as “forças artísticas e a sabedoria prática da vida”, de modo a configurar “um sistema orgânico mais elevado” (idem) – tal é o estilo de uma existência que faz de si e do mundo uma gaia ciência.

Ademais, cumpre-se notar que, para Nietzsche, não basta uma “direta observação de si próprio [...] para se conhecer” e, por isso, “necessitamos da história, pois o passado continua a fluir em mil ondas dentro de nós; e nós mesmos não somos senão o que a cada instante percebemos desse fluir” (OS 223). A própria filosofia, quando lhe faltou o sentido histórico, perdeu-se na crença em substâncias atemporais, deixando de perceber o vir a ser de todas as coisas em nome de uma suposta essência eterna. Somos, como vimos, produto de morais, da linguagem, da cultura, de religiões, forças que atuaram e continuam em atividade no presente, fazendo parte indissociável das “aventuras desse *ego* transformado e em devir” (idem). Daí que seria ingenuidade desejar conhecer a si apenas pela auto-observação, sem buscar um rigoroso conhecimento histórico do que nos levou a nos tornarmos o que somos hoje. Por isso não basta a arte como estímulo ao surgimento dos desconhecidos eus que nos habitam – nem sequer a filosofia é suficiente. É por tal razão que Nietzsche se vale de numerosas perspectivas para iluminar os incontáveis jogos de forças que atuam na constituição humana, apoiando-se na psicologia, ciência, antropologia, fisiologia e outros campos do saber. A tarefa de conhecer minimamente o que somos é multifacetada e abrange um arco temporal a perder de vista. Para quem aceitar tamanho desafio, “o autoconhecimento se torna oniconhecimento no tocante a tudo que passou” (idem) e, mediante a consciência do processo histórico que nos produziu e nos atravessa, pode-se criar a partir disso as condições para uma futura emancipação¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Segundo AS 350, agora estaríamos “em meio ao nosso trabalho de tirar as cadeias”, que possibilitará ao indivíduo enobrecido ser “o primeiro a poder dizer que vive pela alegria e por nenhuma outra meta”. Contudo, o processo da humanidade em transformar indivíduos morais em sábios pode levar até milhares de anos, conforme HH 107.

2.7 OS MODELOS CLÁSSICOS, ROMÂNTICOS E BARROCOS COMO EXPERIÊNCIAS DISTINTAS DE FRUIÇÃO DE SI E AVERSÃO DE SI

Retomemos o aforismo 290 de *A gaia ciência*, agora em seu trecho final:

Pois uma coisa é necessária: que o homem *atinja* a sua satisfação consigo – seja mediante esta ou aquela criação e arte: apenas então é tolerável olhar para o ser humano! Quem consigo está insatisfeito, acha-se continuamente disposto a se vingar por isso: nós, os outros, seremos as suas vítimas, ainda que tão-só por termos de suportar sua feia visão. Pois a visão do que é feio nos torna maus e sombrios.

Para Nietzsche, portanto, a coisa mais necessária ao indivíduo é o sentimento de “satisfação consigo”, independentemente de se tratar de uma natureza forte ou fraca, isto é, que assim o sinta por ser capaz de um rigoroso cultivo dos próprios impulsos ou, contrariamente, por se julgar como sendo um sujeito livre e arbitrário. Também para os demais, a visão de alguém assim é benéfica, pois a imagem da insatisfação consigo possui um poder contaminante e depressivo, nos tornando “maus e sombrios”, além de favorecer atos de vingança como forma de compensação e desafogo daqueles sentimentos de autodesprezo¹⁶⁸. Nesse contexto, se ao filósofo cabe apontar os erros de interpretação – pois esta é a tarefa da qual ele não pode se eximir – a revelação da autoilusão daquelas naturezas fracas não arriscaria retirá-las de um sentimento de satisfação consigo e conduzi-las a um autodesprezo, neutralizando os propósitos defendidos pelo autor?

¹⁶⁸ Para Nietzsche, desde os tempos iniciais do cristianismo, “os cristãos nunca cessaram de descarregar numa *vítima* o seu desgosto consigo mesmos – seja ela o ‘mundo’, a ‘história’, a ‘razão’, a alegria ou o sossego de outros homens – alguma coisa *boa* deve morrer (ainda que só em *effigie* pelo pecado *deles!*)” (A 94). O asceta cristão, por exemplo, vinga-se de si mesmo ao se infligir sofrimentos e estratégias punitivas, mas o faz como uma forma de autoestímulo, como a única maneira que conhece de fruir seu sentimento de poder, pois o contraste entre sua crença na miséria humana e a redenção religiosa produz o êxtase que o vivifica. Sua figura é, nesse sentido, de grande interesse aos “novos médicos da alma” que são os espíritos livres, pois permite a estes identificar os “meios de consolo” que “produziram, a longo prazo, algo pior do que aquilo que deveriam eliminar” (A 52), como seria o caso da narcotização cristã, que aumenta apenas momentaneamente o sentimento de poder via sensação de ascese, mas às custas de manter o indivíduo alienado de si mesmo, insensibilizado em relação à sua complexa economia pulsional. Cabe ainda ressaltar que é o gosto selecionado do filósofo o que o faz enquadrar o exemplo do asceta cristão de uma forma interessante – tanto por apontar o esforço deste em buscar alguma fruição de si quanto pela sua vaidade por distinção que surge da subjugação dos que o veem –, pois o que comumente ocorre é tal imagem produzir temor das ameaças e tentações terrenas e aumentar o sentimento de culpa e pecado da maioria das pessoas pela sua intensa performance que reforça os ideais cristãos; ou, por outro lado, ela leva à mera crítica ou recusa por parte daqueles que nela não creem.

As indicações do aforismo 335 de *A gaia ciência* talvez possibilitem uma saída para essa questão. Ali, Nietzsche discorre sobre a tentativa de Kant de universalizar uma perspectiva moral não egoísta que este possuía, apontando que não apenas isso representava um egoísmo – por querer que as leis válidas para todos fossem extraídas de suas ideias particulares – como era igualmente um sinal de egoísmo insuficiente, “estreito e modesto”, pois se Kant prezasse realmente a si mesmo desejaria leis que fossem exclusivamente suas, que dissessem respeito apenas à sua singular economia pulsional. Cremos que podemos dizer algo semelhante de uma suposta despotencialização do indivíduo a partir do que seria a revelação de sua autoilusão: trata-se menos de desacreditá-lo do que de apontar que ele não ama a si mesmo o suficiente, pois se mantém atado a uma psicologia romântica e cristã que o narcotiza e o aliena do cultivo e refinamento de suas verdadeiras necessidades pulsionais. Assim, a crítica nietzschiana é sobretudo um convite para aprender a amar mais a si próprio, é uma proposta que incita ao autocuidado do indivíduo ao “seduzi-lo para o amor a si mesmo” (A 517), o que exige uma depuração rigorosa dos impulsos que conduz a uma “satisfação consigo” superior ao daquela baseada no alheamento de si.

É nesse ponto que as figuras do cristianismo e do romantismo parecem se alinhar em um sentido nocivo, segundo nosso autor. Ambos favorecem a perpetuação desse estado de fuga de si criando formas de narcose que obstaculizam o processo de cultivo das singulares economias pulsionais. No que diz respeito aos grandes artistas românticos, estes possuiriam as técnicas de oferecer ao público “os mais poderosos meios de excitação”, suas obras transmitem “estupefações, embriaguezes, convulsões, paroxismos de lágrimas”, com as quais “subjagam o homem fatigado e o lançam numa vivacidade insone, num extático e atônito ausentar-se de si” (AS 170). No caso da “música moderníssima”, de “pulmões fortes e nervos fracos” (AS 166), haveria a busca por uma “linguagem *dramática* a todo custo” (AS 165), que ofende aqueles que amam a arte e suas sutilezas estéticas na medida em que a expressividade moderna apela para a ênfase e a persuasão grosseira (cf. GC 187)¹⁶⁹. É um quadro contrastante

¹⁶⁹ O caráter estridente e exagerado da música moderna estaria de certa maneira correlacionado à extrema teatralidade e afetação nervosa do imaginário cristão, segundo AS 156: “A grande execução trágico-dramática, na música, adquire seu caráter pela imitação dos gestos do *grande pecador*, tal como o imagina e deseja o cristianismo: o que anda a passos lentos e cisma apaixonadamente, que é arrebatado por tormentos da consciência, que foge horrorizado, que busca entusiasmado, que desesperado se detém – e o que mais for indício de grande pecaminosidade. Apenas sob a premissa do cristão, de que todos os homens são grandes pecadores e nada fazem senão pecar, se justificaria aplicar

ao dos trágicos gregos, pois, para estes, “o que mais estimulou sua diligência, sua inventividade, sua competição” não era o “propósito de subjugar o espectador com afetos”, como os do medo e da compaixão, mas cultivar nele seu desejo de “*ouvir belas falas*” (GC 80), ainda mais belas por serem artificialmente declamadas diante de situações terríveis.

Para Nietzsche, a música moderna é um dos exemplos mais claros do favorecimento do alheamento de si, possuindo um efeito narcótico que retira do ouvinte justamente o distanciamento que permitiria a ele um jogo livre entre os efeitos da obra e uma fruição que envolva a totalidade de seu ser orgânico e psicológico. Este último caso é o das obras que beneficiam o ir e vir entre sentimentos e razão, valendo-se de suas incompletudes para convidar o espectador a participar ativamente da construção da experiência estética. É nesse sentido que a música de Wagner reduz a autonomia do ouvinte, ao passar o sentimento de nadar e flutuar por não ter uma marcação rítmica que ofereça ao público alguma base segura para fruí-la com mais independência. Assim, a ausência de um mínimo de convencionalidade artística faz com que a obra wagneriana se projete unilateralmente, tendo o artista como emissor e o ouvinte como mero receptor. Este apenas se deixa levar pelos movimentos da água, sem conseguir fixar o pé e produzir um movimento que seja seu.

Tal perda de autonomia, associada aos efeitos eloquentes dos “temerários afrescos” (GC 87) wagnerianos, contribuem para que os impulsos veementes tenham um farto alimento, enquanto os mais sutis, os mais desconhecidos, terão poucas possibilidades de emergirem, de se fortalecerem. E os artistas românticos assim o fariam não apenas porque desejam provocar no público o alheamento, mas porque eles próprios almejam intimamente essa fuga de si, sua obra seria apenas o sintoma dessa forma de vida que caracterizaria o espírito moderno, segundo nosso autor. A música afim a tal modelo de existência “pretende embriagar seus ouvintes e *empurrá-los* para um instante de sentimentos fortes e elevados”, sendo tal narcotização os únicos “estados de espírito superiores” que os indivíduos entediados conseguem atingir e, assim, a embriaguez serve como substituta para aqueles “que não são capazes de pensamento e paixão” (GC 86).

Esse modelo de arte, para Nietzsche, diz respeito à questão sobre “o que se deseja da arte”, e o filósofo responde: “Um deseja, através da arte, alegrar-se com seu

esse estilo de execução a *toda* a música: na medida em que a música seria reflexo de todo fazer e agir humano e, como tal, falaria continuamente a linguagem gestual do grande pecador.”

próprio ser; o outro deseja, com sua ajuda, momentaneamente sair, afastar-se do seu ser. Conforme as duas necessidades, há duas espécies de arte e de artistas” (OS 371). No período de escrita de *Humano, demasiado humano*, nosso autor se encontra em grande medida descrente do círculo da arte, tanto no que diz respeito aos artistas quanto ao público. Segundo ele, a arte teria se tornado interesse apenas de alguns “*indivíduos de exceção*” ou, quando não ignorada pelas massas, buscada pelos “descontentes mais refinados, que por si não alcançam alegria verdadeira” e que, por isso, dela desejam que lhes afastem, “durante horas ou instantes, o mal-estar, o tédio, a consciência meio ruim” – em suma, precisam da arte pela “aversão a si” (OS 169)¹⁷⁰. O contraponto seriam os gregos, “que sentiam na sua arte o emanar e transbordar de sua própria saúde e bem-estar e que amavam ver sua perfeição uma vez mais fora de si mesmos”, sendo, desse modo, conduzidos a ela “pela fruição de si” (idem).

Assim, se o desdobramento histórico da humanidade nos tornou “tão delicados, suscetíveis e sofredores a ponto de precisar de meios de cura e de consolo da mais alta espécie”, também não seria o caso de apelar para uma “deserção romântica” e tampouco a uma “aproximação ao cristianismo sob qualquer forma” (HH 109), pois ambos são “artes da narcose” que impedem que se possa “realmente eliminar os males” (HH 108) atuando diretamente em suas causas – estas são reinterpretadas por tais “artes” e passam a ter um sentido “bom”, narcotizando o sofrimento e impedindo que se elimine a causa real. Para o Nietzsche de *Humano, demasiado humano*, nesse grupo estariam sobretudo as religiões, a arte e a filosofia metafísica.

É sob tal aspecto que o filósofo se refere, nesse período, a uma “saúde do gosto” (AS 129), isto é, a gostos distintos determinados ou pela “aversão de si” ou pela “fruição de si”. Contudo, é preciso ter em mente que, para nosso autor, “não existe uma saúde em si”, pois qualquer definição desta teria que partir de um corpo particular e “do seu objetivo, do seu horizonte, de suas forças, de seus impulsos, seus erros e, sobretudo, dos ideais e fantasias de sua alma”, de modo que “há inúmeras saúdes do corpo” (GC 120). Nietzsche vai além e questiona “se podemos *prescindir* da doença”, pois talvez as virtudes que cultivamos e nossa “avidez de conhecimento e

¹⁷⁰ Isso se daria, em parte, devido à “cultura da máquina”, que “põe em movimento nas pessoas que a utilizam, quase só as energias inferiores, sem pensamento”, liberando e exigindo grande força, terminando por sobrar pouco para um “impulso para subir mais alto, fazer melhor, tornar-se artista”, produzindo, por isso, “pessoas *ativas e uniformes*” (AS 220).

autoconhecimento” necessitem “tanto da alma doente quanto da sadia”, sugerindo que essa variação de perspectivas é parte fundamental da ampliação e elevação do indivíduo e da espécie, ou seja, da “saúde da alma” (idem).

Os estilos e convenções artísticas teriam então graus e efeitos bastante diversos no que diz respeito ao aumento do sentimento de poder, e se nos artistas modernos podem favorecer o culto a uma existência transcendente e afastada das pulsões individuais, no exemplo dos antigos eles criam, diferentemente, um deleite não apenas pela fruição dos sons, ritmos e gestualidade, mas também pelo jogo de coação e vitória com a própria arte e suas convenções, isto é, sua fruição parece não envolver nada além do que a reorganização artística dos fenômenos materiais do mundo.

Talvez possamos dizer, em linhas gerais, que esta segunda forma de arte se baseia na inaturalidade – no sentido de ser um deslocamento do comum que afirma a imanência – enquanto a primeira é antinatural, na medida em que seu efeito maior nos aliena e vai em sentido contrário à busca de nossa natureza corporal e pulsional própria. Assim, se ambas são, inescapavelmente, rearranjos sensórios da matéria do mundo, a diferença decisiva estaria no caráter unilateral e tirânico da experiência artística romântico-moderna, que, segundo Nietzsche, subjuga o espectador e limita sua contribuição em elaborar interpretações e acréscimos, isto é, bloqueia sua capacidade de uma troca criadora e imaginativa com a obra, de uma fruição estética baseada em uma dinâmica de “contínua *ponderação*” (OS 134) e no jogo recíproco entre “pensamento e paixão” (GC 86).

Se a música tem desde suas origens o poder de conduzir nosso corpo mediante ritmo e melodia, capturando-o e exercendo irresistível domínio, à medida em que sua função religiosa e ritualística dá lugar, progressivamente, ao cuidado e fruição com as convenções e técnicas artísticas, aquela “subjugação” hipnótica do corpo e do espírito dos antigos passa a dividir espaço também com a fruição derivada das nuances dos meios de expressão e inovações em relação ao musicalmente conhecido. Essa atitude ou consciência estética conquistada pela longa história das experiências artísticas, depende de ambos – “pensamento e paixão” – para dar continuidade a essa ampliação de nuances e perspectivas. A “contínua *ponderação*” que caracteriza uma fruição estética rica é afim à capacidade dos “homens superiores” de “verem e ouvirem pensando”, o que os faz “verem e ouvirem incalculavelmente mais” (GC 301). Isso porque a arte de interpretações e acréscimos dos apreciadores das criações artísticas

elabora, inevitavelmente, conceitualizações acerca do que sentiram, que, por sua vez, passarão a afetar o gosto e a recepção tanto das experiências futuras quanto, retroativamente, das passadas¹⁷¹ – a arte, afinal, segue criando incessantemente suas próprias tábuas de valores. Quanto mais esse processo atenta para as nuances de formas que acrescentam sempre novas diferenciações estéticas, mais o gosto nobre se produz, enquanto a atenção unicamente ao conteúdo diz respeito ao gosto não refinado, que também se torna presa fácil para a adesão imediata aos apelos emocionais da obra e que impede uma relação mais autônoma do espectador em relação a ela.

Para Nietzsche, essa necessidade romântica e moderna de uma arte estridente de “pulmões fortes e nervos fracos”, tem a ver igualmente com a imaturidade do gosto, pois a alma em certas épocas da vida, como a inquietação da juventude, se identificaria com “uma arte de elevada tensão, de excitação, de aversão ao simples, lógico, regrado” (OS 173). Se tal forma de expressão estimula a “um contentamento sem mudanças”, o filósofo, ao mesmo tempo, admite seu poder de fascínio e, ainda que seja uma manifestação manipuladora das paixões, afirma ser preferível que os espíritos imaturos nela se desafoguem ao invés de o fazerem por outra via, “em toda espécie de desatino e desconcerto” (idem). Sendo um dos horizontes do espírito livre o estabelecimento de uma tarefa humano-ecumênica (cf. OS 179), isso implica em admitir os diferentes círculos de cultura, de modo a preservar os ciclopes e formigas, e garantir a cada um seu desenvolvimento dentro do círculo que seja benéfico à sua saúde – a preocupação terapêutica atravessa os escritos intermediários de Nietzsche, e caminha junto com seu estímulo à autossuperação.

De todo modo, avaliar um gosto como imaturo ou baixo não é uma determinação absoluta, significa apenas um gosto não trabalhado, não exercitado, que ocorreria em grande escala na visão nietzschiana de sua época como sendo a de um declínio da influência artística, na qual o indivíduo esgotado pelo trabalho não se ocupa (ou se interessa) em refinar seu gosto e torná-lo mais complexo, apto a captar nuances e admitir opacidades, conforme aponta o trecho abaixo:

¹⁷¹ Essa inevitabilidade de acrescentar às obras aquilo que diz respeito ao nosso singular modo fisiopsicológico de recepcioná-las e as concepções estéticas do momento histórico em que vivemos, é do que trata OS 126: “Honramos os grandes artistas do passado não mediante o estéril receio que deixa cada palavra, cada nota exatamente como foram colocadas, mas por ativos esforços em ajudá-los a repetidamente voltar à vida”.

o mau gosto tem tanto direito quanto o bom, e mesmo a prerrogativa diante deste, se constitui a grande necessidade, a satisfação segura e como que uma linguagem universal, uma máscara e um gesto compreensíveis absolutamente: já o bom gosto, o gosto eleito, tem sempre algo de deliberado e buscado, não inteiramente certo de sua compreensão – ele não é e jamais foi popular! (GC 77)

Em contraste a esse gosto imaturo ou moderno, segundo a perspectiva de Nietzsche, quando nos tornamos sábios e harmoniosos recorremos à arte produzida por vidas sábias e harmoniosas quando estas possuem o excedente de forças para se exteriorizar em tais criações¹⁷². Esse paralelismo entre arte e moralidade ensaiado por Nietzsche parece apontar para uma preferência às características que habitualmente tomamos como de perfil clássico, como moderação, equilíbrio e formas regulares. Seria a busca do “simples, lógico, regrado”, em contraposição ao “irromper de coisas ardentes e coloridas de uma alma caótica e indomada” (idem) que caracterizariam o gosto imaturo. Tomando o exemplo dos antigos, segundo nosso autor os descreve, suas almas se constituíam pela valorização da “simetria”, da “medida” e por um “esquivar-se da paixão” (OS 126), adeptos que eram de uma “nobre pobreza” cuja “restrição” guardava em seu interior uma “liberdade magistral” dentro da concepção grega que valorizava a busca por um “menos *melhor*” (AS 127), *ethos* que teria extravasado para suas produções artísticas.

Se este conjunto de características nos remete ao que se compreende normalmente como aspectos do classicismo, no aforismo 125 de *O andarilho e sua sombra*, Nietzsche sugere uma definição de clássico como obra dos “aperfeiçoadores e cumes luminosos” das “virtudes intelectuais e literárias” de seu tempo. Estas são implantadas por outros indivíduos, mas apenas chegam ao seu máximo refinamento após serem incorporadas e depuradas pelos clássicos (ainda que se refira à atividade literária, a definição parece caber às demais artes). Se estes últimos, com suas elevadas e, por isso, duradouras criações, “pairam acima das nações quando elas mesmas perecem”, os implantadores são também dignos de reverência pelas inovações propostas, embora mais suscetíveis à “sombra do esquecimento” (idem). Por meio dessa sugestão do que seria o clássico, Nietzsche o coloca em relação de

¹⁷² Homero, Sófocles, Teócrito, Calderón, Racine e Goethe seriam exemplos de uma “vida sábia e harmoniosa” cujo excedente de forças produziu obras que refletem essa conduta moral, segundo OS 173. Essa consideração contrabalança a afirmação de Nietzsche de que os artistas normalmente não possuem força o suficiente para produzir sua obra e também modelar a própria vida, quase nunca se ocupando dessa última forma de criação – isto é, da capacidade de autocriação – que é a mais cara de acordo com a perspectiva do espírito livre (cf. OS 102 e GC 299).

incorporação e superação do que foi implantado por outros, isto é, estabelece uma interdependência, de maneira que não há uma forma absolutamente à parte das demais, como um modelo de perfeição a-histórico.

Esse movimento é próprio da atitude estética, com seu jogo entre tradição e desvio, este último terminando por estabelecer novas convenções quando sua inovação artística desperta admiração (cf. AS 122). Esse vínculo dialógico era mais estreito nos antigos, na medida em que a coerção dos mestres somada com a autocoerção do artista eram pressupostos para a percepção do processo de superação artística, que se dava justamente pelas sutis diferenças criadas pelo desafio que o artista propunha para si mesmo. Nesse sentido, uma das maiores diferenças em relação ao espírito moderno, segundo Nietzsche, seria a atual ânsia por uma ideia de originalidade que almeja o rompimento com a tradição¹⁷³, o que, para o filósofo, sinaliza uma fuga daquela coerção autoimposta que levava à superação e renovação das convenções de um modo artisticamente significativo, enquanto a negação dos mestres facilmente conduz a uma atitude displicente e pouco exigente em termos estéticos. Se tais artistas fazem “bem a si próprios” com sua interpretação que os crê livres e arbitrários, para a arte isso pode ter como consequência um afrouxamento do rigor formal, fazendo com que o campo do entretenimento se torne cada vez mais dominante. Se este é eficaz para desafogar os afetos do gosto imaturo, ao mesmo tempo não o eleva ou complexifica, pois não enriquece a capacidade do espectador de perceber nuances entre as sutis diferenciações estéticas – isto é, não promove o amadurecimento da atitude ou consciência estética.

Assim, do ponto de vista da ampliação de perspectivas, o caráter terapêutico da arte romântica e moderna se assemelha com o que ocorre com o cristianismo: os consolos inventados podem ser remédios que agravam a doença (cf. A 52). Esta última poderia ser compreendida como o *pathos* do autodesprezo e do “desgosto profundo de existir” (GC 134), estado que almeja a fuga de si e da experiência

¹⁷³ Conforme Nietzsche sugere em OS 172, os “grandes artistas de agora” buscariam a glória no “desatrelar, romper grilhões, demolir”. Antoine Compagnon, em sua obra *Os cinco paradoxos da modernidade*, aponta o surgimento histórico dessa diferença marcada entre uma vontade de desvio que considera a tradição e um desejo radical de ruptura, pois podemos pensar que na arte sempre houve uma “estética da surpresa e do inesperado, como no barroco, mas não no sentido de uma estética da mudança e da negação”, em que esta última busca ser o “heterogêneo”, o “verdadeiramente outro e não apenas transgressivo” (COMPAGNON, 1996, p. 20). Essa mudança teria como momento decisivo a querela dos Antigos e Modernos no final do século XVII, que colocou em xeque a tradição e autoridade dos modelos antigos como critério intemporal, crítica que, por sua vez, pressupunha a “afirmação de um progresso na ordem do gosto, e não somente na ordem do conhecimento científico e filosófico” (ibidem).

imane, afastando o indivíduo do contato com sua economia pulsional mais própria. Nesse sentido, a ideia de círculos de cultura implica em distinguir aqueles que são adequados às diferentes naturezas individuais e seus graus de refinamento, de maneira que haja passagens graduais que virtualmente podem ampliar os horizontes do gosto imaturo em direção a uma maior depuração. Para Nietzsche, o salto brusco do baixo ao elevado é impossível e mesmo indesejável, pois a capacidade de percepção das nuances é ela própria um processo lento e cumulativo de vivências – tornar visível o que antes era invisível depende de um longo e rigoroso cultivo. O importante é que sejam atentadas as condições singulares de cada um, uma vez que as distintas perspectivas implicam em distintos meios terapêuticos e de superação de si, pois o que pode ser um “veneno que faz morrer a natureza frágil é um fortificante para o forte” (GC 19).

Ocorre que o “gosto eleito” conquistado por um contínuo exercício que o leva a se tornar cada vez mais seletivo, tanto se torna capaz de fruir as diferentes nuances entre as obras de arte quanto se beneficia também do “gosto vulgar”. Para Nietzsche, os espíritos guerreiros da Grécia antiga apreciavam os pouco nobres sentimentos de compaixão despertados pelo drama trágico porque isso permitia a eles descansarem momentaneamente de si mesmos através da produção de afetos que criam essa alteridade dentro de seu caráter usual. É o que filósofo chama de “prazer com a máscara” (GC 77), com a possibilidade desencadeada pela arte de perceber outros em si mesmo, mediante o estímulo a impulsos que nem sempre alimentamos. A importância do sujeito do conhecimento de perder a si mesmo para não se sedimentar num autodomínio fanático indica o quanto essa questão é cara a Nietzsche, o que pontua a diferença entre o caráter terapêutico e de autossuperação dessa eventual *perda de si* e o contrasta com aquele processo de contínua alienação da *fuga de si*. Enquanto um amplia e refina as características da economia pulsional, o outro as oculta.

Em suma, o “bom gosto” consegue fruir tanto das elevadas criações, elevando a si mesmo a partir delas, quanto pode se beneficiar das obras modernas e sua estridente busca por efeitos, por estas darem vazão a impulsos relacionados a emoções fortes que também exigem o descarrego. Já o gosto imaturo tem uma restrição de perspectivas e não consegue apreciar as nuances artísticas mais refinadas, sendo-lhe mais sedutora a arte que produz fortes contrastes e embriaguez. Assim, sem um trabalho de educação estética, ele fica preso no círculo vicioso de alguém que busca

uma manifestação artística para fugir de si e, encontrando-a, se satisfaz sem que seja profundamente transformado, sua fruição não passa de um “contentamento sem mudanças”.

Portanto, para Nietzsche, o estilo que busca o superaquecimento dos sentimentos, em si mesmo, não é um problema, o perigo principal é o de alguma forma expressiva capturar totalmente a recepção estética do indivíduo, que assim teria sua sensibilidade “embotada para o estilo mais puro e maior” (OS 144), que o filósofo parece apontar como sendo o da medida e equilíbrio. Assim, aquele que consegue transitar de um estilo para outro enriquecerá ainda mais sua consciência estética, enquanto os imaturos e os “fanáticos de um partido artístico” (OS 133) terminam por restringir sua perspectiva e compreensão da arte. Nesse sentido, ter um gosto seletivo significa também a capacidade de selecionar das distintas experiências aquilo que nelas é mais interessante, significativo ou estimulante, assim como distinguir o que em cada uma delas pode nos ser prejudicial.

De todo modo, Nietzsche parece considerar que a convenção artística de simetria, regularidade, equilíbrio e medida oferece um modelo de “força organizadora” (OS 117) para uma vida harmoniosa e, no caso da música, a ideia de ritmo e medida regulares parece envolver uma “superior plasticidade” oposta ao empenho em “romper toda uniformidade matemática de tempo e espaço” que a “melodia infinita” da música wagneriana transmite e que tem “afinidades com o nadar e o flutuar”. Esta última, com seus movimentos irregulares, sequestra do ouvinte uma autonomia que permitiria a ele uma participação mais ativa na fruição da obra, relação que seria mais próxima de um “*dançar*” (OS 134): ao invés de ser conduzido pelo fluir das ondas, tem-se a dinâmica da dança e seu jogo entre o conduzir e o ser conduzido. É essa coparticipação do espectador na obra o que abre a ele a possibilidade de completar imaginativamente o que a expressão estética apresenta parcialmente, e essa atividade criadora dos impulsos relacionados ao jogo mútuo entre “pensamento e paixão” produz continuamente novas perspectivas afetivas sobre si.

Com base no que apresentamos acima, consideraremos o estilo artístico usualmente tomado como o da simplicidade clássica – o da “força organizadora” que dá medida e regularidade à matéria do mundo – como não mais do que *uma convenção entre outras*, ainda que seja aquela que aparenta ser a mais valorizada por Nietzsche. Equilíbrio e simplicidade são, como quaisquer outros valores, criações humanas, e não uma conformação aprioristicamente portadora de uma verdade

estética. Ela tem tanto direito de cidadania artística quanto o “estilo sobrecarregado” (OS 117) que necessariamente surge quando aquela “força organizadora” atinge a saturação, tendo como resultado as formas mais excêntricas do Barroco. E, acerca desse estilo, cabe nos determos com especial atenção.

Segundo a interpretação de Nietzsche, o barroquismo da “composição inorgânica, coberta e mascarada dos mais maravilhosos meios de expressão” presente no “asianismo” (correspondente à retórica greco-romana de III a.C. a I d.C.) “foi uma necessidade e quase um benefício” (OS 131), que surgiu após o rompimento da extrema tensão do arco de autolimitações impostas pela arte da eloquência grega – movimento que espelharia a história das manifestações artísticas em geral. Assim, sempre teria havido alternância entre o estilo simples (clássico) e o “sobrecarregado” (barroco), e isso seria justamente o “emocionante na história da arte” (idem) na visão de nosso autor. Não é para menos que o filósofo considera os fanáticos por um único estilo como “naturezas não artísticas” e sem consciência estética (OS 133).

Em diversos momentos de seus escritos intermediários, Nietzsche parece sugerir uma proximidade entre os estilos do barroco e do romantismo, embora não afirme uma identificação inequívoca. Talvez apenas com o posterior acréscimo do Livro V de *A gaia ciência* e os prefácios tardios redigidos quase à mesma época, tal questão ganhe então alguns contornos distintos, à medida em que o romantismo passa a ser associado mais decididamente a um sentido fisiopsicológico pertencente a determinadas formas de vida de força declinante, sendo que esse aspecto parece ganhar predominância em relação à questão do estilo (supondo que sejam separáveis). De todo modo, tanto a arte romântica quanto a barroca apresentariam formas mais sobrecarregadas do que a simplicidade clássica, e estariam relacionadas ao enfraquecimento da “força organizadora” e a uma perda da “superior plasticidade”.

No que se refere nomeadamente ao estilo barroco, o autor o definirá como relativo ao “sentimento de uma falta de dialética ou insuficiência na expressão e na narrativa, combinado com um instinto da forma bastante rico e premente”, manifestação que surge “no desflorescer de toda grande arte, quando as exigências se tornam grandes demais na arte da expressão clássica” (OS 144). Enquanto esta última possuiria a “nobreza” de “uma inocente, inconsciente, vitoriosa perfeição”, o barroco se caracterizaria por “sempre novas ousadias nos meios e intenções, vigorosamente sublinhadas para os artistas pelo artista”, e também pela “escolha de materiais e temas de elevada tensão dramática”, que se valem da “eloquência dos afetos e gestos fortes,

do feio-sublime, das grandes massas, da quantidade mesma em si” (idem), como nos dariam testemunho as obras de Michelangelo e, mais contemporaneamente, remeteria à literatura de Laurence Sterne, do qual falaremos mais adiante.

Assim, se há uma aparente nostalgia pelo declínio do “estilo mais puro e maior”, cujo lugar é então tomado pelo romantismo e pelo barroco, por outro lado, sobretudo em relação a este último, Nietzsche ressalta sua “admiração pelos sucedâneos artísticos que lhe são próprios, na expressão e na narrativa”, criações oriundas de “um instinto da forma bastante rico” (idem) que se manifesta em uma “prodigalidade de meios e intenções” (OS 117). É por isso que, diante das necessidades singulares associadas a tal estilo, seria “presunçoso logo julgá-lo depreciativamente” como fazem os “mal informados”, uma vez que ele “sempre beneficiou muitos dos melhores e mais sérios de seu tempo” (idem) e ampliou as perspectivas do que compreendemos como arte.

Portanto, a alternância entre os estilos barroco e clássico é um dos motores que conduziram ao aprofundamento do processo de implantação de modelos, aperfeiçoamento das convenções e subsequente ruptura derivada do progressivo tensionamento da autolimitação do estilo. Nesse sentido, a atitude estética, com sua incorporação das diferenciações e nuances constantemente criadas pelos artistas de todas as épocas, sinaliza justamente para a capacidade de captar o “emocionante na história da arte”, isto é, seu devir incessante em formas e estilos. Pois, como afirma nosso autor, a “verdadeira *imortalidade* [...] é a do movimento” (HH 208).

2.8 A ARTE FAVORECENDO O DESCONHECIMENTO DE SI: O INDIVÍDUO ENQUANTO ENIGMA ESTÉTICO

Sugerimos ainda, como parte complementar da ideia de cultivo ou cuidado de si, a noção do desconhecimento de si, uma vez que o conhecimento de si, ao menos de acordo com uma ideia metafísica de verdade, pressuporia (ou tende a imaginar) um ponto de vista transparente e essencializante da totalidade de si – o que significaria, na interpretação psicológica de Nietzsche, a impossível vidência de todas as relações pulsionais e contraditórias que ocorrem no interior do corpo. Trata-se então, talvez, de colocar em questão o ideal do “conhece-te a si mesmo” dos antigos gregos e de apontar a dominância do desconhecimento de si, uma vez que a moralidade fez o

indivíduo esquecer de si ao criar um Sujeito moral universal que se sobrepôs às necessidades pulsionais próprias.

Nesse sentido, caberia então instituir uma noção de desconhecimento de si mais refinada do que aquela da moral do ocultamento, uma que seja aberta às manifestações da constituição corpórea e psicológica de cada um. Isso significa afinar-se com as razões inventivas dos múltiplos impulsos e suas características criadoras, ou seja, estar em consonância a um processo contínuo de invenção e abertura ao desconhecido em si mesmo próprios a uma jornada não determinada *a priori*¹⁷⁴. Há limites de variações, certamente, não apenas pelo tempo de vida e número finito relativo à constituição orgânica do indivíduo, como também pelo fato de que certos estados de correlação de forças internas tendem a se fazer mais frequentes, aparentando alguma constância a que os seres humanos interpretam como “caráter”. Nesse sentido, *desconhecer-se melhor* talvez seja um passo incontornável para *tornar-se o que se é*, o que significa conhecer-se como um criador de si, capaz tanto de renovar suas perspectivas como também de criar estados aparentemente constantes pela força continuada de impulsos dominantes. A condição desejável, para Nietzsche, é a de um movimento de fluxo e refluxo entre o autodomínio e a autossuperação, o primeiro sendo a figura que corresponde ao cultivo segundo as pulsões preponderantes em cada um, assegurando assim um estilo individual que não é um mero balançar arbitrário entre impulsos, e a segunda relacionada à coragem de se aventurar no desconhecido mundo pulsional, pois esse é o pressuposto para o enriquecimento e deslocamento de perspectivas. Tendo já trabalhado os modos como a experiência estética favorece a noção de cultivo de si, nosso enfoque passará então ao último aspecto.

Se a arte que se apresenta em composições simples e regulares favorece a analogia com a autoestilização mediante uma “força organizadora” capaz de transfigurar o caos do mundo ou dos impulsos em uma obra equilibrada e encerrada em si, a arte percebida como enigma estético, por outro lado, nos parece remeter a um processo de estranhamento, não apenas no que diz respeito ao seu sentido como também por afetar a relação do espectador consigo mesmo. Assim, a irregularidade das formas da arte tornada enigma estético nos parece apontar mais diretamente à questão do desvio, da diferença produzida enquanto afirmação da própria diferença,

¹⁷⁴ Conforme GC 143, “somente para o homem, entre todos os animais, não existem horizontes e perspectivas eternas.”

uma vez que ela resiste a ser incorporada dentro do hábito de tudo reduzir à regularidade, isto é, ao “culto do simétrico” pelo qual “adoramos inconscientemente a regra e o equilíbrio como fonte da felicidade até então havida” (OS 119). Se a arte da simplicidade e simetria é também uma convenção e, por isso, igualmente sofre desvios a cada vez que um grande artista elabora novos meios de apresentar formas harmoniosas e equilibradas, a irregularidade do enigma estético torna o desvio ainda mais pronunciado – agora não apenas como nuances entre obras, mas como um jogo entre o familiar e o estranho presente no interior de uma mesma obra, isto é, ela articula ou estimula a busca por uma “razão” na “aparente não-razão” (idem). Como resultado, ampliam-se as possibilidades da “alegria artística” (idem) pela criação de novas perspectivas possíveis no campo da arte.

Contudo, essa opacidade artística não significa um prejuízo na comunicação com o público: ela é, sobretudo, a criação de uma relação diferente, agora baseada no estímulo à decifração, tanto mais efetivo porque resistente à possibilidade de ser totalmente decifrado. O objeto de arte, nesse sentido, se torna uma forma de alteridade, a que nunca teremos acesso completo ou que permita ser reduzido à nossa própria imagem. Também a “arte de interpretações e acréscimos” dos espectadores, que nunca deixa de acontecer, ganha aqui maior complexidade ao reconhecer-se em larga medida insuficiente. Um exemplo de formas irregulares estaria na noção de “melodia infinita” aplicada à literatura de Laurence Sterne, segundo aponta nosso autor. Se esse recurso é associado por Nietzsche a uma sensação de flutuar, seja na música como na literatura, quando ela é aplicada na ópera wagneriana o que mais se ressalta é a perda de autonomia do ouvinte, principalmente porque conjugada com uma elevada dramaticidade de meios, enquanto no caso do escritor o efeito é o de uma incerteza associada ao humor e ambiguidade.

Assim, no barroco sterniano, a “melodia infinita” diz respeito a “um estilo de arte em que a forma determinada é continuamente quebrada, adiada, retraduzida de volta ao indeterminado, de modo a significar uma coisa e ao mesmo tempo outra” (OS 113). Na visão de Nietzsche, Sterne “sabe, e inclusive deseja, ter e não ter razão simultaneamente, entremesclar profundidade e farsa”, abusando da “ironia com tudo o que é sentencioso” com sua “aversão pela seriedade”, transmitindo, por fim, a sua própria “maleabilidade” ao leitor, na medida em que sua construção literária “troca inadvertidamente os papéis” e sugere um indivíduo que seja “tanto leitor como autor” (idem). Sua obra é rica em recursos estéticos que o filósofo associa ao barroco, como

a autoconsciência dos meios artísticos e a metalinguagem, fazendo com que ela se apresente a “um espetáculo dentro do espetáculo”, a “um público teatral ante um outro público teatral” (idem).

Se, para Nietzsche, normalmente os “artistas da palavra exigem de si” características diferentes daquelas de Sterne, tais como “disciplina, coesão, caráter, constância de propósitos, abrangência do olhar, simplicidade”, a “imaginação barroca” deste último teria feito dele, por sua vez, “o escritor mais livre de todos os tempos”, diante do qual “todos os demais parecem rígidos, atarracados, intolerantes e francamente rústicos” (idem). Seu desvio da “melodia fechada”, isto é, da predominância de uma “forma determinada”, conjugava a ambiguidade de suas obras com a do leitor, intensificando não apenas um jogo móvel e irônico entre “profundidade e farsa”, como também o da incerteza entre ser leitor e autor, receptor e criador da obra. Isso, nos parece, seria uma diferença significativa entre os efeitos da arte sterniana daquela “melodia infinita” de Wagner, pois esta última submete o ouvinte arrastando-o a um estado de passividade, enquanto em Sterne há o tempo todo uma sugestão de troca entre a posição de receptor e criador, na qual essas máscaras se sucedem constantemente e os lugares permanecem indeterminados – em suma, os sentidos sugeridos nunca se estabilizam.

Assim, ao invés de subjugar, a arte do escritor anglo-saxão convida o leitor a uma participação ativa e em aberto. Se, de uma certa maneira, acabamos por nos “render incondicionalmente ao capricho de Sterne”, conduzidos que somos pela força de seu jogo literário inesgotável, podemos fazê-lo sem prejuízo porque, no final das contas, “ele será clemente, bastante clemente” (idem), ou seja, sua vontade de domínio sobre o leitor não é tirânica, mas generosa na medida em que permite a este último uma relação de troca ativa, estimulando-o a vestir sucessivamente as máscaras de criador e receptor, de ator e espectador¹⁷⁵. Nesse sentido, o recurso da ironia e do humor é determinante para criar um saudável distanciamento artístico, funcionando

¹⁷⁵ Mais uma vez, essa seria a diferença crucial entre Wagner e Sterne, pois o que interessa a Nietzsche é a arte que se apresenta de modo a *não exigir* submissão por parte do público: “Vocês não o conhecem! Sim, ele *submete-se* fácil e livremente às pessoas e às coisas, e é amável para com ambas; tudo o que pede é ser deixado em paz – mas somente *enquanto* pessoas e coisas *não exigem* submissão” (A 498). Sterne, ao impedir a fixidez de papéis em seu livro e jogar com a mobilidade de perspectivas, oferece uma liberdade ao leitor que o distingue da tirania e da seriedade wagnerianas. Assim, para os indivíduos conscientes da própria força, haveria a possibilidade de se permitir ser dominado, mas porque eles próprios se concederam estar em tal estado, possuindo a capacidade de fazê-lo diferentemente; os indivíduos enfraquecidos, por outro lado, são subjugados por uma força imperativa porque não lhes é possível resistir a ela de outro modo.

como uma contraposição ao “sentencioso” e à “seriedade” (idem) afins à elevada dramaticidade wagneriana e seus “temerários afrescos” (GC 87).

Essa quebra das formas determinadas apresentada pelo barroco sterniano mostra que “também pode haver fruição na infração do que é simétrico e regrado”, e que a arte percebida como enigma estético é uma outra possibilidade de “alegria artística” diferente do “culto do simétrico” (OS 119). Se ela é resultado de um declínio da “força organizadora” e da “superior plasticidade” – associadas aos critérios de regularidade e de unidade equilibrada e harmoniosa –, por outro lado, seu “instinto de forma bastante rico e premente” a leva a criar “sempre novas ousadias nos meios e intenções, vigorosamente sublinhadas para os artistas pelo artista” (OS 144)¹⁷⁶. Nesse sentido, essas afirmações acerca do estilo barroco, sobretudo o sterniano, parecem trazer problemas a interpretações como a de Alexander Nehamas (2002), para quem o modelo nietzschiano do eu estético é calcado na construção de um personagem literário coerente, cuja psicologia é determinada pela estratégia ficcional de compor uma narrativa una e fechada, na qual cada acontecimento precedente pareça justificar o seguinte.

Fazendo-se a ressalva de que o intérprete estadunidense circunscreve sua análise ao último período da obra de Nietzsche, seria preciso considerar, como aponta Claus Zittel (2018, 2019), que há diversas outras formas pelas quais uma obra de arte – no caso, a literária – pode transmitir o sentimento de força estética organizadora e que não se limita à construção e progressão psicológica do personagem, como, por exemplo, as ressonâncias internas a ela ou seu diálogo com outras obras, tomando a intertextualidade e a metalinguagem como recursos em torno dos quais sua estrutura se sustenta – seria mais adequado se referir aí a uma noção de obra aberta, produzindo um diálogo mais profícuo em relação às diversas possibilidades composicionais. Mais significativo ainda, a escrita de Nietzsche é repleta dessas estratégias estilísticas, e ele próprio caracterizou seu estilo com expressões próximas ao que utiliza a respeito do barroco e da arte como enigma estético, sugerindo que ele mesmo escrevia a partir de um jogo entre simetrias e assimetrias, entre a regularidade e a quebra de regras¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Em OS 117, Nietzsche associa a “prodigalidade de meios e intenções” ao que ele chama de “estilo sobrecarregado”, que seria consequência do “empobrecimento da força organizadora”.

¹⁷⁷ Em carta a Erwin Rohde de 22 de fevereiro de 1884, Nietzsche escreve a respeito de sua composição de *Assim falou Zaratustra*: “Meu estilo é uma dança, um jogo de simetrias de toda espécie, é um saltar para além e um romper as simetrias.” (NIETZSCHE *apud*. OLIVEIRA, 2011, p. 157).

No que diz respeito ao nosso trabalho, o objetivo é destacar que as formas estilísticas de que o barroco se valeria atuariam sobretudo no sentido de desestabilizar a ideia de Eu baseada no sujeito moderno segundo a lógica do *cogito* cartesiano, que iguala, sem restos, a essência do ser humano à razão. Além disso, a crença em uma racionalidade humana soberana e universal foi o erro que levou a que perspectivas individuais dos filósofos fossem ilegítimamente universalizadas, produzindo éticas fundamentadas em uma noção de dever válida aprioristicamente para todos. Considerando então tais propósitos de desconstrução da noção do Eu uno e racional, retomemos o exemplo da obra de Sterne, segundo o ponto de vista nietzschiano: sua forma ambígua e indeterminada a faz “significar uma coisa e ao mesmo tempo outra”, anunciando um desejo de “ter e não ter razão”, que provoca nos leitores um sentimento de “maleabilidade”, tanto pela troca de perspectivas quanto pela instabilidade provocada pelo deslizamento nem sempre imediatamente perceptível entre uma e outra. O indivíduo que se deixa levar por essa fluidez de pontos de vista tem seu próprio lugar de receptor continuamente desestruturado pelo embaralhamento das posições tradicionalmente dadas de autor e leitor efetuado pelo texto. O intercambiar metalinguístico do autor-Sterne no leitor-Sterne sugere a criação e fruição literárias como um jogo da arte consigo mesma através de seus “meios e intenções [...] vigorosamente sublinhadas para os artistas pelo artista” (OS 144), como um espetáculo vivenciado que aponta para si mesmo como um espetáculo. Ao comunicar essa “maleabilidade” ao leitor real, este pode ser estimulado a ser o autor-criador de várias imagens ou máscaras de si: a de espectador-participante do jogo entre convenção e desvio da literatura, a de coautor que se sente convidado a completar as formas abertas da obra, a de um espírito que flui entre “profundidade e farsa” e outros sentimentos de instabilidade despertados pela arte irônica daquele “grande mestre da *ambiguidade*” (OS 113).

Em suma, ver-se a si mesmo como portador de ambiguidades ao dar-se conta das perspectivas contraditórias que atravessam a todos é um dos efeitos mais poderosos de tal obra. A liberdade que ela evoca se relaciona ao desvio dos ideais de “disciplina, coesão, caráter” dos grandes modelos da literatura para nos dar a ver a coexistência de elementos múltiplos e instáveis, que podem se intercambiar e produzir contínuas transformações entre si. Tal forma é a de uma totalidade que incorpora inúmeras tensões mantendo-as em um jogo aberto, sem um fechamento tranquilizador ou unívoco, isto é, sem que uma verdade conclusiva e definitiva possa ser dita sobre a

obra. Nesse sentido, a “maleabilidade” transmitida ao leitor é a capacidade de trocar e incorporar perspectivas, sem que se tome como necessário uma perspectiva absoluta que se situe acima de todas. Ao contrário, a mobilidade é estimulada por meio de sua associação com a “alegria artística” da exuberância barroca e seu humor declarado, ganhando um caráter de desejabilidade.

A aproximação entre a pluralidade de experiências pressupostas na atitude estética – e que se acentuam e tomam forma concentrada na ambiguidade da obra barroca – e o *ethos* do cultivo de si do espírito elevado passa pela afirmação de Nietzsche de que a arte tem a capacidade de ampliar a alma e torná-la “impreenchível”, “dando fome” ao invés de “saciá-la” (OS 123). Essa maleabilidade da alma que pode ter seu volume aumentado¹⁷⁸ através da contínua exposição às diferentes formas apresentadas pelos objetos artísticos é resultado direto da incorporação de distintas perspectivas e estilos que é própria ao estado da atitude estética. Ao provocar a fome por mais experiências diferenciadoras, a arte alimenta essa desejabilidade por novas incorporações, exercitando a totalidade fisiopsicológica do corpo a ir ao encontro daquilo que ainda não conhece.

No que diz respeito à busca pelo conhecimento, se isso implica em que o indivíduo se posicione, a qualquer momento, “*contra* a sua opinião prévia” e se mantenha “desconfiado em relação a tudo o que em nós quer se tornar *sólido*” (GC 296), tal condição apenas pode ser efetivada caso exista uma elevada maleabilidade para trocar de perspectivas, ou seja, é necessário uma predisposição para que novos pontos de vista se instalem, eventualmente contrariando e substituindo os antigos. Isso seria, segundo o autor, o pressuposto para “toda mudança, toda reaprendizagem e transformação de si” (idem). É nesse sentido que Nietzsche afirma que “o homem superior deseja e evoca para si a contradição” (GC 297), pois a partir do momento em que possui força e desejo de incorporar novas perspectivas, isso o leva a reconsiderar constantemente as que já possui, mantendo vivas as tensões advindas da relação entre os múltiplos e contrários interesses que constituem sua economia pulsional. A afirmação e aquiescência dessa condição do ser humano – isto é, “a irredutível dualidade (ou pluralidade) numa única pessoa” – é o pressuposto do sentido nietzschiano do “amor a si mesmo” (OS 75).

¹⁷⁸ Ou, como sugerido em GC 280, diz respeito a nossa capacidade de “passear *em nós mesmos*”.

Como preconiza Nietzsche com vistas à elevação do ser humano, é preciso não apenas pensar de outra forma, mas, ainda mais profundamente, “*sentir de outra forma*” (A 103). Isso significa que o pensamento, ao ser fortemente condicionado pela linguagem gramatical e suas regras formais, atua em uma esfera menos abrangente e determinante do que aquela que diz respeito a nosso complexo e contraditório mundo afetivo. Diante deste e de sua abismal multiplicidade de impulsos, a forma de pensar lógico-racional é apenas a parte mais superficial e redutora de nossa totalidade corporal¹⁷⁹. Por isso, uma profunda transformação deve se dar na esfera dos afetos, na configuração das pulsões e, apenas a partir de então, os pensamentos daí nascidos poderão traduzir com menor grau de ilusão aquilo que diz respeito a essa organização fisiopsicológica singular¹⁸⁰. Conforme aponta o filósofo,

a linguagem e os preconceitos em que se baseia a linguagem nos criam diversos obstáculos no exame de processos e impulsos interiores: por exemplo, no fato de realmente só haver palavras para graus *superlativos* desses processos e impulsos [...]. Raiva, ódio, amor, compaixão, cobiça, conhecimento, alegria, dor – estes são todos nomes para estados *extremos*: os graus mais suaves e medianos, e mesmo os graus mais baixos, continuamente presentes, nos escapam e, no entanto, são justamente eles que tecem a trama de nosso caráter e nosso destino. (A 115)

Por isso, “*nós nos conhecemos mal*” (idem) quando somos exclusivamente traduzidos pelas palavras, seja ao acreditarmos que elas nos definem sem restos, seja ao nos orientarmos pelos limitados vocábulos que nos imputam elogios ou censuras. Esse processo de autoengano acerca do que se é termina sendo um acontecimento de grandes consequências, pois “*nossa opinião sobre nós mesmos*, que encontramos por essas trilhas erradas, o assim chamado ‘Eu’, colabora desde então na feitura de nosso caráter e nosso destino” (idem). Portanto, crer na unidade das palavras “Eu” ou “Sujeito” já nos induz a mantermos oculto algo que é multiplamente condicionado, e isso serve como base de fundamentação das morais que nos culpabilizam por julgarmos livremente responsáveis por uma escolha racional e objetiva quando agimos – em

¹⁷⁹ Ainda conforme GC 179: “Pensamentos são as sombras dos nossos sentimentos – sempre mais obscuros, mais vazios, mais simples do que estes”.

¹⁸⁰ Os pensamentos surgidos de uma configuração pulsional mais rica e complexa poderão expressar uma nova relação com a totalidade dos impulsos do corpo, não se tratando, portanto, de estabelecer que a natureza humana seja mais paixão do que razão, pois isso recairia na oposição dualista razão/sensibilidade. Como aponta Patrick Wotling, não é o caso de privilegiar uma condição de conciliação ou subordinação, mas o de considerar que o “pensamento é antes produto de uma rivalidade, de uma luta ou conflito entre instâncias concorrentes” (WOTLING, 2009, p. 100). Ademais, é o aprofundamento da reflexão o que permite refinarmos a nossa compreensão da complexidade do mundo pulsional, tarefa que exige rigor e disciplina do pensamento.

outras palavras, pela orientação dentro do domínio metafísico da razão una, universal e transparente a si própria.

Nesse sentido, a arte, ao se expressar por outras formas de linguagem, cria desvios nos espectadores em relação ao costume de imediatamente se apoiarem na gramática, nos conceitos¹⁸¹. Mesmo quando a obra é literária, seu uso dos vocábulos, da semântica e da sintaxe se dará na forma de deslocamentos em relação ao uso comum, criando novos efeitos e significações. Com isso, o objeto artístico se apresenta capaz de se comunicar com aqueles “graus mais suaves e medianos” de nossa economia pulsional, isto é, favorece a atenção aos impulsos não nomeados que nos “escapam” e que invisivelmente “tecem a trama de nosso caráter”. Se a denominação “arte” certamente dá a ver e circunscreve um determinado campo e que, por isso, nos relaciona a certas formas históricas, sociais e psicológicas que influem na experiência estética, a obra, ao mesmo tempo, faz emergir uma comunicação entre a economia pulsional do artista com a do espectador, sendo capaz de trazer para um plano mais perceptível o que antes se encontrava despercebido, isto é, a esfera dos impulsos “mais suaves e medianos”.

Sob esse ponto de vista, a obra artística ilumina o que em nós permanece oculto no cotidiano, nos tornando em alguma medida desconhecidos para nós mesmos ao apontar que existem múltiplos e insuspeitos afetos que nos constituem. Nesse sentido, o papel imaginativo e afetivo da arte se mostra significativo diante do vasto campo das virtualidades do que podemos ser, e que é apontado por Nietzsche no aforismo 36 de *Opiniões e sentenças diversas*: “Nosso caráter é determinado mais ainda pela falta de certas experiências do que pelo que experimentamos”. Em outras palavras, a arte cria um sentimento de estranhamento de si e de nossas próprias possibilidades afetivas. A ilusão da unidade do Eu se desestabiliza diante da multiplicidade de “eus” que emergem a cada experiência artística, fazendo com que o aprimoramento da atitude estética seja acompanhado de renovadas configurações de impulsos – o exercício de captar nuances nas obras e entre elas promove e cultiva uma disposição fisiopsicológica que passa a sentir como desejável a própria busca de nuances. Não se trata de descobrir, ao final, um Eu fundamental e verdadeiro, mas de estimular o caráter necessariamente criador do corpo, associado em *Aurora* a uma

¹⁸¹ A força com que o aparelho cognitivo-perceptivo foi cultivado pela linguagem gramatical é apontada em GC 261: “[...] do modo como são geralmente os homens, apenas o nome lhes torna visível uma coisa”.

“razão inventiva” que “*imagina*” (A 119) as ocorrências do organismo. Em outras palavras, nossa vida é inteiramente atravessada por processos interpretativos e imaginativos, tanto no nível das pulsões e estímulos nervosos quanto em nossa consciência e juízos morais – “viver é inventar”, sugeria ali o filósofo¹⁸².

Portanto, a arte nos revela não um Eu unitário, mas uma múltipla capacidade criadora inerente ao nosso universo pulsional. Se o cultivo da moral e do costume induz os impulsos a criarem repetidamente as mesmas relações afetivas e, com isso, os anestesiam e dificultam as reconfigurações que permitiriam novas experiências de si, por seu turno, as sucessivas invenções formais das obras de arte atuam em sentido contrário, pois seus desvios estéticos provocam desestabilizações no aparato cognitivo-sensorial, exigindo novas elaborações imaginativas e interpretativas dos impulsos. Esse processo de deslocamento perceptivo favorece a “alimentação” daquelas pulsões que não são atendidas pela linguagem e, assim, talvez permita a elas emergirem junto à experiência estética, mesmo que de forma não conceitual¹⁸³. O estímulo a esse universo abismal de pulsões não abarcado pelas palavras e consciência, e que é formado tanto pelos impulsos “extremos” e perceptíveis quanto pelos “mais suaves e medianos”, favorece o surgimento de novas criações imaginativas e interpretativas por parte da esfera inconsciente e da “razão inventiva”. Se “viver é inventar”, isto é, produzir “imagens e fantasias” mesmo daquilo que nos é mais próximo, como o nosso corpo, tem-se aqui uma estreita afinidade entre a atividade inerente ao mundo vivente e o processo de criação e fruição da arte.

O que se inventa e se cria, portanto, são novas manifestações dos impulsos que, por sua vez, produzem outras relações entre eles, e essa reconfiguração nos revela diferentes “eus” possíveis, ao mesmo tempo em que aponta para “o desconhecido mundo do ‘sujeito’” (A 116) com suas pulsões múltiplas e contraditórias. Há, portanto, todo um universo interior a ser explorado e estimulado, e essa tarefa é incontornável para aquele que busca sua singularidade, pois este é seu solo particular que o caracteriza perante qualquer outro ser. A arte, ao constantemente

¹⁸² A respeito dessa circularidade paradoxal pela qual inventa-se a experiência que se vive ao mesmo tempo em que se inventa o sujeito dessa experiência, Luca Lupo a considera como a figura de “um colapso ontológico”, que “dissolve todas as categorias de interioridade e exterioridade – como, por exemplo, sujeito e objeto, ou autor e ação. No fim, aparentemente, apenas o conceito de atividade criativa permanece de pé” (LUPO, 2012, p. 182).

¹⁸³ Talvez esse afeto no limiar do perceptível seja parte do que Nietzsche quis dizer quando afirma que “também os próprios pensamentos não se pode reproduzir inteiramente em palavras” (GC 244).

se comunicar com esse âmbito e permitir sua manifestação, promove o desejo por essa jornada exploratória na medida em que a associa a uma fruição prazerosa – ainda que terrível pelo que possui de desconhecido, pois realizar a viagem ao redor do mundo que nós próprios somos implica em “ficar insatisfeitos consigo” e “sofrer consigo” (A 343).

É nesse sentido que Nietzsche escreve em uma anotação não publicada que a “essência da arte” é ser “uma função nociva [que] se exerce *sem* efeitos nocivos. O mais agradável paradoxo” (FP IV 4 [241]). Isto é, a arte provoca um deslocamento da percepção do público, desestabilizando o modo habitual de experienciar o mundo e a si mesmo, e isso sempre acarretará em algum grau de desconforto, sobretudo ao dar a ver outros “eus” alternativos que não necessariamente estarão em consonância com a visão que se tem de si ou com as crenças morais que regem o cotidiano. Se a arte tem “função nociva” *sem* ter “efeitos nocivos” é porque é próprio a ela causar o espanto e o desvio que perturbam a busca humana por regularidade e segurança (o grau é menor e sutil entre as obras classicistas e as diferenciações tendem a ser melhor percebidas quanto mais se refina a atitude estética), e essa desestabilização é feita ao mesmo tempo em que ela oferece uma forma estimulante e atraente na qual podemos contrabalançar a inquietação sentida. Assim, a arte traz ao mundo uma bela aparência que acolhe o estranhamento por ela mesma causado, e esse é seu “mais agradável paradoxo”¹⁸⁴. Portanto, se a experiência estética pode despertar um sentimento de leveza ou alívio, é porque ela nunca promove o desconforto sem criar nada no lugar e, nesse sentido, a arte não consegue ser uma pura negatividade como o discurso reativo é capaz de ser quando apenas nega (e, com isso, aprofunda a desorientação moderna e o esvaziamento de sentido). A coexistência entre aspectos discrepantes é análogo à apresentação do terrível por meio de belas falas na tragédia, assim como ao “dançar acorrentado” que passa o sentimento de liberdade diante da mais rigorosa coerção e autolimitação – a arte elevada, principalmente, é um exemplo de que prazer e desprazer estão entrelaçados e de como ambos “crescem juntamente” (GC 338).

Em suma, criar para si mesmo novos afetos e sentimentos é o que a experiência estética nos incentiva a realizar e é justamente por isso que a arte tem a

¹⁸⁴ Em alguma medida, tal visão da arte tem ressonâncias com o jogo entre Apolo e Dioniso da tragédia grega tal como apresentado em *O nascimento da tragédia*, segundo o qual as formas apolíneas trazem beleza e consolo ao fundo terrível e dionisiaco da existência, estando ambos presentes na apreciação do espetáculo trágico. Se agora Nietzsche se vale de um tom menor e mais sutil, talvez o faça para não cair em uma linguagem que favoreça interpretações metafísicas, possibilidade que ronda aquela obra anterior.

capacidade de nos tornar outros. Paradoxalmente, esse é o passo incontornável para tornar-se o que se é, uma vez que esta última tarefa depende da capacidade de abarcar e fazer emergir a multiplicidade de afetos que nos constituem, para então poder reorganizá-los de uma maneira própria, singular, distinta daquela conformação reiterada pela moralidade. A arte, sob esse ponto de vista, se posiciona de modo oposto ao que a moral metafísica-cristã estabeleceu historicamente. Por acolher e dar uma forma atraente a muitos impulsos que permanecem ocultos de nós mesmos ou que são vilipendiados pela moral do rebanho, a arte tem uma função terapêutica e, ao mesmo tempo, desbravadora de mundos internos. Nesse sentido, ela se contrapõe aos “caluniadores da natureza” que transformam todo “pendor natural” em “doença, em algo deformante e ignominioso”, e que “nos induziram a crer que os pendores e impulsos do ser humano são maus” (GC 294), sobretudo na condenação cristã do egoísmo e cuidado de si e pelo enaltecimento dos sentimentos de altruísmo e compaixão. Por conta disso, mesmo as pessoas que “podem se entregar a seus impulsos com graça e despreocupação” não o fazem, “por medo dessa imaginária ‘má essência’ da natureza”, afastando-se do caráter distintivo e nobre de “não temer a si próprio, nada esperar de vergonhoso de si próprio, não hesitar em voar para onde somos impelidos” (idem).

Como exemplo de caminhos opostos no trato com os afetos, Nietzsche compara naturezas como a do apóstolo Pedro à dos gregos: as do primeiro tipo teriam conhecido das paixões “apenas o que é sujo, deformador e lancinante”, o que explica sua inclinação à “destruição das paixões” vendo “no que é divino a completa purificação delas” (GC 139); as segundas, diferentemente, “amaram, elevaram, douraram e divinizaram” as paixões, e com elas se sentiam “não apenas mais felizes, mas também mais puros e mais divinos” (idem). Os gregos “davam como que festas” que incluíam suas “más inclinações naturais”, pois “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” (OS 220). Assim, esse profundo “sentido para o real dos gregos” os levou a proporcionar um “desafogo moderado” ao “instinto que se expressa nas características más”, porém, “sem buscar sua completa destruição”, permitindo “dar àquelas águas selvagens o escoamento mais inócuo possível” (idem).

Não é por outro motivo que os heróis wagnerianos tais como Siegfried, na perspectiva de Nietzsche, continuam sendo dignos de nossa estima ao expressarem a “inocência do mais elevado amor a si, a crença na grande paixão como algo bom em si”, a despeito da visão do próprio Wagner, que, posteriormente, “enganou-se ao interpretar os personagens que havia criado” fazendo-o à luz do pensamento schopenhaueriano (GC 99)¹⁸⁵. Pois o que persiste de “vero e original” na obra do compositor nos serve de modelo e estímulo para buscarmos isso em nós, de modo que os “caprichos e convulsões intelectuais” do artista devem lhe ser perdoados, sendo inclusive ricas fontes nas quais podemos observar “que estranhos alimentos e necessidades uma arte como a sua pode ter, para que viva e cresça” (idem). Dessa forma, segundo Nietzsche, os protagonistas de *Tristão e Isolda* “são enamorados das paixões em si, e não de suas disposições *mórbidas*”, não representando em absoluto “um ensinamento *contra* o adultério, ao sucumbir diante dele” (idem).

Considerando a ruptura com Wagner iniciada no período de *Humano, demasiado humano*, tal afirmação indica o quanto a relação entre ambos é mais complexa e sutil do que pode parecer, sobretudo diante de algumas críticas contundentes que o filósofo endereça ao compositor. Sem ter a pretensão de esgotar aqui todas as suas facetas, desejamos apontar ao menos aquelas que nos serão mais importantes para dar seguimento à nossa interpretação. Em verdade, há muitos aspectos da arte wagneriana que continuam interessando a Nietzsche, como o convite à aventura das paixões indicado acima. Entretanto, conforme sugere o aforismo 87 de *A gaia ciência*, que parece ter Wagner como alvo, a “ vaidade dos artistas” faz com que estes desconheçam a si mesmos e interpretem erradamente “o que podem fazer de melhor”, ao sentirem atração pelas “grandes paredes e os temerários afrescos” – isto é, a um sentido e efeito monumentais da arte – ao invés de compreenderem que seu mais precioso valor está em ser um “mestre do mínimo”. Através dessa capacidade de cultivar “pequenas plantas” em seu solo, “novas, raras e belas, em real perfeição”, o artista cria e oferece

um timbre para as ocultas-inquietantes meias-noites da alma, nas quais causa e efeito parecem fora dos eixos e a todo instante algo pode se originar “do nada”; ele sabe, de maneira mais feliz que outros, haurir do mais profundo da felicidade humana, como que do cálice esvaziado, onde

¹⁸⁵ Entre outros aspectos dessa influência de Schopenhauer em Wagner que Nietzsche menciona no aforismo estão o “exaspero [...] ante a corrupção da língua alemã”, o ódio aos judeus e a propagação pela Europa de “fórmulas e sentimentos católico-cristãos” (GC 99).

finalmente, infernalmente, as gotas mais acres e amargas se juntaram às mais doces; [...] sim, como Orfeu de toda oculta miséria é maior que qualquer outro, e por ele foram acrescentadas à arte coisas que até então pareciam inexprimíveis e mesmo indignas da arte, e que as palavras só podiam afugentar, jamais apreender – aspectos mínimos e microscópicos da alma [...]. (GC 87)

Ser “mestre do mínimo”, nesse sentido, é dar som, cor, luz, textura, aparência – em suma, forma artística – àqueles “aspectos mínimos e microscópicos da alma” para os quais nunca foram criadas palavras e, por isso, permanecem na maior parte das vezes desconhecidos por nós mesmos. Se as palavras surgem a partir de fortes configurações pulsionais que, sendo sentidas, permitem o surgimento de um vocábulo que os designem (e que será moralmente padronizado), isso implica que todo o restante do movimento dos nossos impulsos permanece pouco ou nada perceptível para nós, e é nesse espaço que a experiência estética dará ocasião para que eles possam ser eventualmente expressos, alimentados ou descarregados. A arte tem a capacidade de dar voz a sentimentos até então “inexprimíveis”, do “mais profundo da felicidade humana” à “toda oculta miséria”.

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche faz considerações similares, apontando que o desenvolvimento da música, ao incorporar o “lado feio do mundo, originalmente hostil aos sentidos”, aumenta “sua esfera de poder”, provocando o aparecimento “do sublime, do terrível, do misterioso” e, com tais expressividades sonoras, ela dá “palavra a coisas que antes não tinham linguagem” (HH 217). Dito de outro modo, os múltiplos e sutis arranjos entre nossos impulsos encontram na arte um fenômeno externo que os acolhe, os estimula, mantendo-os ativos e sinalizando sua presença no corpo. Não havendo vocábulos¹⁸⁶ que os tornem conscientes e habituais, eles emergem na fruição artística como aspectos de nós mesmos que permaneciam ocultos, sublinhando de modo concomitante o desconhecimento e a descoberta de aspectos de si – que, contudo, nunca chegarão a um termo final ou originário, pois não há nenhuma essência a ser encontrada. O indivíduo, através da arte, percebe-se como enigma.

¹⁸⁶ O sentido aqui, evidentemente, é o da palavra representativa, e não o da reorganização estética produzida pela poesia e literatura, pois seus desvios semânticos e sintáticos farão o papel de dar voz às nuances ocultas em nós mesmos. Assim, para Nietzsche, os “livros perigosos” são aqueles que prestam ao indivíduo “um bom serviço, ao fazer sair e tornar visível a doença oculta de seu coração”, pois “iluminam certos aspectos do astro de sua personalidade, que até então, numa outra constelação de opiniões, ficavam obscuros e irreconhecíveis” (OS 58).

A vaidade de um artista como Wagner, portanto, manteve-o “escondido de si mesmo”, levando-o a idealizar obras como “temerários afrescos” e, assim, permanecendo cego ao que o torna “inteiramente bom, grande e perfeito”, que é, para Nietzsche, a habilidade artística com a qual ele “pinta suas verdadeiras obras-primas, que são todas bem curtas, com frequência não indo além de um compasso”, pequenos detalhes musicais capazes de provocar emoções sutis nos ouvintes, estados mínimos que são, por isso, muito mais convidativos a deixar nossa multiplicidade afetiva emergir e ser percebida – em outras palavras, ouvir a música não se dissocia do ato de escutar a nós mesmos. O desdobrar das notas musicais acompanha o aparecimento de novas sensações e organizações dos impulsos, criando uma espécie de jogo harmonioso entre sons e pulsões. Essa capacidade de atentar para os sutis movimentos e expressões de nosso universo pulsional amplia nosso mundo, ao tornar perceptíveis novas possibilidades e aspectos humanos, conforme o aforismo 301 de *A gaia ciência*:

Os homens superiores distinguem-se dos inferiores por verem e ouvirem incalculavelmente mais e por verem e ouvirem pensando – e justamente isso distingue o homem do animal e os animais superiores dos inferiores. O mundo se torna cada vez mais pleno para aquele que se eleva ao cume da humanidade; há cada vez mais anzóis para captar seu interesse; cresce constantemente a quantidade de seus estímulos, e também a de suas espécies de prazer e desprazer – o homem superior torna-se cada vez mais feliz e infeliz ao mesmo tempo. [...] Nós, os pensantes-que-sentem, somos os que de fato e continuamente *fazem* algo que ainda não existe: o inteiro mundo, em eterno crescimento, de avaliações, cores, pesos, perspectivas, degraus, afirmações e negações. [...] O que quer que tenha *valor* no mundo de hoje não o tem em si, conforme sua natureza – a natureza é sempre isenta de valor: – foi-lhe dado, oferecido um valor, e fomos *nós* esses doadores e ofertadores! O mundo que tem *algum interesse para o ser humano*, fomos nós que o criamos!

Nietzsche destaca aqui a atividade fundamentalmente criadora dos “homens superiores”, que são aqueles dispostos a desenvolver uma mais rica e nuançada capacidade perceptiva e cognitiva, são “pensantes-que-sentem”, que projetam e exteriorizam no mundo a complexidade de sua economia pulsional, afetiva e intelectual, seja através de obras ou avaliações. Eles “*fazem* algo que ainda não existe”, tanto no sentido de elaborar produtos sensoriais inéditos (como faz a arte, por exemplo), quanto no de acrescentar valores ao mundo, dando a ver aspectos distintos para coisas habituais e criando novas formas de perceber a existência (como faz a filosofia e, durante muito tempo, foi papel das religiões). E, mesmo que não fizessem dessa capacidade uma obra concreta, ainda assim, caso tomem a si mesmos como

obras de arte, seriam ricos criadores no que tange ao seu próprio mundo pulsional, pois capazes de continuamente aumentar de sensações e ideias o seu universo interior.

A força para tornar o mundo de “*interesse para o ser humano*”, isto é, de acrescentar *valor* a ele através de novas “perspectivas, degraus, afirmações e negações”, é a característica maior do “homem superior” – aquele que possui, “como poeta, a *vis contemplativa*” e uma refinada percepção, mas que é, sobretudo, o indivíduo de “*vis creativa*”, o “verdadeiro e incessante autor da vida” (GC 301), criador de novos valores para si – e, caso produza obras a partir disso, também para os outros. Em grande medida, graças ao trabalho dos artistas a alma de seus apreciadores “se tornou mais volumosa e ‘impreenchível’”, foi-lhes provocada a “fome, em vez de saciá-la” (OS 123). É uma fome que potencializa a “razão inventiva” dos impulsos, amplia sua capacidade criadora, permitindo outros mundos que não aqueles da “imaginação sofredora”.

Essa produção de novos e cada vez mais sutis afetos termina dando à luz a sentimentos conflitantes e desconhecidos, assim como aprimora a “percepção de valores para os quais ainda não se inventou uma balança” (GC 55), características próprias ao indivíduo elevado, aquele que “deseja e evoca para si a contradição” (GC 297)¹⁸⁷. Fazer ver o contraditório existente em nosso universo íntimo é uma forma de nos tornarmos menos injustos para com nossa economia pulsional e, por conseguinte, refinarmos nossas ações e pensamentos, ao tomá-los com a complexidade e singularidade dos quais eles efetivamente se compõem. Tais indivíduos assim enobrecidos são os que “têm a coragem de reconhecer a sua *physis* e dar ouvido às exigências dela, ainda nos seus tons mais sutis: seus juízos estéticos e morais são esses ‘tons sutilíssimos’ da *physis*” (GC 39).

Nesse sentido, por meio da atitude estética, com seu exercício constante de criar e apresentar nuances e diferenciações, podemos nos aprimorar na arte de perceber os “tons mais sutis”, e isso terá reflexos necessários em nossos juízos de “gosto e desgosto” (idem)¹⁸⁸. Considerando que, para nosso autor, “a mudança de

¹⁸⁷ Tal compreensão de nossas contradições seria o ponto inicial de uma ideia de justiça para além do bem e do mal, segundo anotações que Nietzsche escreveu posteriormente: “Mas essa criatura plena de contradições encontra em sua natureza um grande método de *conhecimento*: ela sente uma multidão de prós e de contras – ela se eleva à *justiça* – à compreensão *para além da apreciação segundo bem e mal*.” (FP X 26 [119]).

¹⁸⁸ A tarefa de selecionar os gostos parece caber sobretudo aos pensadores, conforme A 505: “Somos nós, pensadores, que temos de primeiramente constatar e, se necessário, decretar o *gosto agradável* de todas as coisas. As pessoas práticas terminam por adotá-los de nós, a sua dependência em relação a nós é inacreditavelmente grande [...]”

gosto geral é mais importante que a das opiniões” (idem) – isto é, a transformação efetiva de perspectivas se dá em camadas profundas da nossa *physis* – tem-se um vislumbre da importância da experiência estética no papel de promover gostos mais nuançados, baseados em uma “rara e singular medida” (GC 55) e, com isso, se expressarem em ações e juízos correspondentes, mais capazes de justiça para com as particularidades de cada acontecimento¹⁸⁹.

Podemos então perceber o sentimento de Nietzsche de aquiescência à multiplicidade de formas de existência, que atravessa o mundo das pulsões até chegar ao dos indivíduos e culturas, e pela qual as configurações orgânicas as mais singulares são convidadas a se afirmar. A arte é um dos instrumentos mais efetivos para isso, tanto na sua criação quanto recepção, dando linguagem e alimento aos mais variados impulsos, mesmo aqueles considerados maus pela moralidade reinante. Embora seu papel não seja idêntico ao daquele que uma filosofia para espíritos livres deve ter, sua influência na singularidade de cada indivíduo não parece muito distante do que nosso autor deseja como efeito filosófico¹⁹⁰, isto é, como algo que “sem cessar transmuta o mal em bem”, que “faz toda energia florescer e sazonar e não deixa que medre o pequeno ou grande joio da mágoa e do dissabor”, perspectiva pela qual “também o mau, também o infeliz, também o homem-exceção deve ter sua filosofia, seu direito, seu raio de sol” (GC 289). Por meio dessa exigência de uma “nova *justiça*” para com as diferenças, mesmo as mais antagônicas, o autor proclama: “também os antípodas têm seu direito à existência” (idem).

Em suma, a arte oferece experiências de distanciamentos artificiais, dos quais podemos nos valer para tomarmos distância de nós mesmos, vendo-nos como outros e, a partir desse artifício, descobrimo-nos como outros – e até, eventualmente, nos convertermos nesse desconhecido que nos habita. Nesse teatro no qual somos plateia, dramaturgo e ator, a distância criada é o espaço aberto para que se ecoe a fala mais terrível e corajosa, dita e endereçada a nós mesmos: “Torne-se aquilo que você é”

¹⁸⁹ Conforme o autor aponta em OS 33, enquanto os espíritos filosóficos querem ser “justos” nos limites de suas perspectivas, os indivíduos da moralidade almejam ser “juízes”.

¹⁹⁰ Há, nesse sentido, também trechos que indicam tarefas similares entre ambas: “Uma coisa é necessário ter: ou um espírito leve por natureza ou um espírito *aliviado* pela arte e pelo saber.” (HH 486); e a ideia de que a filosofia, assim como a arte, quer “sobretudo *entreter*”, embora ela o queira “conforme o seu orgulho herdado, de um modo mais sublime e elevado, diante de espíritos seletos” (A 427). Ao nosso ver, o sentido de “entreter” se refere a um engajar a atenção e o interesse, dizendo respeito a gostos refinados que elaboram interpretações e valorações do mundo, de acordo com a nova perspectiva aberta pela crítica nietzschiana, a de uma gaia ciência que se contrapõe à seriedade da busca por uma verdade absoluta.

(GC 270). O pressuposto para que tal acontecimento tenha lugar, é ampliar-se ainda mais o cenário e os participantes da cena, incluindo aqueles personagens que não são sequer vistos, sendo por vezes pressentidos: os impulsos que nos constituem. É exatamente por romper a justa distância artística que permite um jogo mais livre de nosso universo pulsional, que a arte dos “temerários afrescos” de Wagner, em determinados aspectos admirável, se torna tão criticada por Nietzsche. Ao abdicar dos “aspectos mínimos e microscópicos da alma” e estimular “estupefações, embriaguezes, convulsões, paroxismos de lágrimas”, que “subjugam o homem fatigado e o lançam numa vivacidade insone, num extático e atônito ausentar-se de si” (AS 170), a ópera wagneriana reitera a estratégia narcotizante dos fortes contrastes do cristianismo, tiranizando seu público e sequestrando unilateralmente seus afetos.

Por conseguinte, o indivíduo alheado devido à extrema intensificação provocada em suas relações pulsionais torna-se incapaz de tomar as “perspectivas distantes” que lhe são necessárias para fruir o jogo entre distância e proximidade que permite que a arte seja por nós transformada e nos transforme – há apenas uma relação de subjugação do público por parte do artista. Diferentemente do efeito do “dançar acorrentado”, que remete os espectadores ao mundo terreno e histórico das correntes artísticas, ao prazer com as nuances e diferenciações da matéria trabalhada pelos diferentes mestres, a arte para Nietzsche característica de sua época reforçaria nos indivíduos a atração pela “monstruosidade significativa”, necessidade ancestral de uma imaginação exacerbada que conduz para “além do real e do cotidiano”, sendo, por isso, compreendida pelo autor como “o narcótico mais grosseiro” (OS 118)¹⁹¹. Ela ausenta o indivíduo de si mesmo e de seu momento histórico, anestesiando-o ao invés de ampliar suas perspectivas. A justa medida da distância artística que permite o encontro entre a arte e nosso mundo pulsional, e deste último consigo mesmo, é aniquilada pela corrente massiva de estímulos que a tudo carrega e subjuga.

Por fim, o desconhecimento de si é momento incontornável do processo de autossuperação do indivíduo nobre, uma vez que ele deve saber perder-se eventualmente, deixando-se levar corajosamente pelos mistérios e acasos de sua rica economia pulsional caso não queira se tornar escravo de um autodomínio engessado. No caso daquele que busca o conhecimento, trata-se de ter a maleabilidade suficiente para não sucumbir ao excesso de retidão e se tornar um “monstro moral”, uma vez

¹⁹¹ Também conforme GC 86: “sei bem qual música e arte eu não gostaria de ter, isto é, aquela que pretende embriagar seus ouvintes e *empurrá-los* para um instante de sentimentos fortes e elevados”.

que “a probidade é a grande tentadora de todos os fanáticos” (A 511)¹⁹². Como na analogia da dança utilizada por Nietzsche, a elevada cultura exige não apenas força, mas flexibilidade (cf. HH 278), ela depende não apenas de um rigoroso conhecer, mas também do que há de belo e imaginativo na arte e na religião.

Nesse sentido, cremos que a noção de atitude estética mais uma vez nos auxilia a incorporar as diversas visões estéticas de Nietzsche, pois a alegria para com as nuances e diferenças entre obras, estilos e linguagens é o sentimento que permite dar lugar a experiências e fruições distintas que vão do equilíbrio das formas clássicas à exuberância e ambiguidade do barroco. Com isso, modula-se um pouco a aparência de um Nietzsche classicista e faz-se justiça ao entusiasmo do autor diante de outras possibilidades estéticas, de que nos dá testemunho o seu próprio estilo de escrita e a rica tessitura de suas composições aforismáticas, que se assemelham a obras abertas.

2.9 APONTAMENTOS PARA UMA ÉTICA PULSIONAL E INTERINDIVIDUAL: O EU E OS OUTROS COMO ENIGMAS ESTÉTICOS

Em anotações não publicadas de 1880, Nietzsche escreve: “Levar a sério os detalhes próximos que nos tocam e promover o homem ao máximo sobre o plano físico – ver qual gênero de ética então se desenvolve nele – aguardar! As necessidades éticas devem ser ajustadas ao nosso corpo! [...]” (FP IV, 7 [155]). Partindo dessa sugestão do filósofo, cremos que os temas do cultivo de si e do desconhecimento de si tratados mais acima nos permitem aproximar a ambos da possibilidade de uma ética pulsional¹⁹³, isto é, de um modo de relação e atenção *consigo e com o mundo* que

¹⁹² Ainda conforme A 510: “Que importa um pensador, se ocasionalmente não sabe escapar de suas próprias virtudes? Pois ele não deve ser ‘apenas um ser moral’!”

¹⁹³ Aproveitamos esse termo de uma sugestão apontada por Suely Rolnik (2018), cujas referências teóricas na referida obra incluem Nietzsche. Uma possível ética pulsional não seria baseada em uma fundamentação no sentido forte e metafísico, uma vez que ela pressupõe uma multiplicidade de impulsos incognoscíveis que subjazem a unidades corpóreas, ou seja, estas são unidades abertas a constantes reconfigurações. Nem também o seria no sentido de que pretende ser uma explicação única. Ela se coloca como mais uma interpretação possível de relação consigo e com o mundo, dentro de um horizonte imanente e não dogmático – uma entre outras justamente porque Nietzsche não descarta as demais moralidades e seu papel no cultivo dos indivíduos, a depender de seu grau de evolução. Como o filósofo diagnostica a modernidade, há uma coexistência entre culturas atrasadas e superiores, sendo preciso uma lenta e gradual passagem das primeiras às segundas, quando considerado ser esse o caso. Se ao indivíduo doravante enobrecido as culturas passadas remetem ao “homem tolo, injusto, consciente da culpa”, há, por outro lado, que se reconhecer que este “*não é o oposto, mas o precursor necessário*” do “homem sábio e inocente (consciente da inocência)” (HH 107). Sobre a dificuldade de fundamentação da ética, escreve Bernard Williams: “Mesmo se o pensamento ético tivesse uma fundamentação em determinadas concepções de bem-estar, as consequências disso poderiam repousar apenas em justificar uma *disposição para aceitar* certas afirmações éticas, mais do que em mostrar,

considera de forma destacada a complexidade e singularidade de cada economia pulsional, assim como sua irreduzível opacidade¹⁹⁴ (a ação determinada por impulsos inclusive se estende aos demais seres vivos, tendo sido um erro o ser humano estabelecer uma “falsa hierarquia” em “relação aos animais e à natureza”, cf. GC 115). Significa tanto evitar a aplicação automática de uma normatividade alheia ao indivíduo, como cuidar das particulares formas de cultivo e alívio dos impulsos, sobretudo por meio do afastamento de contextos que estimulem os afetos vingativos e de autodesprezo. Tal ética pulsional será sempre interindividual na medida em que considera as relações com outrem a partir da premissa do caráter singular e irrepetível de cada ser, não deixando de relacioná-lo também aos limites e maleabilidades dos diversos círculos de cultura. É um pensamento, entretanto, dificilmente aplicável plenamente para aqueles pertencentes a anéis de cultura mais atrasados, aos quais ainda seria preciso, conforme aconselha Nietzsche, uma lenta e gradual passagem da normatividade externa à interna, ou seja, até que tenham se elevado rumo às condições para dar-se as próprias leis a partir de sua auto-organização pulsional¹⁹⁵.

Assim, tomar a si próprio de forma nuançada e múltipla, admitindo a opacidade que nos constitui, pode aprimorar nossa capacidade de avaliar cada

diretamente, a verdade dessas proposições: mas isso não é como apareceria naturalmente para aqueles que as aceitaram. Além disso, é inverossímil que nós possamos atingir essa fundamentação.” (WILLIAMS, 2006, p. 199).

¹⁹⁴ A aparente individualidade da era moderna, que poderíamos inicialmente julgar como afim à singularidade dos seres, na verdade ocultaria um nivelamento dos indivíduos, conforme aponta Céline Denat. Assim, apesar da época moderna valorizar a individualidade, o sentimento de si (e não apenas ser um elemento do todo), nela haveria uma identificação da noção de indivíduo com o de sujeito pensante e, por isso, uma “tendência a pensar os indivíduos como semelhantes pela sua essência e faculdades (consciência, razão, vontade, etc.) e, portanto, como iguais em direito” (DENAT, 2011, p. 43). Desse modo, efetua-se uma equivalência do ego que faz de todo outro um próximo e semelhante, tornando a sobrevalorização do indivíduo e do ego, paradoxalmente, um nivelamento de rebanho.

¹⁹⁵ Nietzsche não parece acreditar que tal modo de relação possa se dar em larga escala em sua época, uma vez que toma como pano de fundo o fato de que as formas de vida então dominantes são as da moral de rebanho e as da “vida ativa”, orientadas a desenvolver funções mecânicas e, portanto, não reflexivas. Nesse sentido, parece caber a poucos indivíduos “poderosos e influentes” – sobretudo aos pensadores – a tarefa de refinar o próprio gosto e, transmitindo-o aos demais, cultivá-lo nas pessoas para tornar mais refinado o gosto geral, até o ponto em que este se transformaria em uma “*necessidade de todos*” (GC 39). De qualquer maneira, segundo o filósofo, aqueles que alcançam maior liberdade de espírito são naturalmente conduzidos a um estado de moderação e senso de justiça, e os veem como úteis, cf. AS 212. Articulando a questão ética com a política, poderíamos talvez considerar que o projeto de *polis* dos gregos antigos foi um experimento inaugural de colocar em prática uma forma de ética pulsional, a partir do que Nietzsche sugere em OS 220. Segundo esse trecho, o Estado grego “não era edificado em consideração de determinados indivíduos ou castas, mas das características humanas habituais”, isto é, “não foi uma 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*”. Foi essa perspectiva que permitiu a eles criarem festas, cultos, torneios esportivos e artísticos como formas de oferecer desafo moderado mesmo ao “mau e problemático”, ao “animalesco-atrasado”, sem procurar destruir tais paixões (ver também AS 226) – e quem ensinou aos gregos tais possibilidades *saudáveis* e *eficazes* de desafo dos múltiplos e contraditórios afetos foram justamente os poetas.

acontecimento em seu ineditismo, naquilo que o difere de todos os outros e que implica numa atenção redobrada a seu contexto particular. Como consequência, esse posicionamento pode nos levar a desgostar ou desconfiar de juízos normativos que sejam universal e aprioristicamente dados, tais como aqueles que guiaram as moralidades ocidentais e que nos forneceram mais consolo do que, propriamente, justiça (ou, melhor dizendo, menor injustiça). Saber-se formado por impulsos contraditórios, desconhecidos, ambíguos, e desejar tal condição – isto é, fazer disso ocasião para experimentos consigo mesmo, promovendo modos de cultivo e de eventuais perdas de si – é o passo primeiro que pode evoluir para uma relação baseada nos mesmos termos com os demais. Nesse sentido, diz respeito sobretudo a fazer alguém sentir de outra forma, pois o pensar de outra forma, sem essa primeira condição, pode não ser capaz de transformar algo efetivamente ou de se tornar realmente incorporado. Para tal modo de relação consigo e com os outros, o principal critério orientador é o da elevação do sentimento de poder e fruição de si, ambos conduzindo ao aprendizado ou fortalecimento do amor a si – o que implica em não promover nos outros o sentimento de diminuição e autodesprezo, uma vez que “a visão do que é feio nos torna maus e sombrios” (GC 290) e isso, portanto, poderia conduzir a um declínio de nosso poder.

Alegrear-se com a capacidade de ampliar e deslocar as próprias perspectivas representa um cuidado para com a nossa vida pulsional que tem consequências profundas na economia afetiva da sociedade. Pois, para Nietzsche, o desgosto consigo, o desprezo de si, são sentimentos responsáveis por uma força vingativa que se volta contra o mundo e os outros, seja de forma real ou simbólica. Os cristãos, segundo vimos anteriormente, são um exemplo de aversão de si fomentado pela ideia de pecado, que os leva a “descarregar numa *vítima* o seu desgosto consigo mesmos – seja ela o ‘mundo’, a ‘história’, a ‘razão’, a alegria ou o sossego de outros homens”, pois, de acordo com um processo psicológico de transferência, “alguma coisa *boa* deve morrer (ainda que só em *effigie*) pelo pecado *deles*” (A 94). Em outras palavras, seria uma maneira inconsciente e torturada de reatualizar e compensar simbolicamente o sacrifício de Jesus. Consequentemente, a “coisa *boa*” tornada alvo da vingança pode ser a existência terrena, o conhecimento rigoroso, o prazer consigo, a beleza de uma vida que cresce e vem a ser. Como aconselha o autor, “devemos temer quem odeia a si próprio, pois seremos vítimas de sua cólera e de sua vingança”,

sendo importante então fazê-lo “*sentir* de outra forma”, isto é, “seduzi-lo para o amor a si mesmo” (A 517). Em suma, atuar considerando sua economia pulsional.

Além disso, o amor ao próximo do cristianismo costuma ser apenas a oportunidade para a fuga de si, o que, para Nietzsche, aponta para valores contraditórios, pois aquele que “odeia a si [...] certamente não é um bom homem” (A 516). Assim, sem o pressuposto de um amor a si, de uma benevolência para consigo, tal indivíduo “apenas salva-se de si mesmo *nos outros*”, o que, nas palavras de nosso autor, significa “deixar seu demônio entrar no próximo”, condição que se encontra oculta sob os rótulos morais de “altruísta” e “bom” (idem). Ao invés disso, Nietzsche sugere “um outro amor ao próximo”, feito de “uma suave, contemplativa, serena afabilidade”, própria daqueles que consideram a si mesmos como um “castelo” e “fortaleza” e a quem “o olhar para o que é alheio, livre, para o que é *outro* [...] faz bem” (A 471). A alteridade permite tanto que descansemos eventualmente de nós mesmos quanto que nos alegremos pelo simples mistério da outridade, pelo que é alheio e desconhecido. Assim, Nietzsche sugere que deveríamos

vagar entre os homens, como seus descobridores e observadores, tratando-os bem e mal, para que sua beleza própria se manifeste, que neste se desenvolve de maneira solar, naquele, de maneira tormentosa, e num outro, somente na penumbra e com céu chuvoso. (A 468)

Ou seja, se há ações valorosas no que diz respeito à nossa relação com o outro, estas seriam as que favorecessem a emergência de sua singularidade, condição que o entretém consigo próprio ao mesmo tempo em que pode fazê-lo desejar esse florescimento de si, estimulando-o cada vez mais para a benevolência em relação à diversidade e opacidade de seu mundo pulsional. Sob essa perspectiva, tratá-lo “mal”, como mencionado acima, isto é, causar o “*sofrimento do outro*”, pode estar relacionado com a promoção de seu conhecimento pelas provocações do “livre-pensar”, pois este “lançará o outro em dúvidas, preocupações e coisas piores” (A 146)¹⁹⁶. Em suma, termos boa vontade e cuidado conosco – o que inclui uma rigorosa

¹⁹⁶ Ainda conforme sugere GC 32, há modos de filosofar que requerem “um querer-fazer-mal, um prazer em dizer ‘não’”, uma “alma guerreira” e, em A 496, aponta-se a sugestão de Platão de que o filósofo, ao ser um “crítico de todos os costumes”, representa o “princípio mau” e “modelo de perversidade”. No que diz respeito a um praticar o mal num sentido comum, Nietzsche considera existir uma “maldade da força” que “fere o outro sem pensar nisso”, como resultado de uma paixão ou ira súbitas que provocam um incontrolável desafogo, diferentemente da “maldade da fraqueza”, que “*quer* ferir e ver os sinais de sofrimento” (A 371). Nesse sentido, haveria uma espécie de indivíduos orgulhosos, mas mesquinhos, que “para criar o sentimento de sua dignidade e importância, sempre

capacidade autocrítica – é, para Nietzsche, o pressuposto para agirmos assim com os demais, para amarmos os outros em sua diferença e pela sua diferença, embora alertas às formas de autoilusão cujas origens quase sempre remontam a morais alheias ao indivíduo.

Portanto, se nos compreendemos como um estimulante enigma – e o prazer advindo dos horizontes abertos pela possibilidade do cultivo e criação de si acrescenta uma desejabilidade a essa condição – podemos nos alegrar em tomarmos os outros também como enigmas, fazendo com que as relações interindividuais sejam ocasiões para promover a emergência das particularidades dos indivíduos por meio de interações mutuamente criadoras¹⁹⁷. Em outras palavras, sendo possível considerar a nós mesmos e aos outros como obras de arte entendidas como um enigma estético, o convite à decifração é aquele que não busca uma resolução definitiva, mas alegra-se justamente por sua tarefa “infinita” de ser um jogo aberto a contínuas ressignificações e novos recomeços. Contudo, como alerta Van Tongeren (2017), o risco maior na leitura de Nietzsche é valer-se de uma explicação unilateral, e também, neste caso, a atitude de influência direta no outro é posta em dúvida pelo próprio autor:

fica sem resposta a questão de saber se somos mais *úteis* ao outro indo ao seu encontro e *ajudando-o* – o que pode suceder de modo apenas superficial, quando não é uma interferência e remodelação tirânica –, ou *fazendo* de si mesmo algo que o outro vê com deleite, como um belo, tranquilo jardim fechado, que tem muros altos para as tempestades e a poeira da estrada, mas também um portão hospitaleiro. (A 174)

necessitam antes de outros que possam dominar e violentar” (A 369). Portanto, para Nietzsche, fazer o mal a alguém com vistas a diminuir o sentimento de poder do outro é, na verdade, sintoma de um sentimento de poder menos elevado, pois apenas consegue fruir de si mesmo mediante o rebaixamento de outrem, sendo falho em sua autossuficiência. É, por isso, um sentimento menos agradável do que fazer o bem porque “é um sinal de que ainda nos falta poder” e “traz consigo novos perigos e incertezas quanto ao poder que possuímos e turva nosso horizonte com perspectivas de vingança, escárnio, punição, fracasso. Apenas para os homens mais irritáveis e mais sequiosos do sentimento de poder será talvez mais prazeroso imprimir o selo do poder num recalcitrante [...]” (GC 13). Um exemplo inverso pode ser encontrado na sequência deste aforismo, segundo o qual as “naturezas orgulhosas” que são detentoras de nobreza sentem “satisfação apenas ao ver homens não abatidos”, que poderiam ser “seus *iguais*, com quem seria honroso lutar e disputar, se um dia houver para isso ocasião”; em contraposição, a “compaixão é o mais agradável sentimento daqueles pouco orgulhosos e sem expectativa de grandes conquistas: para eles a presa fácil – como é todo sofredor – é algo delicioso”. Em A 431, há referência ao exemplo do sábio, que, percebendo um adversário menor, ele primeiramente o eleva e somente então o combate.

¹⁹⁷ A interação com o outro torna-se motivo de atenção maior caso se baseie no desejo de repreendê-lo ou castigá-lo com a finalidade de melhorá-lo, pois nesse caso poderíamos, ao final, ter sido nós mesmos os que foram modificados por ele, ao nos ocuparmos com sentimentos que não dizem respeito à nossa economia pulsional e afetiva (cf. GC 321).

O que está em jogo nessa posição é a tentação de “*desviar-se de sua meta*” (GC 338), isto é, de deixar-se levar pela fuga de si ao se pautar por outrem e, assim, abandonar o cultivo da própria economia pulsional. Nesse sentido, questiona Nietzsche, não seria mais valioso aos demais ser um modelo de cuidado de si? Alguém que afete não direta e tiranicamente, mas exemplarmente, deixando ao outro a liberdade de aceitar ou recusar o convite à legislação de si? De todo modo, ainda que o cultivo próprio se apresente como um “belo” e “tranquilo jardim fechado”, isso não o impede de ter um “portão hospitaleiro”, pronto para receber os outros com a “serena afabilidade” de um “novo amor ao próximo”, cuja disposição em relação aos demais é sobretudo não tirânica e “contemplativa”¹⁹⁸.

Seria preciso, nesse sentido, ao menos matizar os modos de auxiliar ou afetar o outro e identificar quando tal inclinação se confunde com a longamente cultivada moral da compaixão e da temerosidade, que exigem não apenas uma intervenção direta na vivência de outrem como também que “seja tirada da vida *toda a periculosidade*”, pois sua suposta preocupação e cuidado com os demais almeja, no fundo, “limar todas as arestas e asperezas da vida, a ponto de transformar a humanidade em *areia*” (idem)¹⁹⁹. A frivolidade do ato compassivo não reflete que talvez “exista uma necessidade pessoal de infortúnio”, que possa haver “terrores, empobrecimentos, privações, meias-noites, aventuras, riscos e erros tão necessários quanto o seu oposto” (GC 338). Em outras palavras, desconsidera que a infelicidade seja parte fundamental para um equilíbrio ou enriquecimento da economia geral da alma. Segundo Nietzsche, ver “o sofrimento e o desprazer como maus, merecedores de ódio e destruição, como máculas da existência”, é sintoma de praticantes de uma “*religião da comodidade*”, que mal compreendem que “felicidade e infelicidade são irmãs gêmeas, que crescem juntamente”, ou, no caso deles, que igualmente “*continuam pequenas*” (idem).

¹⁹⁸ Como reforço a essa posição, Nietzsche sugere em GC 321 que não seja travado um combate direto com um outro que reprovamos, por exemplo, mas que talvez seja mais eficaz elevar a si mesmo e, assim, exercer maior influência do que ele “*em tudo o que há de vir*”, servindo assim como um exemplo mais atraente aos demais.

¹⁹⁹ A respeito dessa busca de certos modelos éticos por uma vida maximamente apaziguada, Bernard Williams questiona “até que ponto e em quais circunstâncias eliminar o conflito pode ser *eticamente* desejável. O conflito, em particular o conflito ético, pode ser a resposta apropriada para alguns tipos de situações” (WILLIAMS, 2006, p. 47). É o caso, por exemplo, de seu valor para a criação artística. Em GC 19, Nietzsche sugere que sentimentos como “ódio, ciúme, teimosia, suspeita, dureza, avareza e violência” podem ser “parte das circunstâncias *favoráveis*” para “a vida dos melhores e mais fecundos homens e povos”.

Cremos que tanto o modo de atuação direta, que promove as singularidades a partir das relações que se instituem, quanto o que se apresenta como belo exemplo para estimular um efeito similar, são ambos orientados pelo caráter não transparente dos indivíduos e prezam para que uma nobre distância entre eles se mantenha. Seguiremos então o experimento de tomá-los como enigmas estéticos: como vimos antes, tal noção parece se relacionar com a forma aberta do estilo barroco, sobretudo no exemplo de Sterne, e diz respeito a um objeto artístico ambíguo, opaco à completa decifração, cujos sentidos são fluidos, por vezes contraditórios e, em última instância, indecidíveis. A partir do sentimento mais acima mencionado do objeto artístico “quase tornado gente”, nosso objetivo será destacar a percepção deste enquanto uma forma de alteridade, da qual sua intraduzibilidade e opacidade são tomadas como um convite à experiência prazerosa, à fruição de si e do outro enquanto outro²⁰⁰. Nesse sentido, tomaremos inicialmente um exemplo de fruição artística de que Nietzsche se vale para ilustrar uma sugestão própria do que seria “amar” (de um ponto de vista que nos parece complementar a daquela “pré-genealógica” de GC 14, mas apontando outras possibilidades) e, se tal interpretação aparece inicialmente relacionada à música, o autor logo em seguida afirma seu caráter mais amplo, como veremos no trecho que segue:

Eis o que sucede conosco na música: primeiro temos que *aprender a ouvir* uma figura, uma melodia, a detectá-la, distingui-la, isolando-a e demarcando-a como uma vida em si; então é necessário empenho e boa vontade para *suportá-la*, não obstante sua estranheza, usar de paciência com seu olhar e sua expressão, de brandura com o que nela é singular: – enfim chega o momento em que estamos *habitados* a ela, em que a esperamos, em que sentimos que ela nos faria falta, se faltasse; e ela continua a exercer sua coação e sua magia, incessantemente, até que nos tornamos seus humildes e extasiados amantes, que nada mais querem do mundo senão ela e novamente ela. – Mas eis que isso não nos sucede apenas na música: foi exatamente assim que *aprendemos a amar* todas as coisas que agora amamos. Afinal sempre somos recompensados pela nossa boa vontade, nossa paciência, equidade, ternura para com o que é estranho, na medida em que a estranheza tira lentamente o véu e se apresenta como uma nova e indizível beleza: – é a sua *gratidão* por nossa hospitalidade. Também quem ama a si mesmo aprendeu-o por esse caminho: não há outro caminho. Também o amor há que ser aprendido. (GC 334)

²⁰⁰ Em certo sentido, a noção de “*música inocente*” sugerida em A 255 parece cumprir essa figura de alteridade, distinta da estratégia de alguns artistas que buscam agradar seu público criando obras que permitam a identificação imediata com o gosto das massas. Assim, “*música inocente*” seria aquela que “apenas em si pensa e acredita, e consigo esquece do mundo – o ressoar por si da mais profunda solidão, que sobre si fala consigo e já não sabe que lá fora existem ouvintes, escutadores, efeitos, mal-entendidos e fracassos”.

Poderíamos considerar que, nesse trecho, Nietzsche se vale da arte apenas de modo secundário, como meio para ilustrar o processo afetivo mais amplo do que seria amar. Mesmo que assim o fosse, ao reiterar o surgimento dessa espécie de emoção, a fruição artística reforça, exercita, estimula e louva tal sentimento. Em outras palavras, ela cultiva o amor. Mais ainda: por se tratar de uma busca ativa e interessada pelos artifícios e elementos estéticos que singularizam a obra, o filósofo ressalta o esforço exigido para sua apreensão, sua incorporação afetiva, que deve superar “sua estranheza” com curiosa paciência, com “brandura”, “boa vontade” e “ternura para com o que é estranho”, permitindo que seu amadurecimento nos dê em troca uma “nova e indizível beleza”. Amar é sempre um gesto de “hospitalidade”, mas o daquele que tem um “portão hospitaleiro” para o desconhecido, que por ele se interessa e se deixa contaminar, é um afeto que, nesse sentido, não se relaciona com a passividade nem com a identificação. Em suma, é a capacidade de valorar o “estranho” como fonte de “nova e indizível beleza”.

É por isso que, para Nietzsche, “também o amor há que ser aprendido”, pois nele não existe nada de fixo ou habitual, nem no objeto no qual o sentimento se projeta, nem em seu portador e, poderíamos dizer, nem sequer na própria palavra, sendo esta apenas um signo para a capacidade pulsional de “ternura para com o que é estranho”, para a disposição de levar adiante nossas inclinações ao desconhecido e a incorporá-lo. Consequentemente, aprender a amar a si mesmo é amar o que há de estranho em nós, o que não conhecemos a respeito de nós (que a experiência estética ajuda a emergir), ou seja, significa ter “boa vontade” para com o opaco mundo dos impulsos que nos governa e nos habita, e com o fato dele permanecer por nós incognoscível. Talvez nos aliviemos da dependência de uma lógica da identidade – tanto da crença na transparência de si para consigo quanto da redução de todos os seres a um modelo universalizável – possa ser a “nova e indizível beleza” a ser apreciada e aprendida através do amor. Nesse sentido, a arte, enquanto enigma estético, ofertará ocasiões para o exercício contínuo dessa “hospitalidade”, podendo mesmo ampliá-la pelo cultivo constante da inclinação que busca no estranho belezas ainda desconhecidas²⁰¹. E se o fenômeno artístico tem como função promover tal

²⁰¹ Essa concepção de “amor” parece inicialmente contrastar com outra apresentada no aforismo 621 de *Humano, demasiado humano*, chamado “*O amor como artifício*”, que sugere a “quem realmente quiser conhecer algo novo (seja uma pessoa, um evento ou um livro)”, que receba a “novidade com todo o amor possível”, desviando os olhos e esquecendo de “tudo o que nela pareça hostil, desagradável, falso”. Seria uma forma de “dar ao autor de um livro, por exemplo, uma boa vantagem inicial, e, como

vivência afetiva, ele tem certamente papel decisivo no cultivo de uma ética pulsional e interindividual. Pois, insiste o filósofo,

o que é o amor, senão compreender que outro viva, aja e sinta de maneira diversa e oposta a nossa, e alegrar-se com isso? Para superar os contrastes mediante a alegria, o amor não pode suprimi-los ou negá-los. – até o amor a si mesmo tem por pressuposto a irreduzível dualidade (ou pluralidade) numa única pessoa. (OS 75)

Em outras palavras, o “amor a si mesmo” passa necessariamente por termos boa vontade para com a “irreduzível dualidade” ou “pluralidade” de nossa economia pulsional, sendo preciso oferecer hospitalidade aos múltiplos e contraditórios impulsos que nos constituem sem “suprimi-los ou negá-los”. Cumpre-se notar ainda que a noção de hospitalidade sugere a existência de uma força tanto receptiva quanto criadora atuando na fruição da obra de arte. É na coparticipação de ambas que se situa a experiência artística e tal sentimento associado ao poder de envolvimento que emana das obras acaba por nos fazer tomá-las “como uma vida em si”. Dar forma à arte, afinal, é dar um corpo e existência a ela²⁰². Contribuindo ainda mais para esse sentimento, a obra tem poder de influência ativa sobre o ser humano, como no exemplo musical: “o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso” (GC 84).

Essa relação profundamente corporal-espiritual da música, que conduz ritmicamente uma outra forma de vida, é um poder de domínio subentendido em sua composição. Para Nietzsche, essa força musical foi objeto de variadas crenças nos antigos baseadas em seu poderoso efeito sobre os corpos, de modo que eles a utilizaram para controlar os deuses (ao supor que estes pudessem ser coagidos e tranquilizados pelo ritmo), como “doutrina filosófica e artifício pedagógico” (ao ser associada à poesia nos pitagóricos) e como expediente dos governantes para “desafogar os afetos” e “abrandar a *ferocia animi* [ferocidade do ânimo]”, através de rituais de dança que serviam como terapia calmante e necessária “quando era perdida

se estivesse numa corrida, desejar ardentemente que ele atinja sua meta. Pois assim penetramos até o coração, até o centro motor da coisa nova: o que significa justamente conhecê-la. Se alcançamos este ponto, a razão pode fazer as suas restrições; a superestimação, a desativação temporária do pêndulo crítico, foi somente um artifício para fazer aparecer a alma de uma coisa”. Acreditamos que elas não se opõem, pois mergulhar em alguma obra a partir de sua estranheza implica em praticar esse “amor como artifício”, ao não considerar o estranho como “hostil, desagradável, falso”, mas como caminho para atingir “o centro motor da coisa nova” e “conhecê-la” justamente em sua diferença.

²⁰² Há outros momentos em que Nietzsche se preocupa em tratar a obra de arte como alteridade, como quando menciona “o livro quase tornado gente”, que “vive como um ser dotado de espírito e alma, e contudo não é humano” (HH 208).

a justa tensão e harmonia da alma” (idem). Em suma, para Nietzsche, o ritmo tem sua origem na utilidade que proporcionava, assim como a melodia, que ele aponta ser etimologicamente relacionada à ideia de calmante (“não porque seja calmo em si, mas porque seus efeitos acalmam”). O poder supersticioso do verso ritmado, tão longamente cultivado, não teria desaparecido no indivíduo moderno, retornando inconscientemente quando leva alguém a “*sentir como verdadeiro* um pensamento que tenha uma forma métrica e surja como um divino sobressalto”, isto é, seus efeitos psicológicos ainda são capazes de coagir o ser humano, bastando ver o recurso às “*citações de poetas*” (idem) de que se valem até os filósofos.

Entretanto, com o aprofundamento da atitude estética, podemos crer que, mesmo restando alguma sugestão supersticiosa na música compreendida enquanto arte, parte considerável de seu efeito agora reside no sentimento de força e estados psicológicos estimulados pelo domínio artístico, pela apresentação de diferenciações estéticas e nuances que exprimem em sua coação formal o poder criador do artista. Segundo esse ponto de vista, tanto no âmbito da criação quanto no da recepção operam desejos de domínio: o artista quer “dominar” a matéria artística e, em um sentido rítmico, o corpo do ouvinte, agora por meio de uma linguagem musical mais complexa e historicamente desenvolvida; não menos, o processo de recepção reflete uma vontade de domínio em seu esforço de incorporação da estranheza presente na obra (a sujeição é em menor grau em relação aos antigos, pois há certo distanciamento), somada ao autodomínio como pressuposto ao paciente amadurecimento da beleza, segundo a noção de “hospitalidade”. O equilíbrio dinâmico entre as vontades de domínio do artista e a do público é o que torna a experiência estética mais enriquecedora, para Nietzsche²⁰³.

Há, portanto, diversas dinâmicas corporais e psicológicas em jogo, talvez apenas com diferenças de grau em relação aos nossos antepassados, na medida em que o componente religioso foi diminuindo e a ideia de arte se tornou cada vez mais secular e autorreferente. Como consequência, o prazer pelo sentimento de poder

²⁰³ Daí sua crítica à música wagneriana que deseja submeter e dominar por completo o ouvinte. Algo semelhante pode ser dito a respeito da atividade de certos escritores, que “querem triunfar [...] sobre os outros” e não superar a si “para benefício dos outros”, conforme OS 152: “Escrever deveria sempre indicar uma vitória, uma superação *de si mesmo*, que deve ser comunicada para benefício dos outros; mas há autores dispépticos, que escrevem apenas quando não conseguem digerir algo, e mesmo quando esse algo lhes ficou nos dentes: involuntariamente, procuram aborrecer também o leitor com seu desgosto, e assim exercer algum poder sobre ele, isto é: também eles querem triunfar, mas sobre os outros.”

aumentado se desloca progressivamente da relação com a magia e os deuses para o âmbito da fruição das formas estéticas. O desenvolvimento histórico destas últimas, associado às mudanças no pensamento humano e sua relação com a arte, fez com que a experiência artística tenha se tornado um movimento de alternância entre distanciamento e aproximação, que reúne elementos daquela ancestral adesão absorpta com a posterior necessidade de tomar “perspectivas distantes para pensar bem das coisas”, para que possamos ver “de modo mais nítido e belo” (A 485).

Desse modo, a noção de *distância* tem papel fundamental na experiência da arte enquanto enigma estético, da qual nos aproximamos por meio da “hospitalidade”, amadurecendo o momento de encontro no qual superamos a anterior estranheza dando lugar não ao seu conhecimento transparente, mas à sua aceitação no que tem de estranho e opaco a nós, aceitação que o torna belo porque a “razão inventiva” dos impulsos assim o quis. Para Nietzsche, segundo o trecho acima citado, amar é o avesso da lógica da identidade, da redução do diverso ao uno. Assim ocorreria em relação às pessoas que nos afetam. E, similarmente, ao modo como deveríamos tratar a nós mesmos. Se somos uma multiplicidade de impulsos dos quais desconhecemos a maior parte, somos também um enigma para nós próprios. Não possuímos uma essência aprioristicamente dada, temos que nos descobrir constantemente – mais exatamente, nos descobrir como criadores – e tal tarefa nunca poderá ser concluída em absoluto.

Ao mesmo tempo, a noção de hospitalidade é o modo como podemos nos portar diante das pulsões e facetas que desconhecemos em nós, dando às suas estranhezas singulares a distância necessária para que se expressem, se descarreguem ou amadureçam, sem apressadamente tentar extirpá-las ou associá-las à má consciência, ao sentimento de culpa, modo com o qual o cristianismo condenou as pulsões que interpretavam como ameaçadoras à sua forma moral de vida. Porém, como mencionado antes, tal movimento parece ser possível apenas para aqueles de certa forma já cultivados e que deixaram as culturas atrasadas para trás (tendo-as então já incorporadas), sendo necessário um cuidadoso processo de liberação das antigas coerções externas, pois ainda “estamos em meio ao nosso trabalho de tirar as cadeias” (AS 350).

Além da necessidade de certa distância para melhor fruir da obra musical, há também um sentimento de proximidade que seria preciso ainda mencionar, pois a noção de hospitalidade é apenas uma das perspectivas pela qual se dá nossa relação

com essa arte (e as demais). Seria necessário então complementá-la com a noção de empatia, tema que Nietzsche irá tratar no aforismo 142 de *Aurora*:

É a música, porém, que nos mostra mais claramente que mestres somos na percepção rápida e sutil de sentimentos e na empatia: se a música é uma reprodução da reprodução de sentimentos, e, apesar dessa distância e imprecisão, com muita frequência nos faz partilhá-los, de modo que ficamos tristes sem a menor razão para a tristeza, como verdadeiros loucos, apenas por ouvir sons e ritmos que de alguma forma lembram o tom de voz e o movimento de pessoas em luto, ou mesmo seus costumes.

Assim, se a empatia se relaciona com a “percepção rápida e sutil de sentimentos”, ela tem como efeito nos retirar momentaneamente do estado psicológico em que estamos, possibilitando mesmo alterações extremas de humor. O que cabe destacar aqui, além do fato de que com isso a arte mais uma vez amplia e desloca nossas perspectivas afetivas, é que o sentimento de empatia, para Nietzsche, é algo que é marcadamente corporal e imaginativo, afastando-se completamente de interpretações como as que tomam, por exemplo, a compaixão como um “processo místico mediante o qual” ela “reúne dois seres em um, tornando possível a um a imediata compreensão do outro” (A 142). Em sua análise psicológica e fisiológica da empatia, o filósofo sugere que

o homem, sendo a mais temerosa das criaturas, devido à sua natureza frágil e refinada, tem no seu *temor* o mestre dessa empatia, dessa rápida compreensão pelo sentimento do outro (também do animal). Por longos milênios ele enxergou perigo em tudo o que era desconhecido e animado: à visão daquilo, imediatamente reproduziu a expressão dos traços e da postura, e tirou conclusões sobre o tipo de intenção ruim por trás desses traços e dessa postura. (idem)

A empatia, portanto, se origina da arte da imitação que os corpos humanos desenvolveram longamente para se defender dos perigos e antecipar possíveis riscos à sua vida. Mais uma vez explorando a ideia de que algo pode nascer do seu oposto, Nietzsche afirma que “não teríamos alegria com pessoas e animais sem esse mestre da compreensão, o medo”, pois a empatia também se refinou incorporando a imitação de sentimentos de felicidade e força através de sua “capacidade de *rapidamente dissimular*” (idem), ou seja, de imitar com o próprio corpo as expressões do outro, com vistas a compreender suas intenções. Consequentemente, coube aos povos temerosos uma maior habilidade nesse sentido, e é por isso que “neles se acha igualmente o lar das artes imitativas e da inteligência superior” (idem).

Esse movimento da empatia de tornar conhecido o desconhecido e criar um sentimento de rápida “identificação” em parte contrabalança a noção de hospitalidade, com seu amor ao que é estranho – no entanto, não é um modo de aproximação que permitiria a redução ao mesmo, como o “processo místico” da identificação metafísica, uma vez que ela se origina da imitação física do outro e da tentativa de compreensão do que é alheio a si. Cabe ainda destacar a interpretação de Nietzsche de que a arte e o pensamento são produtos de comunidades mais frágeis, uma vez que a capacidade da empatia se desenvolve menos em povos orgulhosos e destemidos, deixando novamente clara sua afirmação de que forte e fraco são conceitos relativos²⁰⁴.

Em suma, para Nietzsche é fundamental preservar o mundo dos impulsos das morais que os caluniam, que nivelam os diversos sistemas pulsionais de cada indivíduo singular sob a ameaça de uma lógica dual hegemônica que tende a classificá-los como corretos ou errados de modo absoluto, vilanizando estes últimos ao invés de transfigurá-los – são, portanto, obstáculos à possibilidade de experimentar o que é mais próprio aos impulsos, pois estes falam a língua das finas transições, das nuances – como mencionado mais acima, os juízos estéticos e morais compartilham a característica da sutileza. Se as técnicas de cultivo da moral ocidental auxiliaram a refinar inúmeras características violentas da humanidade, nos elevando em relação aos homínídeos, um passo ainda mais ousado seria o de almejar, para o futuro, o cultivo individual de cada organização pulsional, respeitando e considerando sua singularidade enquanto ser vivo irrepetível.

Assim, uma vez impedida a condenação *a priori* de certos impulsos, caberia à dinâmica pulsional de cada indivíduo a tarefa de se auto-organizar, mediante um ajuste e acomodamento interno que favoreça o conjunto das pulsões. Compreendendo que nós mesmos somos uma tarefa a se realizar, uma forma de vida repleta de opacidades as quais devemos não apenas acolher, mas amar, estaremos ao mesmo tempo cultivando um modo de relação com o que nos é mais próximo – nosso corpo – que é o pressuposto afetivo para uma relação com os outros enquanto opacidades a se amar. A arte, como um enigma estético, exercita em sua experiência essa manifestação dos afetos, mantendo-nos despertos e de boa vontade para com a

²⁰⁴ Ainda conforme GC 24, existem “insatisfeitos frágeis” que embelezam e aprofundam a vida e “insatisfeitos fortes” que trazem melhoramento e segurança para a vida.

diferença, contramovimento necessário ao modo habitual e nivelador com que o costume cotidianamente nos submerge.

Há, certamente, tensões que surgem caso se tome o critério do aumento de forças como uma orientação cuja finalidade seria beneficiar a humanidade como um todo, posição que pode eventualmente conflitar com as necessidades particulares de cada indivíduo e se desdobrar em consequências problemáticas. Sem pretender solucionar tais impasses no âmbito deste trabalho, essa questão nos parece possível de ser abordada, do ponto de vista que nos interessa aqui, a partir do sentimento de aquiescência de Nietzsche em relação aos inúmeros estilos artísticos que compõem o devir da arte e que, ao mesmo tempo, coexiste com uma postura crítica que parece afastá-lo de um suposto relativismo. Assim, se é verdade que o filósofo considera a importância de expressões estéticas “menores”, sentimentais, e mesmo admita a narcotização como um fenômeno existente que, eventualmente, possui uma função, isso não significa que seu caráter crítico em relação a elas esteja atenuado.

Há várias indicações de que Nietzsche considera as elevadas realizações artísticas como algo mais do que uma mera diferenciação pela diferenciação, pois esta poderia facilmente se abandonar a um *laisser-aller* e à ausência de domínio que o filósofo critica, de modo que o processo atinge graus maiores de excelência quando tal vitória se mostra em sua relação de distinção com as demais obras, isto é, a diferenciação atinge seu grau mais elevado quando se relaciona à superação estética lograda pelo artista. Em outras palavras, este último somente pode ser efetivamente considerado vitorioso segundo sua relação com os mestres que o antecederam e os que lhe são contemporâneos, ou seja, com todos aqueles que fazem parte da constelação de influências e coerções que o conduziram a uma autocoerção e, finalmente, a uma superação de si da qual seu fazer artístico nos dá testemunho, e que Nietzsche sintetiza na expressão “dançar acorrentado”.

O que está em jogo aqui, nos parece, é o deslocamento de perspectivas do autor, que toma nesse momento o viés da força, do seu aumento de poder expresso pelo domínio formal e pelo controle da multiplicidade dos impulsos, enquanto no caso da realização artística mais modesta, ele a vê a partir do interesse de uma força menor, que permite que impulsos não submetidos a um grande poder de domínio se manifestem e tenham sua forma de se descarregar. Neste último caso, a ausência de um forte poder organizador levaria a desequilíbrios em direção a pulsões mais sentimentais, nervosas, desejosas de narcóticos. Estes estados constituem igualmente

parte da economia pulsional do indivíduo forte (embora não sejam dominantes), de modo que também este terá momentos em que precisa dar vazão a tais impulsos.

Cremos que, quando Nietzsche comenta favoravelmente sobre certas artes menores, ele o faz da perspectiva do “culto da cultura” (OS 186), segundo a qual devem ser preservados tanto os gênios quanto os ciclopes e as formigas, pois o elevado e o baixo devem igualmente coexistir uma vez que cada um dirá respeito a círculos de cultura diferentes, que respondem a necessidades e estágios de evolução distintos. Além disso, o conselho para nos “esquivarmos a tudo que é ruim e medíocre, *sem combatê-lo*” (OS 183), é uma forma de não compartilharmos dos afetos vingativos que o filósofo aponta como nocivos. Sob esse ponto de vista, “é uma nova *justiça* que se faz necessária”, uma que reconheça que “também os antípodas têm seu direito à existência”, pois apenas desse modo podemos impedir que “medre o pequeno ou grande joio da mágoa e do dissabor” (GC 289)²⁰⁵. Assim, o “culto da cultura” seria uma maneira de garantir a multiplicidade de perspectivas, o que terminará favorecendo a humanidade como um todo ao fazer da Terra inteira “um conjunto de estações de saúde” (AS 188), pois havendo sempre um círculo benéfico às diferentes formas de vida, estas teriam melhores oportunidades para serem seduzidas ao amor de si e, portanto, para não descarregarem seu desgosto no mundo que as cercam²⁰⁶.

De modo diverso, a partir do ponto de vista da plenitude de forças, os diferentes círculos de cultura podem ser tomados como passagens de trânsito constante e fluido para aqueles cujo gosto foi exercitado pela ampla capacidade de deslocar perspectivas²⁰⁷, e que são capazes de trocá-las quando o contexto e o

²⁰⁵ Tal cuidado está exemplarmente presente na construção de GC 55, no qual Nietzsche exalta as características do que seria ser “nobre”, relacionadas a qualidades singulares, raras, antecipadoras. Porém, ao suspeitar que essa louvação da exceção poderia caluniar a regra e o hábito, que foram as maiores responsáveis pela conservação da humanidade até então, o filósofo faz uma torção ao final, afirmando: “Tornar-se o advogado da regra – isso poderia ser a derradeira forma e o último refinamento com que o sentido de nobreza se manifeste na Terra”.

²⁰⁶ Conforme AS 188, “as diferentes culturas são diferentes climas espirituais, cada um dos quais é particularmente danoso ou salutar para esse ou aquele organismo”, daí a necessidade do “médico” que recomende uma espécie de cultura que seja adequada: “Viver no presente, no interior de uma única cultura, não basta como prescrição geral, aí pereceriam muitas espécies de homens extremamente úteis, que nela não podem respirar de modo saudável. Com a história devemos lhes fornecer *ar* e procurar mantê-las; também os homens das culturas que ficaram para trás têm seu valor”. A importância de coexistirem círculos de cultura com distintos climas espirituais serve em boa medida para defender os indivíduos singulares da opressão ou tirania da moral de rebanho, pois os filósofos e artistas, por exemplo, seriam criaturas “delicadas e ameaçadas” (OS 148), cuja existência ou desenvolvimento se tornam arriscados em condições desfavoráveis.

²⁰⁷ Segundo o filósofo, o espírito livre e andarilho é aquele que tem “alegria na mudança e na passagem” (HH 638), é um indivíduo que se caracteriza pelo “nomadismo espiritual” (OS 211).

universo dos impulsos próprios assim fizer exigência, movimento de “força e flexibilidade” (HH 278) cujo sinal de “força” implica em ter essa “flexibilidade” sem perder a “justa tensão” da dinâmica interna. Afinal, o superior homem do conhecimento, para Nietzsche, é aquele que deseja ver como milhares de outros²⁰⁸. Retomando o exemplo estético do barroco, o problema não é o estilo em si, mas a fixação ou dependência dele, com o risco de tornar “embotada” a sensibilidade caso não se alterne também com a fruição de formas de “vitoriosa perfeição” (OS 144); do mesmo modo, os admiradores da “expressão clássica” se tornarão menos ricos ao ignorarem o “particular esplendor” (idem) das formas barrocas.

Sobre o sentimento de vitória do artista perante seus mestres, cabe destacar outro elemento que possui importantes consequências no quadro das relações interindividuais: o artista, sendo aquele que *louva* ao escolher sua matéria – ou seja, rende homenagem ao selecionar os mestres, obras e meios expressivos com os quais dialoga e disputa –, termina, por meio de sua vitória, elevando e divinizando seus precursores e influências estéticas. O mesmo sentimento passa aos espectadores, pois o artista dedicado à superação de si consegue “arrastar consigo a multidão, com o espetáculo da poderosa luta que proporciona” (OS 166). O que ocorre amplamente nesse contágio e comunicação de afetos e fruição de forças é a “partilha da alegria alheia”, é o estado daquele que “tem afeição pelo que cresce e vem a ser, que tem prazer com as honras e sucessos de outros e não reivindica o privilégio de sozinho conhecer a verdade” (HH 614)²⁰⁹. Na medida em que esse afeto é o oposto daquele próprio aos “homens atrasados”, que é “pleno de desconfiança, que recebe com inveja todos os êxitos de competidores e vizinhos”, o exemplo vitorioso da experiência estética favorece o cultivo do “homem antecipador”, aquele “que se move rumo a uma superior cultura humana” (idem).

Esta cultura elevada poderia ter então espaço para uma moral diferente daquela da compaixão e da fuga e desprezo de si, como a moral que Nietzsche

²⁰⁸ Conforme GC 249: “*O suspiro do homem do conhecimento*. – ‘Oh, minha avidez! Nesta alma não existe abnegação – mas sim um Eu que tudo ambiciona, que mediante muitos indivíduos gostaria de ver como com seus *próprios* olhos e agarrar como com suas *próprias* mãos – um Eu que também recupera todo o passado, que nada quer perder do que lhe poderia pertencer! [...] Oh, que eu ainda renascesse em milhares de seres!’”. Essa enriquecedora troca de perspectivas envolve até os estados de saúde dos indivíduos, como, por exemplo, quando Nietzsche questiona “se podemos *prescindir* da doença”, pois talvez nossas virtudes e “avidéz de conhecimento e autoconhecimento” necessitem “tanto da alma doente quanto da sadia”, reforçando essa variação de perspectivas como parte fundamental da ampliação e elevação do indivíduo e da espécie, ou seja, da “saúde da alma” (GC 120).

²⁰⁹ Ainda conforme AS 344, “a boa vitória precisa deixar o vencido com disposição alegre, ela precisa ter algo de divino, que evita a *humilhação*”.

defende para ele próprio e que seria orientada pela “*partilha da alegria*”, mediante a qual o indivíduo auxilia aos próximos “apenas do modo como [...] ajuda a si mesmo”, isto é, fazendo-os “mais corajosos, mais resistentes, mais simples, mais alegres” (GC 338)²¹⁰. Essa forma de agir é uma extensão daquele que consegue “viver para si” e “na *ignorância* daquilo que seu tempo considera mais importante” (idem), isto é, que tem a vida pautada prioritariamente pela atenção à sua economia pulsional e pela sua singular capacidade de seleção. No entanto, esse não é um modelo com pretensões universais, mas assumidamente um caminho próprio ao indivíduo Nietzsche, o que ele ressalta ao chamá-lo de “minha moral” (idem)²¹¹.

Nesse sentido, a arte e sua “partilha da alegria alheia” contribui para o fortalecimento de uma moral distinta ao da reiteração dos sentimentos compassivos e depressores do cristianismo²¹². Para Nietzsche, “dar alegria aos outros” é “a maior das alegrias”, porque “assim damos alegria de uma só vez aos nossos cinquenta impulsos próprios. Podem ser, isoladamente, alegrias muito pequenas: mas, colocando-as todas numa só mão, ela estará mais cheia do que nunca – e o coração também! –” (A 422). Como torna-se claro aqui, o “egoísmo” do cultivo de si nietzschiano é por ele chamado de “idealista” porque se assume como um experimento do pensamento (e, enquanto tal, capaz de produzir efeitos), porque, enfim, sabe que o indivíduo e seus afetos estão efetivamente implicados na relação com os outros e que essa coexistência irradia boa parte do sentimento de poder e alegria que fruímos²¹³.

²¹⁰ A alegria é outro sentimento problemático ao cristão compassivo, segundo A 80: “O reverso da compaixão cristã pelo sofrimento do próximo é a profunda suspeita de toda alegria do próximo, de sua alegria em tudo o que quer e pode”. Em A 329, Nietzsche vê os “caluniadores da alegria” como “pessoas profundamente magoadas pela vida”, e que tal juízo sobre a alegria não seria outra coisa que a “refração dela no fundo escuro do cansaço e da doença”.

²¹¹ Reforçando suas pretensões não universalizáveis, para Nietzsche a “partilha da alegria” é uma moral que diz respeito sobretudo aos amigos, aqueles que “têm com você uma dor e uma esperança em comum” (GC 338). De todo modo, quando Nietzsche se refere a suas ideias como a “minha moral”, ele evita a tentação de impor sua filosofia como uma norma *a priori*, cujo texto se sobreporia à experiência pessoal e singular de cada um. Em consonância a tal postura, escreve Williams: “Como a veracidade para um eu ou sociedade existente vai se combinar com a reflexão, autocompreensão e crítica é uma questão que a filosofia, por si mesma, não pode responder. É o tipo de questão que tem que ser respondida pela vivência reflexiva. A resposta tem que ser descoberta, ou estabelecida, como o resultado de um processo, pessoal e social, que essencialmente não pode formular a resposta com antecedência, exceto de um modo não específico. A filosofia pode tomar uma parte no processo, como toma uma parte identificando a questão, mas ela não pode ser uma substituta para aquela.” (WILLIAMS, 2006, p. 200).

²¹² Para uma discussão acerca da possibilidade de uma ética da amizade e da partilha da alegria em Nietzsche, cuja posição se contrapõe à moral da compaixão cristã e schopenhaueriana, ver OLIVEIRA (2011) e PONTON (2010).

²¹³ Como complemento a essa posição, poderíamos mencionar o aforismo 449 de *Aurora*, no qual Nietzsche se imagina como “um pequeno albergue que não rejeita ninguém que esteja necessitado”, com o espírito disposto a “entregar, devolver, partilhar, tornar-se mais pobre”, norteador pelo desejo de

Em suma, o que pretendíamos apresentar aqui é que, ao estimular o mundo dos “impulsos próprios” de cada um, a arte nos torna mais afinados com as nuances de nosso universo pulsional, fazendo-o concomitantemente ao sentimento de aumento de força, à fruição de si e, com isso, seduzindo para o amor a si. Bem dispostos para consigo e interessados no que existe de desconhecido em si, tais indivíduos terão menos inclinações vingativas ao mundo, ao mesmo tempo em que podem passar a compreender e amar o outro pela sua diferença irreduzível e opacidade – afinal, ele aprendeu isso na experiência consigo mesmo, na hospitalidade que precisa ter para com sua própria multiplicidade afetiva.

Assim, a partir do que vimos e considerando o arco da noção de atitude estética, com seu jogo entre convenção e desvio, o convite nietzschiano para tomar-se como obra de arte apresenta-se agora como mais nuançada do que perceber-se apenas como matéria modelável, como a vitória da forma harmoniosa sobre o informe – é também tomar-se como enigma estético. Se talvez tenhamos a capacidade de nos cultivar segundo modelos simples e equilibrados, há também, em nosso mundo pulsional, um conflituoso e irregular jogo entre impulsos, esfera desconhecida na qual precisamos eventualmente mergulhar e nos perder para melhor explorarmos nossa riqueza afetiva, ampliando assim nossas perspectivas e atingindo uma “nova instrução”. Tais movimentos para fora do domínio de si, de deslocamento de condições pulsionais e de inclinação afetiva ao estranhamento, são favorecidos pela experiência estética e, mesmo não lhe sendo exclusivos, são por ela estimulados e

“poder ser humilde, para ser acessível a muitos e humilhante para ninguém”. Com isso, se estaria “sempre numa espécie de amor e sempre numa espécie de egoísmo e fruição de si”, articulando desse modo uma relação mutuamente afirmadora entre o eu e os outros, nessa outra versão da figura do “portão hospitaleiro”. Essa seria uma forma de “*distribuir* seus bens espirituais”, mas de modo a não “*impingir* a outro” os seus próprios pensamentos e sem o desejo de exercer domínio sobre alguém em situação de fraqueza, como usualmente seria o caso dos atos compassivos e altruístas. Pietro Gori e Paolo Stellino (2014) apontam a riqueza do tema da relação indivíduo/sociedade presente nas anotações de Nietzsche não publicadas do período de *Aurora*, que reforçam o quanto os outros inescapavelmente nos constituem por princípio. Um dos exemplos estaria em FP IV 6[70]: “[...] – Remeter todas as relações sociais ao egoísmo? Perfeito: mas para mim é igualmente verdadeiro que todas as experiências interiores egoístas devem ser remetidas a nossas atitudes adquiridas e aprendidas face aos outros. Teríamos, por acaso, um só instinto que não nos implique desde a origem em uma relação com outros seres, como a nutrição ou o instinto sexual? Isso que os *outros* nos ensinam, o que eles querem de nós, o que eles nos dizem temer ou buscar, eis aí o material inicial de nosso espírito: os juízos dos outros sobre as coisas. São eles que nos fornecem a imagem de nós mesmos a partir da qual nós nos avaliamos, nós nos sentimos mais ou menos contentes conosco! Nosso próprio julgamento é apenas um *prolongamento*, uma combinação de juízos estrangeiros! Nossos próprios instintos nos aparecem à luz das interpretações de outrem [...]”. Há, portanto, uma afirmação dos outros que deve ser considerada junto a uma afirmação de si: reconhece-se que aqueles nos constituem e nos influenciam, ao mesmo tempo em que podemos nos diferenciar dos juízos alheios a partir do aprofundamento de nossas próprias perspectivas.

cultivados – a arte é especialmente talhada para aquele que quer “*perder-se* de vez em quando” (AS 306). Segundo o movimento de fluxo e refluxo do autodomínio e da autossuperação, seria preciso então “novamente se encontrar” (idem), refinando incessantemente a tarefa de dar um estilo ao caráter. Satisfeito com essa atividade “infinita” dentro de si, o indivíduo pode concomitantemente voltar-se para o mundo e suas relações com o mesmo espírito aventureiro e interessado, disposto renovadamente a uma “partilha da alegria”.

CAPÍTULO 3: APROXIMAÇÕES ENTRE AS NOÇÕES DE ATITUDE ESTÉTICA, ENIGMA ESTÉTICO E ÉTICA INTERINDIVIDUAL COM O(S) ESTILO(S) DE NIETZSCHE

3.1 INTRODUÇÃO

Como vimos anteriormente, a noção de atitude estética diz respeito, sobretudo, ao exercício de perceber e se orientar por nuances que o contato constante com a arte estimula. Essa capacidade equivale ao modo de fruição próprio ao artista, que é o da atenção às criações e desvios formais, aos diferentes manuseios da matéria sensível do mundo. Tal experiência associa a produção contínua de diferenciações artísticas ao sentimento de prazer – isto é, ao aumento de força que surge por contágio perante o espetáculo de “coerção” e “vitória” do artista na disputa com seus mestres – fazendo nascer e se aprofundar em nós a atração por esse jogo entre convenção e desvio, entre familiaridade e estranheza, que se faz sentir nas inovações artísticas em seu diálogo com a tradição e que termina por ampliar a própria noção de arte.

A criação de diferenciações que move o processo artístico termina por produzir desvios no modelo de composição das obras de arte – estas deixam de se orientar apenas pela busca do simétrico, do simples e do regrado e passam a jogar com o irregular, o indeterminado e com a ambiguidade. Em outras palavras, passamos a fruir daquilo que se apresenta como um enigma estético, uma forma já tardia da experiência artística e que parece compartilhar as indeterminações e ambivalências do estilo barroco, sobretudo o sterniano (contrastando com a simplicidade e clareza das formas regulares), segundo o considera nosso autor. Nesse sentido, a obra de arte entendida como enigma estético intensificaria no interior de si mesma o jogo entre familiaridade e estranheza da atitude estética.

O objetivo deste capítulo será apontar que as noções principais que temos traçado até aqui, a saber, as de atitude estética, enigma estético e de ética interindividual, dialogam com a questão do(s) estilo(s) em Nietzsche. Nossa intenção não será a de fazer uma transposição esquemática dos temas que tratamos antes, aplicando-os para a questão estilística do texto nietzschiano, pois o caráter distinto entre obras artísticas e filosóficas já criaria muitas dificuldades nesse sentido. Será, principalmente, um experimento de aproximação que buscará iluminar o modo como

tais noções nos parecem intimamente interligadas na constituição da escrita de nosso autor, manifestando-se nos aspectos formais selecionados por ele.

Assim, o que chamaremos aqui de *estilo da nuance* seria aquele que se orienta pelo modelo de fluxo e refluxo dos impulsos, isto é, o da fluidez das dinâmicas afetivas em suas variadas gradações, e não pelo da dicotomia excludente da metafísica, apontando ao mesmo tempo para a singularidade da economia pulsional do autor (mesmo quando ele fala sobre problemas de interesse da espécie humana como um todo)²¹⁴. E, de modo complementar, apontaremos que o “estilo da cautela” que o filósofo toma para si o faz elaborar os aforismos de acordo com a heterogeneidade do público, criando variados graus de acessibilidade que tratam de forma múltipla os diferentes leitores, revelando com isso a existência de uma ética interindividual na origem do próprio ato de escrever. Dentro dessas duas abordagens, traçaremos pontuais aproximações com a noção de enigma estético e, ao final, nos deteremos neste último tema ao sugerir, como um experimento interpretativo, que certos aspectos da escrita de nosso autor poderiam ser abordados a partir do ponto de vista do estilo barroco, sobretudo o de Sterne (segundo a concepção de Nietzsche). Diferentemente do modo como tratamos a leitura da obra nietzschiana até aqui, iremos nesse momento nos valer mais extensamente dos textos posteriormente acrescentados aos escritos originais, a saber, seus prólogos tardios e o Livro V de *A gaia ciência*, pois a questão do estilo reaparece neles de maneira rica e aprofundada, reforçando e mesmo ampliando os sentidos anteriormente trabalhados pelo filósofo.

3.2 O ESTILO DE NIETZSCHE ENQUANTO EXERCÍCIO DE PERCEBER E SE ORIENTAR PELAS NUANCES

Proporemos tratar primeiramente o estilo de Nietzsche (uma possibilidade entre as inúmeras que o tema permite) como o *estilo da nuance*, que corresponderia à tentativa de captar em seus escritos os “‘tons sutilíssimos’ da *physis*” (GC 39) de sua singular totalidade corporal. Segundo o filósofo alemão, os juízos morais e estéticos mais refinados são aqueles que fazem justiça aos sutis movimentos do mundo pulsional (para os que têm a coragem desse mergulho), de modo que parece-nos

²¹⁴ A associação entre a noção de nuance no que se refere à dinâmica pulsional e o estilo de Nietzsche já foi apontado por Wotling (2013) e Azeredo (2013), entre outros. Para uma discussão acerca da questão do estilo na obra do filósofo alemão, ver ainda Babich (1990), García (2020), Gonçalves (2022), Itaparica (2002), Meléndez (2001), Nehamas (2002), Zittel (2018).

possível fazermos tal associação entre as escolhas estilísticas de nosso autor e suas íntimas vivências psicológicas e fisiológicas. Nesse sentido em especial, seus escritos são uma alternativa ao estilo solene e de absoluta gravidade da tradição metafísica, pois esta tem a pretensão de discorrer sobre os problemas primeiros e últimos da existência a partir de uma visão que se pretende transcendente e desvinculada de uma individualidade finita.

Em um escrito não publicado de 1882, no qual discorre sobre aspectos fundamentais acerca da questão do estilo, Nietzsche afirma: “o mais necessário é a vida: o estilo deve *viver*” (FP V 1[109])²¹⁵. Ele defende, portanto, que o estilo seja aparentado a uma dinâmica orgânica e, logo adiante, acrescenta: “a riqueza na vida se revela na *riqueza dos gestos*. Deve-se *aprender* tudo, o tamanho e a extensão das frases, a pontuação, a escolha das palavras, as pausas, a sequência dos argumentos – como gestos” (idem). Com tal complemento, nosso autor enfatiza que a composição do texto deve ser uma extensão do corpo que a emite, transfigurando sua “riqueza dos gestos” em linguagem gramatical ao valer-se de sons, ritmos, sinais gráficos e organização das sentenças para compensar a ausência da expressividade corporal. Se os gestos podem ser determinados por heranças culturais, ainda assim eles serão sempre atravessados pelas particularidades sutis da economia pulsional que os origina – é essa singularidade que, no melhor dos casos e após um longo exercício de cultivo e experimentação, pode dar origem a um estilo que seja próprio ao indivíduo.

Como vimos, dar estilo ao caráter, para Nietzsche, deveria ser uma tarefa primeira, anterior à da criação da “arte das obras de arte”, e estaria relacionada a “naturezas fortes” que fruem a si mesmas ao instituírem suas próprias leis (cf. GC 290). O importante, segundo ele, é que tenha sido um só gosto a ter predominado, independente de ter sido bom ou ruim, uma vez que o contraste maior seria em relação aos “caracteres fracos” (GC 290). Seria a falta de força para um autodomínio o que faria com que estes últimos se interpretassem como naturezas livres e arbitrarias, não zelando pelo rigoroso exercício do cultivo de si e, portanto, estando sujeitos a serem conduzidos pela aleatoriedade de gostos alheios que lhe são apresentados.

Entre os exemplos de “vida sábia e harmoniosa” (OS 173) que conseguiram produzir obras afins ao seu caráter, segundo Nietzsche, estariam os nomes de

²¹⁵ Aproveitamos aqui a tradução de André Itaparica deste fragmento, a partir de artigo de Carmen García (GARCÍA, 2020).

Homero, Sófocles, Teócrito, Calderón, Racine e Goethe. De fato, para nosso autor, boa parte dos artistas (sobretudo os de fora da arte literária) parece não dispor de força suficiente para ambas as tarefas de cultivo de si e de criação da obra de arte, uma vez que eles a descarregam quase completamente nesta última atividade. Em outras palavras, o exemplo da obra de arte enquanto conformação da matéria sensível pode inspirar o público, por analogia, a se tomar como algo modelável a partir de um exercício rigoroso de buscar uma forma bela ou interessante – porém o artista, em geral, não seria um bom modelo de pleno autocultivo pelo controle apenas parcial que tem sobre sua economia pulsional, uma vez que sua força dominante está canalizada no “querer-criar e espiar-para-fora” (OS 102), segundo Nietzsche.

Significa então que a maior parte da arte criada no mundo é extensão de indivíduos que fazem falar seu universo dos impulsos sem necessariamente se ocupar em cultivá-los em sua totalidade – se eles são capazes de autodomínio, é sobretudo no instante fecundo no qual todo o corpo converge na criação artística. Como seria o caso de Sterne, cuja obra expressaria sua “ambiguidade de sangue e de alma” e a “indomável inquietude” do “mais maleável dos autores”, ele que “também transmite ao seu leitor um tanto dessa maleabilidade” (OS 113). Aqui, a escrita se vale da ambiguidade do caráter do autor e o torna atraente ao transfigurá-lo em um estilo que deseja “ter e não ter razão simultaneamente”, no qual “a forma determinada é continuamente quebrada, adiada, retraduzida de volta ao indeterminado, de modo a significar uma coisa e ao mesmo tempo outra” (idem). Trata-se então de um estilo que rompe com a simetria, a regularidade e a forma fechada, apresentando-se, nesse sentido, como um enigma estético.

Entre os “artistas da palavra” (idem), portanto, há a possibilidade de uma configuração formal que joga com a ambiguidade e a incerteza, com a troca de máscaras entre escritor e leitor (sobretudo pelo uso da metalinguagem), e com a (auto)ironia avessa a toda e qualquer solenidade. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que o autor Sterne “ajusta a um plano artístico” e transfigura em obra “tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas” (GC 290). Assim, a atividade de dar forma ao que temos de ambíguo, de desconhecido e incerto em nós mesmos ganha, por meio da escrita sterniana, o estatuto de grande arte e, por isso, nos oferece outros caminhos de fruição artística, sobretudo no que diz respeito ao mundo dos impulsos com seus conflitos e contradições. Se Nietzsche não deseja ser como o indivíduo Sterne, pois este não teria se dedicado à tarefa de cultivar o próprio caráter, por outro

lado, “o escritor mais livre de todos os tempos” (OS 113) parece ter contribuído com valiosas lições estilísticas para a escrita nietzschiana.

Nesse sentido, em alguns aspectos, a “forma determinada é continuamente quebrada” também nos livros aforismáticos de Nietzsche, sobretudo se os colocarmos diante do estilo pesado e de caráter solene que nosso autor critica em muitos textos filosóficos. Quando estes expressam a tentativa de criar um sistema fechado e totalizador, tornam-se ainda mais pesados e teatrais, pois a obra sistemática quer se apresentar sem arestas e, para isso, tenta se valer de um estilo que demonstre força em todos os seus momentos, de maneira a “representar naturezas inteiras e singularmente fortes” (A 318). Diferentemente, a apresentação em aforismos, com sua maior liberdade para variar humores, temas e estilos literários, seria uma emanção mais fiel dos “tons sutilíssimos” de nossa *physis* e sua dinâmica de forças e fraquezas – força, nesse sentido, é a capacidade de ajustar a um “plano artístico” também as fraquezas, é sinal de uma “saúde do gosto” (AS 129) por ser capaz de perceber e lidar com as nuances e gradações dos fenômenos sensíveis que constituem o mundo.

As noções de corpo, força e vida, portanto, são indissociáveis do que Nietzsche entende por estilo. O ensino deste, como o filósofo sugere no aforismo 88 de *O andarilho e sua sombra*, passa por “achar a expressão mediante a qual se comunique *todo* estado de espírito ao leitor e ouvinte”. Por trás desse esforço, o que se manifestaria é a busca por uma das mais fortes realizações da arte, a de “imitar a natureza em seu *orgânico* crescer e conformar” (OS 146). Portanto, o estilo nietzschiano da nuance, dando forma estética a tais considerações, parece se apresentar como uma extensão ao que ocorre na dinâmica do universo pulsional do autor, ecoando o “orgânico crescer e conformar” pertencente ao movimento interno de “fluxo e refluxo” de seus impulsos (cf. A 119). Com isso, o filósofo formaliza sua afirmação de que “a escrita deve ser uma imitação” (FP V 1[109]).

O aspecto mais visível dessa transposição da dinâmica dos impulsos em composição textual é o modo como os temas trabalhados pelo filósofo alemão são alternadamente tratados em múltiplos tons e registros: de modo sereno, irônico, dramático, cômico, trágico, frio, contundente, contemplativo, extático, entre outros. Essas variadas tonalidades, por sua vez, se associam a formas literárias como a teatral, religiosa, romanesca, fabular, poética, assim como as do modelo argumentativo filosófico ou científico, apontando para a longa tradição que o constitui enquanto indivíduo ocidental. A escolha destes últimos diz respeito igualmente a uma seleção

afetiva que se impôs ao autor nos diversos momentos de composição da obra, mas que nunca é desvinculada de um plano estético, pois, nas palavras do filósofo, “deve-se primeiro saber exatamente: ‘falaria e *exporia* isto de tal e tal maneira’ – antes que se permita escrever” (FP V 1[109]). É esse extremo cuidado com a forma – o estilo seria um exercício de exposição decorrente de variadas formulações aplicadas a certo conteúdo (cf. HH 203) – o que distancia a apresentação do texto nietzschiano de um “vago balanceio entre impulsos diversos”: ao contrário deste, é necessário dispor de grande “força e flexibilidade” (HH 278) para transpor a linguagem movente do corpo em signos de uma exigente arte da escrita, cuidadosamente escolhida para produzir determinados efeitos no leitor.

Sob esse ponto de vista, os múltiplos impulsos de Nietzsche são convidados a se manifestar sob a forma rigorosa de seus aforismos, e a variedade de estilos literários e tons são experimentos estéticos que corresponderiam à sua noção de indivíduo – ou seja, de *dividuum* (HH 57) –, contraposta ao Sujeito metafísico uno portador de uma razão absoluta. A forma de uma obra de arte é sua maneira de falar, já dizia nosso filósofo, e aqui o incluímos entre os “artistas da palavra”. E se essa manifestação de diferentes “climas espirituais” não transmite ao leitor a sensação de caos fragmentário avesso a qualquer sentido norteador – o problema que Nietzsche identifica em sua época – é porque há um afeto dominante que os entrelaça, a saber, o “impulso ao conhecimento” (A 429) de nosso autor, que podemos entender como o “gosto da interrogação” (GC 2) próprio ao indivíduo tomado pela “paixão do conhecimento” (A 429). Essas são, portanto, as suas mais fortes inclinações, as quais ele cuidadosamente cultiva e procura se manter fiel.

Aliado a isso, há ainda o gosto do filósofo que diz respeito a uma fina capacidade de seleção, de modo que os temas por ele escolhidos são indissociáveis de seu impulso crítico na determinação dos problemas mais importantes aos quais sua filosofia deve se ocupar. Assim, as questões que o indivíduo Nietzsche irá se debruçar igualmente conferem a suas obras alguns pontos de apoio que hierarquicamente podemos tomar como principais, como os problemas da moral, da metafísica, do cristianismo, da desorientação moderna, entre alguns dos mais recorrentes. Com isso, se a construção aforismática, por um lado, nos remete à noção de obra aberta, não conclusiva, isso, contudo, não implica em que haja uma arbitrariedade na composição, pois existem temas maiores que criam campos gravitacionais em torno dos quais

inúmeras possibilidades de associação entre aforismos podem ser efetuadas pelo leitor.

O estilo nietzschiano, desse modo, mostra-se como uma alternativa ao modelo textual que se fundamenta na dicotomia metafísica ou no sistema totalizante. O gosto do autor por nuances, manifesto por escolhas estilísticas afins a ele, “rejeita todos os opostos pesados e grosseiros”, assim como as “grandes palavras e gestos morais” (GC 375). Seu estilo se pretende uma paródia de tal escrita filosófica, buscando um modo de apresentação distinto à “anterior solenidade em gesto, palavra, tom, olhar, moral e dever” (GC 382). Como ele afirma em *Aurora*, o “pensador pesado” se vale do artifício da “solenidade” para, com isso, dar ares de “dignidade” a suas construções filosóficas, estratégia que nosso autor associa à “lentidão de movimento” (A 143).

Em contraposição a esse tom solene, lento e pesado, Nietzsche defende a “brevidade” própria à “vivacidade” de seu temperamento, conforme aponta no aforismo 381 de *A gaia ciência*. Segundo ele, “existem verdades de particular timidez e melindre, que não podem ser apanhadas senão de repente”, que são aquelas referentes a uma coisa que talvez possa “ser apenas em voo tocada, avistada, relampejada” (idem), algo que é fugidio à “lentidão de movimento” dos pensadores pesados²¹⁶. Do ponto de vista de nosso trabalho, parece-nos possível compreendermos “vivacidade” como a indicação do autor de sua capacidade para tomar o fluxo e refluxo dos afetos como objeto de suas investigações e, mais ainda, como um método experimental por meio do qual a própria vida se vê mais fielmente expressa. Esta, afinal, se constitui de uma dinâmica de forças e pulsões, e sua sutil e permanente fluidez apenas poderia ser abordada “em voo”: a tais verdades “é preciso *surpreender* ou deixar de lado” (idem), diz o filósofo. Trata-se então de se valer da “brevidade” para falar de coisas que são necessariamente breves.

Em outras palavras, a apresentação em nuances é um ponto de vista distinto ao da dicotomia metafísica que oporia, nesse caso, razão a emoção/instinto: em Nietzsche, é a totalidade de suas forças e pulsões (entre as quais o pensamento consciente é mais uma das forças atuantes) que se manifesta sobre si, isto é, sobre sua própria multiplicidade constitutiva. Não há como traçar polos excludentes e fixos, pois o que ocorre é um processo em constante fluir composto por variados arranjos, colaborações, conflitos e tensionamentos. Se aplicássemos a experiência da atitude

²¹⁶ Para uma discussão sobre a tensão entre o estilo leve de Nietzsche e o pesado dos autores dogmáticos, ver Itaparica (2002).

estética entre as obras da história da filosofia, diríamos que o texto de Nietzsche não apenas cria desvios em relação às filosofias de tom solene e pesado, como apresenta-se de acordo com uma organização interna que joga continuamente com a noção de nuance, ao propor diversas gradações de tons afetivos e lançar continuamente obstáculos à tentação de interpretá-lo por meio de oposições absolutas.

Nosso autor sugere esse diálogo estilístico e filosófico com a tradição também em uma noção ampliada de fluxo e refluxo que é apresentada no primeiro aforismo de *A gaia ciência*, no qual se narra a alternância entre a tragédia e a comédia da existência. À primeira corresponderia o “mestre da finalidade da existência”, que usualmente são os “fundadores de morais e religiões” com suas interpretações transcendentais segundo as quais a vida teria um significado, uma razão que a justificasse. Seu caráter trágico, nascido do terror ante a possibilidade de que falte todo e qualquer sentido nas coisas, conduz à “sublime desrazão” dos indivíduos, que aceitam as mais diversas crenças para continuar acreditando que “vale a pena viver” e, assim, retomarem a confiança e a fé na vida. Segundo Nietzsche, tal criador de finalidades solenes “não quer absolutamente que *riamos* da existência, tampouco de nós – e tampouco dele” (GC 1). No entanto, do ponto de vista temporalmente mais amplo da espécie, a comédia da existência se imporia todas as vezes que tais tentativas falham, e assim sucessivamente com cada uma de suas pretensas substitutas. Sob esse ponto de vista, a posterior manifestação de um “riso corretor” é o reconhecimento desse esforço comovente e insensato da humanidade, pois tudo o que se expressa em tais invenções é o “impulso à conservação da espécie” – e nada mais.

Contudo, se uma gaia ciência pretende aliar o riso à sabedoria, é necessário admitir que também esses criadores de morais e religiões “promovem a vida da espécie, *ao promover a fé na vida*”, pois o tipo humano se tornou algo que “não pode florescer sem uma periódica confiança na vida” (idem). Desse modo, tanto a comédia quanto a tragédia são constitutivos de nossa existência e igualmente fundamentais. Afirmar uma gaia ciência passa então por incorporar esses elementos, trazendo, contudo, o aspecto do riso para um plano destacado e outrora negado. Nesse sentido, o primeiro aforismo desse livro é uma concisa expressão do que busca ser a filosofia de Nietzsche, a saber, um experimento de pensamento que trata de problemas incontornáveis à tradição ocidental, que dela se nutriu via dialética e razão crítica, mas que pretende propor desvios por meio da inclusão de afetos demasiadamente

humanos como o riso, a ironia, a alegria. Seria também um reflexo, tal como ele apontava em Sterne, de “sua aversão pela seriedade” (OS 113).

Portanto, considerar a sutil dinâmica dos múltiplos afetos que nos constituem – agora não no nível do indivíduo, mas no da espécie – faz com que Nietzsche não simplesmente deslegitime os “mestres da finalidade da existência” (que também o influenciaram), mas crie uma grade interpretativa na qual não há oposições excludentes e que seja capaz de reconhecer a importância daqueles no que diz respeito à conservação da vida, recuperando, de tempos em tempos e sem que disso tenham consciência, a confiança da espécie na existência. Assim, através de uma observação mais nuançada desse espetáculo histórico no qual somos autores e atores, o filósofo se torna capaz de iluminar a condição humana no seu “fluxo e refluxo” entre tragédia e comédia e, a partir disso, alguém poderá então vislumbrar novos e menos ilusórios caminhos.

A concepção de “finalidade da existência”, portanto, se apresenta como uma noção cara à filosofia e também a Nietzsche, que a problematiza – sua “paixão do conhecimento” assim o impele, ao mesmo tempo em que a seleção de questões sobre as quais se debruça apontam os interesses dele enquanto um indivíduo particular, segundo a hierarquia que ele lhes confere²¹⁷. Portanto, o filósofo alemão não se furta a tratar dos grandes assuntos filosóficos e que dizem respeito à existência da espécie humana; o que ele sinaliza é que essas interrogações partem sempre de um corpo singular, com seu ponto de vista não transcendente, isto é, determinado pelas condições psicológicas, fisiológicas, históricas e culturais que o atravessam. Jogar estes elementos para o primeiro plano, fazendo-os constitutivos do texto filosófico, é a tentativa de desocultá-los a partir de dentro do campo das ideias – melhor dizendo, de exigir que estas últimas passem a se apresentar sem omitir sua origem encarnada, interessada e contextual. Jogando ao mesmo tempo tanto com as questões perenes da espécie humana quanto com sua origem no caráter contingente de um organismo individual, Nietzsche parece buscar em sua escrita o que ele aponta como o “grande paradoxo da literatura”: apresentar “o imperecível em meio ao cambiante” (OS 168).

²¹⁷ O “problema da *hierarquia*” (HH I Prólogo 6) é um tema caro segundo os prólogos tardios a *Humano, demasiado humano*. Trata-se da refinada capacidade de distinguir “um mais elevado, um mais profundo, um abaixo-de-nós, uma longa e imensa ordenação” (HH I Prólogo 7), o que contrasta com o relativismo indiferente de um mundo que perde cada vez mais a confiança em quaisquer valores. No contexto da reflexão sobre as dinâmicas de saúde ascendente e declinante dos prólogos, o estabelecimento de determinadas hierarquias também representa um sintoma dos estados fisiopsicológicos de cada indivíduo.

Não podemos perder de vista, portanto, que há questões relativas à espécie humana como um todo que nosso autor deseja comunicar a seus leitores de modo claro, e voltaremos logo adiante a elas. No entanto, há igualmente certos aspectos que nos parecem passíveis de aproximação com a noção de enigma estético, e que desejamos apontar. Se esta última corresponde à experiência da “infração do que é simétrico e regrado”, o estilo de escrita de nosso autor, por sua vez, opera com a quebra de uma simetria essencial pressuposta pela tradição metafísica que ele critica, a saber, a equivalência entre a unidade da palavra e a unidade da coisa que se representa. Em contraposição, seus escritos contemplam o mundo em sua multiplicidade de forças atuantes, como atesta o exemplo do indivíduo enquanto uma totalidade de pulsões em conflito, cujo limite último é inexpugnável à razão. Para dizer algo sobre essa *physis* cuja dinâmica interna se dá por “tons sutilíssimos”, é preciso uma outra concepção da palavra e da linguagem que não se oriente pela lógica da identidade: as verdades do corpo são as suas gradações afetivas, são as sutilezas de movimento entre impulsos. Nesse sentido, as palavras podem servir para veicular transições de afetos mais do que almejem à representação de um objeto imutável e transparente. Portanto, a alternativa que o filósofo nos apresenta ao modo de pensar metafísico não se resume a um conteúdo, ela exige ser acompanhada por uma nova forma de expressão. Afinal de contas, “melhorar o estilo”, para ele, “significa melhorar o pensamento” (AS 131).

Como temos defendido, são essas gradações de tons que os aforismos expressam, e se alinham particularmente com a noção de Nietzsche acerca do indivíduo e seu mundo pulsional. Ao invés da característica linear do texto argumentativo tradicional, nosso autor se ocupa de apresentar suas questões filosóficas em múltiplos registros e tons, seu estilo da nuance busca ecoar as sutilezas dos fluxos e refluxos de seus afetos. Mesmo quando há agrupamentos por temas, como tratado de modo mais explícito nos títulos dos capítulos de *Humano, demasiado humano*, há modulações de estilo e humor que irrompem dos textos, apontando para gradações afetivas que impedem uma aparência de linearidade²¹⁸. De todo modo, não se trata de uma questão quantitativa, como a de calcular as ocorrências e concluir, por

²¹⁸ Mesmo no interior dos primeiros capítulos de HH, que orbitam dentro de certas unidades temáticas, podemos encontrar gradações de ironia (HH 9 e 67), tons provocativos (HH 28 e 37), aforismos que jogam com a incompletude (HH 62, 230 e 242), com o uso de alegorias (HH 67 e 71), com a fábula (HH 73), com a paródia bíblica (HH 87), entre outros modos de apresentação que desvirtuam a linearidade. Nas obras seguintes, essas transições e alternâncias se farão de um modo ainda mais livre e experimental.

exemplo, que o tom majoritário dos aforismos é o da serenidade, pois o que nos parece importante destacar é o *sentimento da iminência de múltiplas perspectivas* que a composição aforismática transmite ao leitor. Trata-se da expectativa (a ser confirmada ou não) do surgimento de diferenciações estilísticas a qualquer momento no percurso da leitura – associada à alegria diante de tal universo prenhe de virtuais possibilidades (e eventual temor ou desgosto).

Outra estratégia para recuperar a linguagem gramatical de seu caráter habitualmente abstrato e, com isso, apontar para a totalidade corporal e os variados sentidos de que dispomos na atividade perceptiva e cognitiva, consiste no uso de metáforas que aproximam a construção textual de uma experiência sinestésica, que envolve visão, audição, olfato, tato. Sua preocupação com o ritmo e a sonoridade das palavras, como indicado nas sugestões para a busca de um estilo mencionadas mais acima, fazem-no sublinhar constantemente a audição como um sentido determinante para a seleção estilística do escritor e para sua fruição. Para nosso autor, a dificuldade do leitor em perceber a riqueza do que é “ligeiramente dito” se deve a “ouvidos mal treinados” que não se exercitaram na escola da “superior arte dos sons, ou seja, do *discurso*” (AS 137). Daí a importância de “ler em voz alta” e “saber *declamar*”, pois tal habilidade ajuda a distribuir o texto entre “cores pálidas” e o que nele pode haver de “profundamente colorido” (AS 116), mobilizando aqui o sentido da visão para complementar suas ideias. Ou seja, a modulação dos sons, seu ritmo e silêncios indicam ao leitor-interlocutor os momentos fortes e fracos, comunicando assim as hierarquias presentes no interior das sentenças. Em outro jogo sinestésico com a experiência literária, nosso autor afirma que “cada palavra tem seu cheiro: há uma harmonia e uma desarmonia dos cheiros e, portanto, das palavras” (AS 119) – enfim, em todos esses exemplos, é do refinamento do gosto de que se trata. Do ponto de vista de nosso trabalho, o que nos interessa destacar nesses exercícios literários é a constante preocupação de Nietzsche em apontar as atividades de escrita e leitura como indissociáveis de uma corporeidade dinâmica, ou seja, retirá-las de uma experiência que tende à abstração e ao ideal transcendente.

Reforçando a relação entre a construção da sentença e a fisicalidade do corpo, o aforismo 89 de *O andarilho e sua sombra* sublinha que o próprio “andamento das frases mostra se o autor está cansado” (AS 89). Como vimos antes, a busca por um estilo deve atentar para “o tamanho e a extensão das frases, a pontuação, a escolha das palavras, as pausas, a sequência dos argumentos” como se estes fossem “gestos”, ou

seja, de modo a que ecoem a configuração orgânica que deu origem à escrita. Se aproximarmos tais termos da composição musical e suas noções de ritmo, sonoridade, extensão, melodia, silêncio e harmonia, compreenderemos porque Nietzsche parte da música para, em seguida, se referir à “superior arte dos sons” que é o “discurso”. Ambos, afinal, devem ser a comunicação de uma totalidade corporal para outra, se desejam transmitir algo de modo significativo.

Essas associações entre a atividade da escrita/leitura e os sentidos corporais humanos, de todo modo, parecem nos remeter à experiência do desconhecimento de si que anteriormente mencionamos, isto é, permitir que a dinâmica das forças internas que nos constituem se façam ver, de modo a afirmá-las como potências que coexistem em continuidade com o poder da razão. Afinal, ler e escrever com toda a potencialidade corpórea não parece ter sido uma palavra de ordem à tradição filosófica ocidental, sobretudo aquela que confia à racionalidade um estatuto de superioridade absoluta, segundo a qual cabe aos sentidos nos enganar. Sob esse ponto de vista, o artifício da sinestesia é mais um recurso do qual Nietzsche se vale para convidar seu leitor a se tornar um enigma estético para si mesmo, alguém que pode ser estimulado a conhecer as inúmeras possibilidades latentes de relação entre sua economia pulsional própria e a fruição de uma obra filosófica.

De todo modo, parece-nos existir no texto nietzschiano um jogo entre certas opacidades incomunicáveis advindas de seu caráter único e o desejo de comunicar efetivamente ao leitor assuntos significativos para a espécie humana. De um lado haveria, portanto, uma evidente seleção de temas caros ao filósofo, e, quanto melhor ele for compreendido, mais os indivíduos serão estimulados a buscar sua soberania e singularidade, somando forças à tarefa de enobrecimento e elevação da cultura. Nesse sentido, nosso autor não abdica da estratégia argumentativa em seus textos, não se trata de simplesmente recusar o tesouro herdado da dialética e da tradição filosófica, mas de apresentá-los com a incorporação de outras formas para além do recurso sistemático e linear. Assim, os temas nietzschianos podem ser razoavelmente delineados e, sendo problemas filosóficos, podem ser debatidos e, a partir daí, serem produzidas interpretações em variados graus de plausibilidade.

Contudo, há ao mesmo tempo inúmeras eclosões em sua construção textual que apresentam gradações de opacidade, de enigma, de impenetrabilidade. São passagens nas quais o indivíduo Nietzsche parece querer preservar sua singularidade da possibilidade de captura indevida, em que ele impede ao leitor uma posição de

plena identificação²¹⁹ que tende a tornar familiar o desconhecido e, com isso, dominá-lo. Conforme o autor aconselha, é sinal de “boa amizade” não “confundir Eu com Você” (OS 241). Nesse sentido, haveria então uma dimensão comunicável e outra incomunicável na escrita nietzschiana, com diversas gradações entre ambas. A primeira corresponde às questões filosóficas que ele julga importantes e por meio das quais busca atuar no tempo presente e no futuro; a segunda se relaciona àquilo que lhe é mais próprio, e que não pode ser efetivamente transmitido a alguém (a própria transposição em linguagem escrita já representa uma perda imediata).

No entanto, pode-se dizer que as duas dimensões terminam por apontar para o indivíduo Nietzsche pelas seleções específicas que ele realiza, como é o caso de levantar a questão da moral como um problema não suficientemente interrogado e o comunicando com as variações de estilo e tonalidade sugeridas por sua economia pulsional no momento da elaboração textual. Sublinha-se, desse modo, a singularidade do filósofo na medida em que ele é um vivente irrepetível, o que se dá através de um estilo de escrita que não se traveste de objetividade e impessoalidade, mesmo ao tratar de assuntos de interesse da espécie humana. E é em nome da elevação desta que novamente o foco se volta para a individualidade, pois não havendo uma finalidade *a priori* que todos devam necessariamente seguir, a busca será então pelo ultrapassamento da moralidade de rebanho herdada, com vistas a uma moral individual do autodomínio e da autossuperação. Em suma, a humanidade como um todo ganhará quanto mais se favorecer o cultivo das singularidades.

Assim, um dos polos da ética interindividual se delineia, o filósofo que cria desvios em relação à tradição pelo estilo em que manifesta suas ideias, afirmando a si enquanto multiplicidade de impulsos e criando distinção, sem, com isso, deixar de comunicar temas que dizem respeito aos demais, pois a meta de elevar a cultura é tarefa contínua de uma corrente de indivíduos, que incluem os do passado e os que ainda virão, para benefício da espécie humana como um todo. Passaremos então a tratar a questão do estilo de Nietzsche tendo em vista esse outro polo da ética

²¹⁹ Ainda conforme o filósofo aponta no prólogo de *Aurora*: Não creiam que eu venha exortá-los às mesmas audácias! Ou à mesma solidão! Pois quem perfaz esses caminhos próprios não encontra ninguém: é o que sucede nos ‘caminhos próprios’. Ninguém aparece para ajudá-lo; tem de lidar sozinho com tudo o que se lhe depara de perigo, de acaso, de maldade e mau tempo. Pois ele tem o seu caminho *para si* – e, como é justo, seu amargor, seu ocasional dissabor com esse ‘para si’: o qual inclui, por exemplo, saber que nem seus amigos podem imaginar onde ele está e para onde vai, que às vezes perguntarão a si mesmos: ‘o quê? ele prossegue? ainda tem – um caminho?’” (A Prólogo 2).

interindividual, que é o da relação de um texto que tem como horizonte a heterogeneidade e a singularidade de seus possíveis leitores.

3.3 O “ESTILO DA CAUTELA” COMO MANIFESTAÇÃO DE UMA ÉTICA INTERINDIVIDUAL

Conforme afirma o aforismo 158 de *Opiniões e sentenças diversas*, “todo bom livro é escrito para um determinado leitor e os de sua espécie, e, justamente por isso, não é visto de modo favorável por todos os demais leitores, a grande maioria”. Enfatiza-se aqui, portanto, a heterogeneidade dos modos de recepção e, nesse sentido, a impossibilidade de uma grande obra chegar aos ouvidos do público majoritário do mesmo modo como chega ao receptor supostamente “ideal”. Se considerarmos que, para o filósofo alemão, o “autor sensato” escreve para si mesmo, ou seja, para sentir prazer consigo próprio ao se ler posteriormente²²⁰, podemos concluir que o escritor Nietzsche teria em vista ele mesmo “e os de sua espécie” quando elabora sua obra.

Sensatez, nesse sentido, não seria um predicado absoluto a incentivar um solipsismo radical do autor, mas um alerta ao escritor que visa atrair leitores pela ambição da popularidade, pois “o livro medíocre e ruim o é justamente porque busca agradar e agrada a muitos” (OS 158). Nesse sentido, o artista nobre não deve “*querer* produzir efeito [...] no povo”, nos “imatuross” ou nos “doentios” (AS 165) – na hipótese mais desejável, deveria ocorrer um movimento contrário, pois são estes últimos que fariam melhor para si se conseguissem se elevar por meio da grande arte, na medida em que isso lhes fosse possível. O caminho para tanto passaria por uma educação artística do público (cf. HH 167), o que lhe permitiria um progressivo refinamento da percepção por meio do contato com variados níveis de qualidade e exigência da experiência estética e pela prática constante de trabalhar com a forma.

Na medida em que é impossível saber que tipo de leitor terá o texto em mãos, a estratégia então será a de deixar que o gosto dele decida se a leitura seguirá adiante para ser aprofundada ou se será recusada. Nesse sentido, a indissociabilidade entre a escolha formal da escrita em Nietzsche e a preocupação com uma ética interindividual se manifesta na opção do autor por um “estilo da cautela”, que ele aponta em um diálogo encenado em *O andarilho e sua sombra*:

²²⁰ Conforme OS 167, “o autor sensato não escreve para outra posteridade que não a sua própria, ou seja, para sua velhice, a fim de poder, ainda então, ter prazer consigo”.

Estilo da cautela. – A: Mas, se *todos* soubessem isto, seria prejudicial para a *maioria*. Você mesmo chama essas opiniões de perigosas para os que se acham em perigo, e as expressa publicamente? B: Eu escrevo de modo que nem o populacho, nem os *populi*, nem os partidos de toda espécie me queiram ler. Logo, essas opiniões jamais se tornarão públicas. A: Mas como escreve você então? B: De maneira nem útil nem agradável – para o trio mencionado. (AS 71)

Se considerarmos que o ponto de vista de nosso autor está por trás do sentido expresso no diálogo, podemos concluir que o estilo é também uma forma de provocar recusas e afastamentos do texto, e não apenas um meio de sedução e contágio. Diluindo-se a crença em um Sujeito universal, é preciso doravante considerar o leitor como uma heterogeneidade, e o estilo serviria como instrumento para tratar de modo diferente os desiguais, segundo a concepção de Nietzsche. Para ele, o adoecimento da vida que deu origem à metafísica e ao cristianismo – valorizando um além-mundo em detrimento da existência terrena – tornou-se a condição predominante na cultura ocidental, levando os indivíduos a cada vez mais se alienarem de si atrás daqueles métodos de cura que apenas aprofundam a doença. São essas naturezas enfraquecidas que ele nomeia de “populacho”, “*populi*”, ou seja, são aqueles que necessitam de tais crenças para sobreviver, cujas economias pulsionais têm como força dominante o “instinto de rebanho”. Para estes, um acontecimento como a morte de Deus ou a perda de fundamento da existência, por exemplo, seria algo de dimensões terríveis, representando, por conseguinte, uma ameaça para suas vidas. Segundo Nietzsche, o “estilo da cautela” exerce justamente a função de afastar esse perfil de leitor, e isso se dá por meio de diversos artifícios relacionados com a concisão, ligeireza e o apelo à totalidade dos sentidos do corpo.

A dificuldade de comunicação entre o público majoritário e o “gosto mais nobre” (GC 381) torna-se ainda maior na medida em que se ampliam as perspectivas, pois, conforme afirma Nietzsche, quanto mais “nós crescemos até às *alturas*” mais fácil será para tais indivíduos tornarem-se “incompreensíveis” aos outros, de serem “mal entendidos, mal conhecidos, confundidos, difamados, mal escutados e ignorados” (GC 371). Para o filósofo alemão, no que diz respeito a seus escritos, haverá sempre a dúvida de que alguém que não tenha experimentado vivências similares consiga aproximar-se de suas ideias (cf. GC Prólogo 1). Ocorre que não apenas ele pode ser incompreendido, como também nosso autor assim o deseja

enquanto uma forma de selecionar “um determinado leitor e os de sua espécie”, conforme expresso no aforismo 381 de *A gaia ciência*:

não queremos apenas ser compreendidos ao escrever, mas igualmente *não* ser compreendidos. De forma nenhuma constitui objeção a um livro o fato de uma pessoa achá-lo incompreensível: talvez isso estivesse justamente na intenção do autor – ele não *queria* ser compreendido por “uma pessoa”. Todo espírito e gosto mais nobre, quando deseja comunicar-se, escolhe também os seus ouvintes; ao escolhê-los, traça de igual modo a sua barreira contra “os outros”. Todas as mais sutis leis de um estilo têm aí sua procedência: elas afastam, criam distância, proibem “a entrada”, a compreensão, como disse – enquanto abrem os ouvidos àqueles que nos são aparentados pelo ouvido. (GC 381)

Selecionar seus ouvintes, criar uma “barreira contra ‘os outros’”, significa, novamente, proteger aqueles que não estão preparados o suficiente para enfrentarem verdades terríveis, para trocar subitamente a fuga de si pelo mergulho corajoso em seu universo pulsional e na ideia de uma existência sem finalidade dada. Uma vez que Nietzsche considera a sua época como majoritariamente composta pelos necessitados de fé ou de dogmas, de leis externas às quais obedecer incondicionalmente, é uma consideração a essa vontade ainda pouco soberana que faz o filósofo elaborar um estilo textual que impeça em variados graus o acesso a ele. Assim, a brevidade com que trata determinados assuntos, por exemplo, cumpre o papel de ser também “ainda mais brevemente ouvida”, pois, “sendo imoralista, deve-se prevenir a corrupção da inocência”, protegendo aqueles “que nada têm da vida senão a própria inocência” (idem).

Segundo aponta Nietzsche, as barreiras construídas pelo “estilo da cautela” estão associadas ao empobrecimento da capacidade perceptiva-cognitiva do público majoritário, uma vez que são raros os indivíduos educados na escola do “discurso”, da “superior arte dos sons”, havendo então poucos ouvidos capazes de captar as sutilezas do que é “ligeiramente dito” (AS 137). Tais nuances dizem respeito a comunicar aquilo que é pesado, eventualmente terrível, sob a máscara de um estilo ligeiro e fluido. Como o autor alerta, “algo que é dito brevemente pode ser produto e colheita de muito que foi longamente pensado” (OS 127), mas que o leitor inexperiente apressadamente critica como sendo um pensamento “verde e imaturo”, não avançando na tarefa de buscar as inúmeras camadas que a sentença breve eventualmente oculta. Brevidade e leveza são alguns dos atributos da forma aforismática, e Nietzsche se refere a esta escolha formal no trecho seguinte, provocando os “míopes” que não

enxergam os sutis entrelaçamentos existentes entre os aforismos, acreditando tratar-se de uma “obra aos pedaços” (OS 128).

Falta de ouvidos para a ligeireza e sonoridade do discurso, paladar incapaz de degustar um pensamento maduro brevemente dito, olhar curto para perceber a sutil tessitura que costura os aforismos: tais associações entre nossa capacidade perceptiva-cognitiva, a atividade reflexiva e os diversos sentidos próprios à fisiologia humana remetem à noção da “saúde do gosto” (AS 129), que diz respeito ao juízo treinado por inúmeras experiências e comparações, e que se enobrece quanto mais se refinam nossas potencialidades corporais. Para Nietzsche, boa parte dos indivíduos se tornou incapaz de perceber o “sentimento da forma”, perdendo “o ouvido e o olho para a melodia dos movimentos” (GC 329) – em suma, trata-se de uma forma de vida que não exercitou a percepção para fruir as nuances dos fenômenos, mantendo-se surda aos “tons sutilíssimos da *physis*”.

É preciso ressaltar que nosso autor não recusa tampouco o gosto “ruim”, na medida em que ele seja um gosto determinado pela economia pulsional própria ao indivíduo, isto é, que seja conquistado após um permanente cultivo de si, e não como aceitação incontestada de uma norma imposta do exterior. Assim, se existe a necessidade de obedecer a uma lei externa tal como fazem as morais ocidentais do dever-ser ou os dogmas cristãos, é sinal de que não há um gosto próprio desenvolvido, ou ainda, de que existe uma predominância do instinto de rebanho em relação aos impulsos que poderiam promover a singularidade. Tais casos, portanto, são aqueles mais ameaçados pelas reflexões “perigosas” de Nietzsche, pois não buscaram fundar-se sobre bases próprias, não aprenderam a sentir fruição consigo na atividade de modelar um caminho que seja só seu e dependem fortemente de uma força exterior que lhes ordene como agir e pensar. São “leitores indesejados” na medida em “que sempre, ao se bater em algo, caem e se ferem” (AS 104) e, por conseguinte, “se acham em perigo” quando expostos ao pensamento crítico.

Uma outra barreira resultante da brevidade é que ela exige do leitor um caráter ativo, um esforço de complementação ao texto por conta de sua concisão. Segundo acredita nosso autor, a fruição de uma sentença depende que ela seja “primeiramente deslocada e misturada com outros ingredientes (exemplos, experiências, histórias)”, algo que “a maioria não compreende, e é por isso que se pode dizer nas sentenças, sem perigo, coisas muito perigosas” (FP III, 20[3]). Em outras palavras, o caráter conciso da construção textual de Nietzsche exige que ela seja ativamente completada

pelo leitor, e este é estimulado a enriquecê-la tanto com suas experiências pessoais como também ao misturar e associar os aforismos. Tal atividade faria aparecer os sutis entrelaçamentos e constelações de temas, incluindo a visão de “coisas muito perigosas”, mas isso dependeria do esforço filológico de quem esteja disposto a se aventurar no texto, assim como de sua capacidade sensível e imaginativa. O autor conclui afirmando que a sentença é o “elo de uma cadeia de pensamentos” e ela “exige que o leitor reconstitua essa cadeia por seus próprios meios” (idem), mais uma vez enfatizando o caráter ativo e criativo da recepção. Nesse sentido, poderíamos dizer que os aforismos se apresentam em variadas gradações de entendimento, vestindo-se dos inumeráveis tons existentes entre construção inacessível, espaço imaginativo e clareza de exposição, a depender sobretudo da relação entre o texto e cada leitor.

No aforismo 79 de *O andarilho e sua sombra*, o filósofo aproxima o estilo que manifesta “ironia, presunção, malícia, ódio e todas as reviravoltas do ânimo” a um caráter irreligioso, pois o texto que busca fortalecer a crença em um além mundo deve apagar ao máximo tais traços humanos. A composição aforismática de Nietzsche parece compartilhar essa alternância que joga luz sobre a dinâmica dos afetos, embora o faça buscando uma modulação de tons em nome de uma “semivisibilidade do sentimento”, característica que o autor considera própria às grandes obras e ao “indivíduo moralmente significativo” (AS 136), isto é, aquele que não deseja franquear um total acesso a si e, concomitantemente, convida o outro a completar a relação com seus próprios afetos e interpretações. A singularidade do autor transfigurada em obra seria então uma ocasião para ativar o singular universo afetivo do leitor, que completará o texto de acordo com suas vivências particulares²²¹.

Os “aparentados pelo ouvido”, diferentemente do “populacho”, seriam aqueles que possuiriam vivências mais próximas às do autor. Nesse sentido, os leitores desejosos de se acercar do texto nietzschiano serão os “amigos do *lento*”, capazes de uma leitura demorada e atenta para com as “segundas intenções” de seu estilo ligeiro, assemelhando-se a “filólogos perfeitos” pela sua disposição a “pôr-se de lado, dar-se tempo, ficar silencioso”, leitores selecionados por uma escrita que leva “ao desespero

²²¹ Acreditamos ser a busca pela modulação mais justa em uma relação interindividual o que faz Nietzsche afirmar em outro momento que as “transições” e “matizes do afeto” seriam dispensáveis em um autor, pois “as trazemos conosco e com ela beneficiamos seu livro” (AS 106). Nesse sentido, o estilo que ecoa o fluxo e refluxo da economia pulsional do escritor não deve ser enfático a ponto de fazer o leitor se misturar com aquele, mas para convidá-lo a participar ativamente desse fluir da dinâmica dos afetos, tendo distância suficiente para acrescentar à obra seus próprios sentimentos.

todo tipo de gente que ‘tem pressa’” (A Prólogo 5) – e, ironicamente, por conta de sua brevidade de exposição. A busca por novos ideais, sendo uma tarefa que exige o mais elevado grau de coragem, “talvez mais do que seria prudente”, é um dos pontos fundamentais a aproximar os “aparentados pelo ouvido”, indivíduos que são, igualmente, “náufragos e sofridos” na medida em que se dispõem a enfrentar verdades terríveis. Mas eles se revelam, sobretudo, pela capacidade de permanecerem sãos em meio à tormenta, “perigosamente, sempre novamente sãos” (GC 382).

Assim, no que diz respeito à interindividualidade, trata-se de fazer justiça e dar a cada um o que é seu, isto é, o que pode ser seu de acordo com sua singular forma de vida naquele determinado momento de sua existência – no caso daquele escudado por uma “grande saúde” (GC 382)²²², isso significa inclusive o convite para tomar partido contra si mesmo. Afinal de contas, a busca por um ideal ainda em vias de aparecer é um caminho cercado de sofrimentos e perigos e, por isso, nem todos terão facilmente “*o direito a ele*” (idem) – e o estilo de escrita fará essa seleção. Nas palavras de Nietzsche, tal ideal é o “de um espírito que ingenuamente, ou seja, sem o ter querido, e por transbordante abundância e potência, brinca com tudo o que até aqui se chamou santo, bom, intocável, divino”, sendo, ao fim e ao cabo, “o ideal de bem-estar e bem-querer humano-sobre-humano” (idem). Diante dele, “toda a anterior solenidade em gesto, palavra, tom, olhar, moral e dever” não parecerá mais do que uma paródia, cuja medida de valor outrora tão louvada se revela então como “perigo, declínio, rebaixamento ou, no mínimo, distração, cegueira, momentâneo esquecer-se de si” (idem).

Retornamos, portanto, à relação entre estética e ética, entre arte e alteridade, pois é a partir de seu estilo que Nietzsche seleciona seus ouvintes, dando uma forma que direciona seu texto de modos diferentes para os “aparentados de ouvido” e para os adoecidos, segundo ele afirma e tem como intenção. Isto é, não considera seus leitores como um suposto Sujeito universal. Os meios e anzóis para o conhecimento que ele joga são tão diversos quanto são os seus ouvintes, oferecendo distintos graus

²²² É a saúde daquele que anseia pelo “belo, estranho, questionável, terrível, divino”, e que deseja, “mediante as aventuras da vivência mais sua, saber como se sente um descobridor e conquistador do ideal, e também um artista, um santo, um legislador, um sábio, um erudito, um devoto, um adivinho, um divino excêntrico de outrora” (GC 382). Em outras palavras, é a saúde de alguém capaz de ampliar e deslocar perspectivas, cuja totalidade psicológica e fisiológica possui força o suficiente para não temer colocar em questão os fundamentos até então considerados imutáveis, pois sua condição primordial é ter um “excesso de forças plásticas, curativas, reconstrutoras e restauradoras” (HH I Prólogo 2).

de acessibilidade às suas ideias. Se as leis do estilo servem para criar distância entre indivíduos, poderíamos dizer que, no caso de Nietzsche, criam distâncias múltiplas e qualitativamente diversas, desenhando círculos de cultura no interior dos textos para acolher formas de vida em evoluções desiguais²²³.

Contudo, o convite aos “aparentados de ouvido” deve ser resguardado da tentação à identificação, como já adiantamos. Os assemelhados ao autor são também indivíduos que se comprazem do constante refinamento de seu gosto, alegrando-se com a busca por algo que lhes seja próprio, ou seja, criam diferenciações e distâncias que naturalmente emanam da construção de suas singularidades, afastando-os de um gosto homogeneizante. Como o filósofo alerta, as pessoas bastante próximas ainda dispõem, mesmo “dentro do seu horizonte comum”, dos “quatro pontos cardeais” (AS 245), isto é, estão sujeitas a se reorientarem pelos caminhos próprios que se abrem a todo instante. E, conforme mencionamos mais acima, para nosso autor é sinal de “boa amizade” não “confundir Eu com Você”. Por isso, no limite, as escolhas estilísticas de Nietzsche permanecerão, em determinado grau, como decisões ocultas mesmo para os leitores que lhe são aparentados, pois dizem respeito a necessidades particulares do fluxo e refluxo de seus impulsos no momento da escrita. Afinal, todas as filosofias até hoje talvez não tenham sido mais do que “rodeios intelectuais” para “impulsos pessoais” (A 553), reflexos do gosto – e da saúde – das economias pulsionais que lhes deram origem.

Portanto, se o estilo de escrita selecionado por Nietzsche se apresenta como uma construção eventualmente desagradável para o público majoritário, cujo impulso dominante é o da alienação de si, para aqueles que compartilham com o autor o gosto pelas formas sensíveis e a reflexão crítica, ele se mostra como ocasião não apenas para a comunicação de problemas filosóficos, mas também para jogos, decifrações e articulações entre ideias e afetos (que inclui a possibilidade de frustração pela irresolução). Para este último tipo de leitor, o modo ligeiro e breve da construção textual, ao invés de criar desgosto, pode produzir o efeito de criar mais desejabilidade pela experiência de se aventurar na leitura, pois ele descobre nesta atividade um catalisador para o poder criador e imaginativo de seus impulsos. A força da incompletude da obra aberta está em elevar aquele que as completa ao divino estatuto

²²³ Tomamos como inspiração as considerações de Werner Stegmaier, segundo o qual “Nietzsche traça, com seus aforismos, círculos de cultura”, concedendo “aos leitores margens de manobra e espaços de recreação, onde possam se entender e mal-entender, nos quais se decide se e até onde eles podem caminhar juntos, e se eles o querem ou não” (STEGMAIER, 2013, p. 285).

de cocriador, similar ao que o filósofo apontava ao se referir à arte poética, diferentemente de um texto dogmático que tiraniza o leitor quando se posiciona como voz objetiva e universal.

Estreitamente relacionada ao que apresentamos até aqui, há ainda a concepção de Nietzsche de que a atividade da escrita deve ser a expressão de uma força ascendente e contagiar o leitor. Para ele, “escrever deveria sempre indicar uma vitória, uma superação *de si mesmo*, que deve ser comunicada para benefício dos outros” (OS 152). Isso porque haveria, contrariamente, escritores desgostosos que terminam por transmitir estados similares ao leitor e, com isso, fruem o sentimento de “exercer algum poder sobre ele”, de modo que “também eles querem triunfar, mas sobre os outros” (idem). Em *O andarilho e sua sombra*, o filósofo complementará essa ideia, sustentando que “quem coloca no papel o que *sofre*, torna-se um autor triste: mas um autor *sério*, quando nos diz o que *sofreu* e por que agora descansa na alegria” (AS 128).

Em outras palavras, escrever, para Nietzsche, deve ser um exemplo da força de “superação de si mesmo” e, caso verse sobre algum sofrimento, este deve ser apresentado como já tendo sido deixado para trás – e nunca ser ocasião para uma dominação sobre o leitor mediante o ensombrecimento deste. Uma vez que a noção de força, conforme o aforismo 290 de *A gaia ciência*, está relacionada a um gosto predominante capaz de cultivar e organizar os impulsos de acordo com a singularidade de cada um – e, acrescentamos, da coragem para perder-se de si –, tem-se que a moral do autodomínio e da autossuperação defendida pelo filósofo é então um exemplo de mobilização de forças a ser comunicada “para benefício dos outros”. Assim, contagiar o leitor para que busque nas sutilezas de sua dinâmica pulsional mais própria a chave para sua singularidade, fazendo-o sem o propósito de dominar a outrem, é outra sinalização da ética interindividual que orientaria no nascedouro a atividade de escrita de Nietzsche. Apresentar o seu amor a si, isto é, o amor à multiplicidade de que se é feito, parece ser a ele uma das formas mais eficazes e não tirânicas de seduzir o leitor, contagiando este último para que nele nasça a desejabilidade para se aventurar no próprio universo pulsional.

Como pano de fundo dessas posições de nosso autor, está sua sugestão de tornar o mundo um grande experimento de estações de saúde, de maneira a poder oferecer a cada um o círculo de cultura adequado para suas possibilidades de florescimento, para que o indivíduo sinta-se estimulado a se superar e possa, nos

casos favoráveis, ser paulatinamente afastado das morais que promovem o desgosto de si e desvalorizam a existência terrena. Contudo, se Nietzsche enaltece o espírito livre, por outro lado, ele se mostra preocupado com que os mantenedores da tradição não se sintam, com isso, simplesmente desvalorizados. Sobretudo, o que o filósofo considera necessário é que os indivíduos sintam-se satisfeitos consigo e que tenham uma visão afirmadora de si – sejam eles capazes do autocultivo ou não – pois apenas assim “fazem bem a si próprios” (GC 290) e se tornam uma imagem suportável do ser humano.

As consequências desse posicionamento que prega a autossatisfação dos indivíduos estão profundamente relacionadas aos demais, uma vez que o autodesprezo, para nosso autor, é um solo propício ao nascimento das vinganças físicas e simbólicas contra a existência. O “culto da cultura”, que Nietzsche advoga em *Humano, demasiado humano*, exerce justamente esse papel do cuidado interindividual para com as condições de cada economia singular, estimulando o deslocamento das perspectivas dentro das possibilidades de cada um, processo cuja maior efetividade depende de um longo e lento cultivo. O importante, segundo essa noção, é não despotencializar os indivíduos – os ideais que se pretendem únicos é que precisariam ser desinflationados pelo surgimento de novas alternativas – permitindo a coexistência de formas de vida diversas.

Estas, por eventualmente serem incomunicáveis e incompreensíveis entre si²²⁴, exigem do filósofo que ele construa um discurso que não as nivele através de um suposto sentido único a ser comunicado – sendo talvez o caso até de estimular a acentuação das diferenças por meio de um texto elaborado para permitir leituras em variados graus de profundidade e adesão. Como o sentimento do desgosto de si e da existência terrena é o aspecto diante do qual a filosofia de Nietzsche deseja se colocar à parte, o efeito que ela busca deve encorajar o leitor para o amor de si. Assim, o público que se encontra entre aqueles “em perigo” e que se sentiria ainda mais desgostoso caso suas firmes crenças fossem colocadas em xeque, terá, segundo acredita nosso autor, a reação instintiva de se afastar do estilo breve e fragmentário de sua escrita, permanecendo alheio às ideias do filósofo. Nesse sentido, ele seria

²²⁴ Segundo GC 3, as “naturezas vulgares” não compreendem o ponto de vista e a “peculiar medida de valor” da “natureza superior”, pois esta última seria “mais insensata” ao sucumbir às exigências de seus instintos, arriscando eventualmente a própria vida e segurança em nome de suas paixões. Por outro lado, a “natureza vulgar se caracteriza por nunca perder de vista a sua vantagem” e tal finalidade a ser buscada supera os “mais fortes impulsos nela existentes”.

beneficiado ao não ver seu desgosto evoluir para o desespero de quem se vê diante da perda de seus referenciais mais caros.

Contudo, o afastamento daqueles “que nada têm da vida senão a própria inocência”, provocado pelo “estilo da cautela”, não parece ser sua única forma de relação com o texto, segundo nosso autor sugere no aforismo 381 de *A gaia ciência*. Ali, Nietzsche expressa uma visão mais afirmativa do efeito a se causar nesses leitores, segundo a qual sua obra também deve ter a função de “arrebata-los, elevá-los, encorajá-los a serem virtuosos” (idem). Com isso, nosso autor parece dizer que a concisão de seus aforismos deve preferencialmente estimular interpretações que conduzam ao amor de si, pois esse é o pressuposto para que alguém possa agir bem tanto consigo quanto com os outros. Se, eventualmente, tais modos de leitura se afastem do que o filósofo originalmente tinha em mente, isso importaria menos do que o efeito de aumentar a força desses leitores e seu sentimento de autossatisfação²²⁵.

Com isso, Nietzsche parece nos dizer que as diferentes possibilidades de entrada no texto se dariam gradativamente de acordo com os próprios limites de perspectiva de quem o lê: os aparentados de espírito e capazes de uma lenta filologia tenderão a avançar melhor na tentativa de iluminar os aforismos, enquanto os mais inocentes (por exemplo, os que creem em uma moral absoluta) se manteriam nas camadas de leitura suportáveis para seus limites psicológicos (podendo mesmo encontrar passagens que os atraiam segundo seus pontos de vista). Na hipótese de estes últimos sofrerem um processo de mudança de gosto e se tornarem leitores mais atentos, eles podem paulatinamente refinar as interpretações anteriores e perceber nuances até então não vislumbradas. Em relação a nosso trabalho, mais importante do que provar se essa intenção de Nietzsche se efetiva ou não, nos interessa apontar o quanto tal postura considera uma ética interindividual que se instaura a partir da própria estrutura formal do texto, isto é, há uma preocupação estilística pela criação de modos de relação que considerem a individualidade das partes: não havendo um Sujeito-leitor universal, a filosofia de Nietzsche trata diferentemente os leitores que por ele possam se interessar (ou assim o deseja, ao menos).

Nesse sentido, parece-nos possível dizer que o filósofo aprofunda aqui a noção de hospitalidade, criando condições variadas para que seus leitores sintam, cada qual dentro de suas possibilidades, um modo de se aproximar daquilo que lhe é estranho ou

²²⁵ Nesse sentido, o filósofo parece modular o que antes afirmara sobre o artista nobre, de que este não deve “*querer* produzir efeito [...] no povo”, nos “imatuross” ou nos “doentios” (AS 165).

surpreendente e, deixando-o amadurecer, posteriormente incorporá-lo. Mesmo os leitores mais sensíveis à “corrupção da inocência”, na hipótese de se deixarem fisgar pelos anzóis mais acessíveis do pensador, podem eventualmente atravessar seus horizontes iniciais e deslocar suas antigas perspectivas, caso perseverem em sua atração e passem então às “virtudes da correta leitura” (GC 383), aquela lenta e rigorosa²²⁶. Essa é, afinal de contas, a imagem que Nietzsche sugeria em *Aurora* de se fazer tal qual um “tranquilo jardim fechado, que tem muros altos para as tempestades e a poeira da estrada, mas também um portão hospitaleiro” (A 174).

Assim, algumas das considerações acima, formuladas uma década depois da noção de “culto da cultura”, nos parecem reforçar o que o filósofo havia primeiramente destacado em *Humano, demasiado humano*, isto é, a defesa da coexistência do múltiplo, considerando as diversas formas de vida sem realizar juízos absolutos de censura – tal ponto de vista transcendente é justamente o que Nietzsche pretende evitar com seus escritos. Isso, contudo, não o impede de afirmar certos círculos de cultura como os mais nobres e elevados, que deveriam paulatinamente substituir os mais atrasados – e que só conseguem ser avaliados na correlação – percurso segundo o qual as moralidades de rebanho dariam lugar e seriam superadas pelas morais do autodomínio e autossuperação dos indivíduos. Se as perspectivas entre grupos tão diversos podem ser incompatíveis entre si, o(s) estilo(s) de Nietzsche, por seu lado, parece(m) querer contribuir, eventualmente, para a partilha de um aspecto: o de contagiar os leitores para o amor de si e a autossatisfação (ou, no mínimo, não promover o desgosto de si), para isso contando com a boa – e, ironicamente, também com a má – compreensão que dele fizeram.

3.4 ENIGMAS ESTÉTICOS EM NIETZSCHE: UMA INTERPRETAÇÃO DA FIGURA DO ESPÍRITO LIVRE DO PONTO DE VISTA DO ESTILO BARROCO

No prólogo posteriormente acrescentado ao primeiro volume de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma ter criado para si os “espíritos livres” enquanto personagens capazes de lhe fazer companhia naquela época de extrema solidão e

²²⁶ Tendo-se em mente que Nietzsche nunca perde de vista o questionamento de se realmente é possível que suas ideias toquem aqueles que não tiveram vivências semelhantes. É disso ainda que se trata o último aforismo do Livro V de *A gaia ciência*, da preocupação em não afugentar os “grilos” com sua música, de convidá-los também “a cantar e dançar” (GC 383), embora estes possam compreender mal o cantor e sua música nova.

adoecimento. Precisando forçosamente esquecer-se momentaneamente de si para seguir capaz de suportar sua doença e isolamento, como uma “astúcia de autoconservação”, o filósofo, quando não pôde ter o bálsamo que procurava, teve “que obtê-lo à força de artifício, de falsificá-lo e criá-lo poeticamente” (HH I Prólogo 1). É isso, afirma nosso autor, o que fazem os poetas, para isso “serve toda a arte que há no mundo” (idem). Há um poder curativo e revigorante no objeto artístico, seja na sua *recepção* quanto *criação*, que atua na economia afetiva do mundo²²⁷ – afinal, a vida “*quer* ilusão, *vive* da ilusão” (idem)²²⁸.

Neste prólogo tardio, portanto, nosso autor revela o caráter fictício de sua criação, obtida “à força de artifício” para lhe fazer companhia quando lhe faltavam os pares capazes de com ele dialogar. Ali, Nietzsche afirma que “não existem esses ‘espíritos livres’, nunca existiram” (HH I Prólogo 2), mas que tais indivíduos estariam em vias de aparecer, próximos a uma “grande liberação” que os conduziria a uma “vontade e força de autodeterminação, de determinação própria dos valores” (idem). Segundo sua narrativa, em um primeiro momento libertário de isolamento e solidão, cuja curiosidade incessante se assemelha a um estado quase doentio, o espírito em busca de liberdade sente-se atraído por “tudo o que é mais proibido” e que “até agora teve má reputação”, permitindo-se fazer experimentos consigo mesmo, pois ele “não pode dispensar a própria doença como meio e anzol para o conhecimento” para chegar à “*madura* liberdade do espírito” (idem). Esta é caracterizada pelo “autodomínio e disciplina do coração”, o que “permite o acesso a modos de pensar numerosos e contrários – até a amplidão e refinamento interior que vem da abundância”, condição daquele que dispõe do “excesso de forças plásticas, curativas, reconstrutoras e restauradoras”, a “marca da *grande* saúde” (idem). Entre a “grande liberação” e a plena vivência da “grande saúde”, há um longo trajeto de convalescença, “anos plenos de transformações multicores, dolorosamente mágicas, dominadas e conduzidas por uma tenaz *vontade de saúde*, que frequentemente ousa vestir-se e travestir-se de saúde” (idem).

Se, por um lado, o percurso que Nietzsche nos encena do espírito livre se assemelha à jornada de um personagem de *Bildungsroman*, ou mesmo de um Odisseu

²²⁷ Ainda conforme OS 16: “Todas as coisas boas são fortes estimulantes para a vida, mesmo todo bom livro escrito contra a vida.”

²²⁸ Há que se distinguir formas diferentes de ilusões a que Nietzsche se refere, pois ele denuncia os erros de interpretação da razão, como é a visão cristã e metafísica da existência. Por outro lado, aquelas oriundas da arte, que têm boa consciência para com a inverdade e se referem à remodelação dos fenômenos materiais do mundo, são objeto de elogio e entusiasmo (e, pontualmente, de crítica).

cujas aventuras o afastam e depois o reconduzem a seu lar – nesse caso, é o retorno à sua saúde mais própria – o que gostaríamos de destacar aqui é a relação instável entre o filósofo e a figura dos espíritos livres. Estes são inicialmente apresentados, no prólogo que mencionamos, como distintos de Nietzsche, pois “nunca existiram”, passando depois a um movimento de identificações, pela semelhança de estados alternados de adoecimento e aumento de força, e, ao final, o autor se refere a “nós, espíritos livres” (HH I Prólogo 7). De fato, em diversos momentos da obra intermediária, eles são apresentados em posições pronominais alternadas: na terceira pessoa do singular (cf. HH 225, HH 227), na primeira do plural (cf. AS 182), na terceira pessoa do plural (cf. AS 87, A 201, GC 180). O subtítulo de *Humano, demasiado humano*, “um livro para espíritos livres” (grifo meu), coloca também o leitor nesse posicionamento deslizante entre identificação e diferenciação, que não é necessariamente com o autor Nietzsche, embora normalmente o pareça. Contudo, se eles “nunca existiram”, não poderiam, por outro lado, serem uma “ficção reguladora”, um “ponto de vista experimental e provisório” (GC 344)? Haveria, portanto, no uso constante e múltiplo de tal figura, tanto a ocorrência de processos de identificação quanto de distanciamento, mediados pela explícita revelação do caráter ficcional do personagem feita no referido prólogo. Nesse sentido, Nietzsche *é e não é* o espírito livre. O leitor, igualmente.

A figura do espírito livre remete também ao personagem do andarilho, que perambula pelos escritos do autor reaparecendo aqui e ali ao longo das obras, promovendo ecos internos e remissões não apenas no interior de cada livro mas também entre eles. O andarilhos são identificados aos filósofos e espíritos livres no aforismo que encerra *Humano, demasiado humano*, tomados na terceira pessoa do singular e do plural (cf. HH 638), em tom semelhante ao que aparece em GC 380, que, por sua vez ecoa as palavras usadas em AS 307. Em *Opiniões e sentenças diversas*, o personagem toma a voz e fala consigo mesmo (cf. OS 237), em *A gaia ciência* aparece em um poema (de número 27) como aquele a quem a voz poética se dirige, e protagoniza uma pequena fábula em GC 309. Em *O andarilho e sua sombra*, encena um diálogo com a própria sombra na abertura e no final da obra, trechos nos quais o tom claramente fabular e alusivo, sem conclusividade, no qual a própria relação dos interlocutores não permanece clara (são alteregos? são complementares? são recém-conhecidos?), remetem a um texto em aberto cujas partes permitem livres associações. As referências aos filósofos cínicos e a Platão trazem outros elementos

ao diálogo, ampliando o número de vozes e sentidos a se considerar, e que se multiplica com a retomada desse diálogo no aforismo 287 de *A gaia ciência*, além do aforismo no qual a sombra sozinha é referida anteriormente (cf. OS 81).

Podemos considerar tais personagens como metáforas relacionadas a noções como as de devir, transformação, solidão e, talvez principalmente, a da coragem para acumular e deslocar perspectivas. Tudo isso parece bastante plausível. Contudo, desejamos propor aqui uma outra leitura, a título de experimento, que tem como pano de fundo as características que Nietzsche associa ao barroco – notadamente o da literatura de Sterne – tais como as de obra aberta, de metalinguagem e autorreferencialidade, e do jogo com a indeterminação²²⁹. Sob esse ponto de vista, a partir do momento em que Nietzsche aponta para sua própria criação textual, dando a ver não apenas a artística artificialidade da figura do espírito livre como a tensionada relação entre criador e criatura, outros sentidos se sobrepõem ao do mero desvelamento da relação entre metáforas e conceitos. O filósofo, com isso, acrescenta uma autorreflexividade ao texto que produz camadas de indeterminação novas, ao provocar esse deslizamento entre autor, leitor e personagem (apresentado por meio de várias vozes narrativas), cada um podendo alternadamente se assemelhar ou se diferenciar do outro. Com isso, a própria noção de subjetividade moderna, isto é, a do eu unitário e coerente, é desestabilizada pela força desses recursos estilísticos. O “eu” se torna algo desconhecido, ao invés de ser tomado como pressuposto.

Essa situação culmina com a entrada em cena do “senhor Nietzsche” (GC Prólogo 2), explicitando ainda mais o caráter autorreflexivo e autorreferente da obra – contudo, problematizando a própria noção de autorreferência. Assim, o “senhor Nietzsche” é tanto um termo que remete ao autor do texto quanto outro personagem a produzir efeitos no leitor ou a ser investigado pela inquirição filosófica (sobretudo no que diz respeito a suas dinâmicas de força e fraqueza dentro do quadro geral da crítica à modernidade). Se o suposto travestimento de Nietzsche em outros personagens já era uma forma de provocar nossa inclinação a identificá-lo ou não com suas criações,

²²⁹ Nas palavras que Nietzsche usa para se referir à literatura de Sterne em OS 113, nela não haveria uma “melodia fechada, clara, mas a ‘melodia infinita’: se com esse termo se designar um estilo de arte em que a forma determinada é continuamente quebrada, adiada, retraduzida de volta ao indeterminado, de modo a significar uma coisa e ao mesmo tempo outra. Sterne é o grande mestre da *ambiguidade*”. Sobre a questão da metalinguagem e autorreflexividade, Sterne “troca inadvertidamente os papéis, e logo é tanto leitor como autor; seu livro semelha um espetáculo dentro do espetáculo, um público teatral ante um outro público teatral” (idem). E, ainda, ao se referir ao estilo barroco em OS 144, Nietzsche afirma ser uma de suas características o uso de “sempre novas ousadias nos meios e intenções, vigorosamente sublinhadas para os artistas pelo artista”.

o aparecimento do “senhor Nietzsche” parece criar frentes ainda mais provocativas. Nesse sentido, se o próprio autor agora se encena como um personagem, como fica o estatuto das outras figuras recorrentes em sua obra, como Schopenhauer, Wagner, Platão, Sócrates, os gregos antigos, Rafael, Goethe, os filisteus da cultura, entre outros? Como isso se articula com a importância que ele dá a seu método histórico? Afinal, se tudo é interpretação, as afirmações tornam-se a partir de então sem peso e isentas de responsabilidade e sentido histórico?

Certamente não é o caso de Nietzsche se o compreendemos sob o ponto de vista do “médico filosófico” (GC Prólogo 2). Pois o que o autor intenta aqui é a realização de um diagnóstico da cultura ocidental, do que ele considera exemplos significativos do cansaço da vida ou de força ascendente, isto é, sintomas de uma forma de vida tomada pela vontade de fuga de si, da busca por um Além mundo, ou se são exemplos de uma corajosa afirmação da imanência. Nesse sentido, todas aquelas figuras podem ser vistas como personagens que encenam a batalha talvez mais duradoura em nossa cultura, a do sentimento de poder que frui a si mesmo afirmando a vida e a existência ou se vingando destas. O que não significa dizer que Nietzsche simplesmente inventa os personagens históricos que menciona, dada sua exigência de rigor filológico – o que há são interpretações, mas entre elas existem as mais justas e injustas em relação aos acontecimentos ou documentos que nos foram legados.

Assim, com a reafirmação de sua presença e preferências nos textos, Nietzsche deixa patente que trata-se de sua visão daqueles personagens, tornando-se mesmo um jogo de máscaras no qual eles se confundem com o próprio autor, cujo grau de indeterminação varia de acordo com os distintos posicionamentos e funções que exercem em seus contextos de aparecimento. O personagem Sócrates, como vimos anteriormente, simbolizava um sentido a ser combatido em *O nascimento da tragédia*, o da razão hipertrofiada, enquanto que na obra intermediária ele se torna mais nuançado, sendo tanto um exemplo da moral do autodomínio quanto um caso sintomático significativo do cansaço diante da existência. Assim ocorre com Wagner e Schopenhauer, cujas figuras foram tanto saudadas como influências pessoais (cf. HH II Prólogo 1) quanto representam as doenças pelas quais o autor teve que passar e se aprofundar para somente então encontrar sua filosofia mais própria.

Claus Zittel, em sua análise dos recursos estilísticos presentes em *Assim falou Zaratustra*, aponta a insuficiência das leituras que interpretam Nietzsche a partir de critérios estéticos antes consagrados, como a unidade de forma relacionada à ideia de

uma totalidade fechada, dentro da qual personagens são elaborados a partir de uma visão psicológica que torna suas ações verossímeis e coerentes. Diferentemente disso, aponta o intérprete, naquela obra o autor se vale de estratégias narrativas que ultrapassam e tornam antiquada uma grade tradicional de leitura, o que se constata em seu uso constante de “paródias e particularmente autoparódias, travestimentos, sarcasmos, pastiches, ironias, quebras de ilusões, montagens, citações excessivas, ficções conscientes (por exemplo, explicitação do estatuto de fábula), situações narrativas complexas e confusas ou rupturas na atitude narrativa” (ZITTEL, 2018, p. 46). Como viemos apontando aqui, vários desses elementos estão presentes nas obras aforismáticas de Nietzsche, como os escritos intermediários.

Poder-se-ia objetar afirmando que *Assim falou Zaratustra* seria um caso distinto e passível de ser lido por critérios literários, pois a obra supostamente se apresenta de tal forma – isto é, como abertamente fabular –, enquanto os livros aforismáticos possuem um parentesco maior com o texto tradicionalmente considerado como filosófico ou ensaístico. Contudo, a própria forma dos escritos ditos filosóficos pode ser colocada em questão através do acréscimo de procedimentos tidos como alheios – como os literários e artísticos –, que nos parece ser justamente uma das orientações mais importantes da realização nietzschiana.

De todo modo, não basta dizer que as obras aforismáticas se constituem de trechos autônomos sem nenhum tipo de unidade, aparentemente destituídas de um fio condutor tal como seria a função de um personagem como Zaratustra. Como nosso autor adverte, seria um erro interpretar que determinada obra é “aos pedaços, somente porque lhes é oferecida (e tem de ser) em pedaços” (OS 128). Os temas que concernem às preocupações maiores do filósofo constituem a trama que atravessa, por vezes muito sutilmente, as múltiplas perspectivas e apontamentos que emergem de modo mais aparente na superfície do texto. Esses temas principais, no entanto, também não são prisões a encerrar de maneira tirânica a pluralidade de reflexões e citações que nosso autor desfila, havendo espaço para livres associações entre os aforismos e entre obras (as do próprio Nietzsche e destas com as demais que ele incessantemente menciona).

Nos livros aforismáticos do filósofo, salta aos olhos a enorme quantidade e sucessão de estilos, nomes e citações, que variam de registro, tons e procedência²³⁰. Encontramos ali tonalidades de expressão que passam pelo irônico, cínico, dramático, cômico, confessional, distante, analítico, contemplativo, lacunar, fantasioso, paródico e autoparódico; suas abordagens remetem a discursos oriundos de diferentes campos e disciplinas, como a psicologia, história, antropologia, ciência, metafísica, religião, crítica de arte, estética; os modos de apresentação variam da análise aparentemente objetiva e argumentativa – aos moldes da filosofia tradicional e do conhecimento científico – ao poético, literário, fabular, ao abertamente ficcional, ao bíblico, mitológico, à forma dialógica (na qual muitas vezes não conseguimos situar os interlocutores, nem se sugere um sentido conclusivo). É, portanto, um colocar em primeiro plano a fortuna literária, artística, religiosa, científica e filosófica da tradição cultural a qual ele pertence, de um modo estilisticamente marcado, sobretudo se falarmos em termos de uma hibridização radical de formas. Trata-se menos de um procedimento de citação do que de um jogar com os elementos da cultura, fazendo-o incessantemente e, por isso, deixando clara a intertextualidade da qual seu próprio texto se constitui – e não apenas se nutre.

Desse modo, o abuso de tais recursos estilísticos e narrativos provenientes da herança cultural que nos é própria, somado ao caráter marcadamente autorreflexivo e autorreferencial, sugerem a necessidade de critérios de criação e de recepção que não se deixam limitar pela ideia de obra como totalidade fechada, aquela que tradicionalmente guiou as abordagens da arte literária ou que estavam na origem da elaboração de sistemas filosóficos totalizantes. Dentre as novas possibilidades de leitura, destacamos aqui a da consideração da paródia – estreitamente ligada à questão da intertextualidade – e que não diz respeito necessariamente a uma intenção ridicularizadora, podendo também sinalizar reverência àquilo a que se refere. Conforme a entende Linda Hutcheon, paródia é “uma repetição com distância crítica

²³⁰ Acerca do problema do acomodamento de tantos estilos face à afirmação nietzschiana de que o importante é ter apenas um único estilo, Babette Babich irá sugerir o estilo do filósofo alemão como o da harmonia na dissonância, tendo em mente o modelo da sinfonia musical. Segundo a intérprete, a “harmonia de Nietzsche é um jogo de e entre seus próprios textos, evocando uma recepção em eco ou resposta coral por meio do jogo entre o conhecimento do próprio leitor com a antecipação, afinidades textuais e memórias refletidas/projetadas. Assim, a harmonia estilística ou estilo auto-desconstrutivo-textual tem uma ressonância variável para o leitor geral, atonal, assim como para aquele sensível ou afinado.” (BABICH, 1990, p. 252). Para Patrick Wotling, “o texto de Nietzsche não pode ser definido por um estilo único; a polifonia de seu experimento de pensamento acarreta a polifonia estilística de seu texto” (WOTLING, 2013, nota de rodapé p. 50).

que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”, terminando por realizar “paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar ‘contra’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’” (HUTCHEON, 1991, p. 47).

A intertextualidade paródica está de imediato sinalizada pela apresentação da obra na forma de aforismos, herança literária que Nietzsche abertamente declara por meio de seus elogios aos moralistas franceses (La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvernagues, Chamfort, Fontenelle), e que também podemos remeter à tradição romântica de escritores-pensadores como Novalis e os irmãos Schlegel, chegando até Paul Rée, talvez seu interlocutor mais próximo à época de *Humano, demasiado humano* (considere-se que os aforismos nietzschianos variam de extensão, podendo ser constituídos por uma frase ou ocupar páginas, o que já configura um desvio em relação ao modelo tradicional). As citações literais também ocorrem em grande quantidade, sem a normatividade científica ou acadêmica de indicar referências (Bíblia, gregos antigos, Voltaire, Schopenhauer, Schiller, Horácio, o próprio Nietzsche, entre outros) – mais ainda, elas não têm como função exclusiva confirmar as ideias do autor, mas eventualmente sugerir novas camadas de sentido ou serem instrumentos para potencializar um efeito estético. Os personagens históricos dividem espaço e funções “narrativas” com seres imaginários ou extraídos da tradição mitológica e religião, como a sombra, Zaratustra, o espírito livre, o homem louco, as divindades gregas, mudando rapidamente de tons e passando da linguagem descritiva e analítica para a fábula, a parábola (como as do eterno retorno e da morte de Deus), provocando assim variadas rupturas estilísticas.

Nesse sentido, o jogo estético de intertextualidades paródicas no interior do texto nietzschiano cumpre o papel de produzir alguns efeitos importantes no que diz respeito à ideia de Sujeito. Em primeiro lugar, ele se posiciona como uma recusa da noção de gênio romântico, cuja ilusão é crer na ideia de originalidade, pois esta abriga em si um pressuposto metafísico, que é a ideia de *causa sui* e, com isso, supõe uma livre autonomia do indivíduo. Para Nietzsche, defender uma ruptura não passaria de ingenuidade, pois somos desde sempre atravessados pela tradição, linguagem e moral, e delas dependemos inclusive para superá-las, caso isso nos seja possível. Saber-se incontornavelmente parte da tradição é situar-se historicamente, ou seja, recusar qualquer possibilidade de uma posição a-histórica, como aquela que daria acesso a uma verdade transcendente e universal das coisas. O excessivo uso do recurso da

intertextualidade acentua essa rede de referências nas quais todos nós nos baseamos, mesmo inconscientemente, incluindo aqueles que se consideram gênios originais (estes apenas os camuflam, pois é vantajoso para eles alimentarem tais crenças). Assim, contra a ruptura defendida pelos românticos, exemplifica-se na escrita nietzschiana a noção de atitude estética, com seus desvios que incorporam a tradição, criando um sentimento entre a familiaridade e a estranheza (como ele mesmo havia sugerido em carta ser seu estilo em *Assim falou Zaratustra*, um passar da simetria ao irregular, jogando com ambos).

Em segundo lugar, o jogo intertextual cumpre o papel de apontar que somos feitos de um sem-número de perspectivas distintas, por vezes contraditórias, capazes de analisar, poetizar, louvar e fantasiar, o que significa apresentar uma ideia de indivíduo que em tudo se afasta do Sujeito uno e idêntico a si. Há, nos livros aforismáticos, uma grande mobilidade interna entre ideias, vozes enunciadoras e personagens reais e fictícios que dificultam uma estabilização ou identificação consistente do leitor com alguma dessas figuras ou pontos de vista. Melhor dizendo, o texto problematiza a questão da identificação através de seu jogo de constantes deslizamentos de posições: a obra é para espíritos livres, mas estes não existem e, no entanto, continua-se a fazer referência a eles, que talvez estejam no futuro ou apenas na imaginação de Nietzsche e, eventualmente, na de seus leitores, que, enfim, talvez possam realmente ser espíritos livres. Nesse sentido, tanto o indivíduo histórico Nietzsche quanto sua obra, seus personagens e leitores permanecem como enigmas estéticos, sendo ocasiões para fruições, recusas, descobertas de afinidades e afastamentos, sem que seja possível chegar a um sentido último e estável. Concomitantemente, a fruição diante da abundância de recursos estilísticos e suas surpreendentes variações de perspectivas acrescenta um grau de desejabilidade à condição de enigma estético, fazendo com que o texto permaneça atrativo e estimulante por sugerir que o mundo se compõe de “*infinitas interpretações*” (GC 374).

É nesse sentido que tais livros são obras abertas, irredutíveis ao fechamento e à totalização. E esse é o terceiro aspecto que gostaríamos de destacar. O que Nietzsche critica na metafísica tradicional e em pensadores como Kant é a inclinação a universalizar algo que não poderiam, pois tem origem em um ser humano singular com sua fisiopsicologia, história e cultura particulares. Assim, seria impossível ao conhecimento humano dar um salto sem restos do ponto de vista individual para um

universal, eterno e aprioristicamente dado. Tal visão totalizante e absoluta da existência ou do Ser é que seria inacessível dada as limitações do aparelho cognitivo que são próprias à espécie humana. Esta se nutriu de autoilusões no que diz respeito à sua capacidade de conhecimento e, assim, encobriu de si mesma sua incontornável condição de ser uma perspectiva.

Cremos ser por isso que Nietzsche nunca deixa de apontar suas referências pessoais, demarcando e selecionando as influências que atuaram nele enquanto indivíduo singular, apresentando-as como definidoras de sua visão (tais escolhas são sua forma de louvar). Ao mesmo tempo, enfatiza que fala a partir do que considera serem os “bons europeus”, isto é, pela ótica de uma cultura cosmopolita, não nacionalista, que é sobretudo herdeira da tradição greco-romana-judaica-cristã (cf. AS 215). O filósofo não pretende ser confundido com uma voz universal, objetiva, que simula falar de lugar algum, de um ponto de vista transcendente. É com vistas a esse efeito que a autorreflexividade e a autorreferencialidade se unem à intertextualidade. O texto nietzschiano constantemente bloqueia ao leitor a impressão de que está diante de uma verdade objetiva e neutra, colocando o autor em destaque como produtor daquele discurso que se apresenta. Ele revela as próprias estratégias discursivas e seu caráter imaginativo, fazendo-o não apenas na indicação de exemplos – como a criação da figura do espírito livre – mas apontando o caráter ilusório da linguagem, desconstruindo assim a “metafísica do povo”. O modo como Nietzsche se vale das palavras e conceitos, os rearticulando de diversos modos e provocando desvios de sentido que exigem uma atenção redobrada aos contextos, é uma maneira de apresentar esteticamente sua crítica da linguagem. Pois não se trata de negar a gramática por considerá-la uma ilusão, mas de apontar seus pressupostos ocultos, valendo-se dela para questioná-la sem descanso a partir de seu interior²³¹, a começar pela crença na unidade da palavra “Eu”.

É nesse sentido que a autorreferencialidade e autorreflexividade presentes na figura do “senhor Nietzsche”, com seu caráter autoperódico, provocam uma desestabilização do discurso que não se encontra nas obras filosóficas ou científicas que se pretendem verdades objetivas sobre o mundo, quando quem fala é o Sujeito

²³¹ Procedimento recorrente em Nietzsche, que tem um de seus maiores exemplos na noção de “autossupressão da moral” (A Prólogo 4), isto é, a permanência de um “tu deves” que orienta o pensador em sua busca pela verdade, herança incorporada da metafísica e do cultivo cristão da veracidade, desaguando agora no *dever* do filósofo de criticar a própria moral e sua fundamentação, fazendo-o “por moralidade”. Portanto, solapa-se algo a partir de seu interior, sem negá-lo completamente.

universal, eterno e desencarnado, que é *um e o mesmo* que seus leitores, capazes por isso de supostamente apreenderem o sentido dos pensamentos expostos pelo autor sem mediação e ruído. O apagamento da perspectiva é a estratégia literária e metafísica que justamente narcotiza o leitor ao induzi-lo a aceitar passivamente a verdade que lhe é imposta, pois vestida da autoridade da voz universal e transcendente. A explicitação da figura do “senhor Nietzsche”, essa combinação instável de personagem literário com indivíduo histórico, impede que o texto se passe por uma objetividade que lhe parece inatingível, e o faz de maneira jocosa, maliciosa, rompendo também com a grave seriedade e o tom elevado comuns aos textos que se pretendem verdades absolutas. Como no caso de Sterne, uma das diferenças mais significativas entre a “melodia infinita” dele e a de Wagner é sua “ironia com tudo que é sentencioso, sua aversão pela seriedade” (OS 113), que o tornam capaz de rir de si mesmo de um modo que o compositor alemão não se permitia.

No que diz respeito ao solipsismo, a autorreferencialidade se distancia deste porque provoca no leitor uma quebra de expectativas – sobretudo por estar diante de um texto filosófico – ao se recusar a se apresentar como discurso objetivo, independente de um corpo situado no espaço-tempo de uma determinada cultura. Com isso, aliado ao uso declaradamente polissêmico e cambiante das palavras e conceitos, o leitor é estimulado a perceber que toda enunciação é um constructo humano e parte de uma perspectiva singular, atravessada por interesses, contextos culturais e históricos. Se os demais textos filosóficos não o fazem, é o caso de questionar porque eles assim se apresentam e, dentro da visão nietzschiana do “médico filósofo”, interrogar a respeito de quais formas de vida tais estratégias discursivas remetem e favorecem. A autorreflexividade, ao apontar os discursos como constructos que carregam pontos de vista e determinados interesses, desnatura o uso convencional do ato enunciativo, jogando luz sobre modos de ocultamento ou explicitação que orientam distintos modelos de convencimento. Nesse sentido, a necessidade de rebanho de um discurso dogmático ao qual seguir incondicionalmente é confrontado por um texto que se vale de recursos estilísticos para provocar o caráter ativo do leitor, e que em diversos momentos metalinguisticamente o nomeia em sua condição de leitor, afirmando-o como parte criadora e não abstrata do jogo comunicativo (o que pode também afastá-lo, como vimos).

Entramos com isso novamente na questão da interindividualidade, e de como as escolhas estéticas e literárias de Nietzsche estão afinadas com suas reflexões éticas,

ao menos de acordo com o que temos sugerido até aqui. Ao não elaborar uma obra fechada e de caráter totalizante, afirmando sua posição como provisória (ou seja, como uma “ficção reguladora”), o filósofo se recusa a se colocar numa condição tirânica diante de seu leitor²³², de subjugá-lo por meio de um sistema pretensamente objetivo e impor unilateralmente sua enunciação, voltando-se assim “contra a tirania do verdadeiro” (A 507). Nesse sentido, o leitor tem aqui grande margem de liberdade para dispor dos aforismos e da miríade de referências, ideias, personagens e jogar com eles, fazendo experimentos com as múltiplas combinações que a estrutura aberta e aforismática permite.

Há, certamente, alguns limites interpretativos que são dados pelo próprio texto, cuja percepção exige a disposição para uma leitura rigorosa, aquela própria a lentos e atentos filólogos. Os que não se dispuserem a isso, poderão se ater às diversas gradações de acesso e fruição que o texto também oferece, eventualmente nem percebendo quando lhes foi barrada ou obstaculizada a entrada – o processo de recepção é igualmente múltiplo e indeterminável, pois não há um Sujeito leitor universal (também os bons filólogos possuem seus pontos de inacessibilidade). Qualquer que seja o caso, não se chegará a uma visão totalizante e definitiva da obra de Nietzsche. Se ela mesma mina a própria autoridade – no sentido em que autossubverte a eventual ênfase de algumas de suas enunciações pela sustentada crítica à verdade metafísica e à moral que se escondem nas palavras e discursos –, parece pouco provável que qualquer interpretação sobre tais escritos consiga impor um domínio total sobre eles, pois o que se questiona aqui é a própria noção de autoridade absoluta²³³.

Assim, a distância que difere o autor de seus leitores é sustentada pelas suas estratégias estilísticas, pelos recursos literários que tanto atraem quanto impedem a completa identificação entre a voz enunciativa e a receptora – e desta última entre si, basta ver as múltiplas e por vezes contraditórias interpretações existentes acerca da filosofia nietzschiana. Há, sob esse ponto de vista, afinidades com a noção de enigma estético, com o prazer diante do que rompe com a regularidade e que perfaz um jogo entre o determinado e o indeterminado. A fruição da obra aforismática, nesse sentido,

²³² Na verdade, Nietzsche até subverte essa relação hierárquica entre autor, obra e leitor: “Bons leitores tornam um livro cada vez melhor, e bons adversários o depuram” (OS 153).

²³³ A crítica à autoridade que se autolegitima no discurso que se pretende como o verdadeiro estaria igualmente expressa em AS 333: “Não nos deixaríamos queimar por nossas opiniões: não somos tão seguros delas; mas talvez por podermos ter e alterar nossas opiniões”.

implica em ambos os movimentos de adesão ao discurso e distanciamento, pois é essa dupla condição que realimenta o desejo de desbravar o texto, de continuamente fugir e cair em suas armadilhas, de suplantar impressões primeiras por interpretações mais nuançadas, de ampliar e refinar os diálogos intertextuais.

A cada novo experimento com os aforismos, ampliamos nosso escopo de perspectivas e reorganizamos nossa economia pulsional, oferecendo-lhe um jogo lúdico e prazeroso – porém, entretido a problemas de grande envergadura e seriedade, como a terrível visão da ausência de sentido dado *a priori*, pois deixar de abrir-se também à possibilidade do desgosto e aos paradoxos presentes na filosofia nietzschiana é estabelecer para si mesmo bloqueios de entrada. Em outras palavras, depende-se aqui da capacidade de cada um para a “hospitalidade” diante do que causa estranhamento. O leitor individual, estimulado a elaborar sua própria tapeçaria a partir dessas múltiplas possibilidades que os aforismos oferecem, assume com isso um caráter ativo e criador, oferecendo de si algo mais do que o discurso totalizador, linear e unilateral lhe dava margem, projetando em suas seleções e recusas textuais o movimento de seu singular mundo afetivo dos impulsos. A eficácia do incompleto, afinal, é fazer com que o receptor complete a obra, levando-o a se sentir como se estivesse a “carregar uma *deusa*”. Essa é a fruição saudável de si, aquela estimulada por meio da elevação do humano e de toda sua potencialidade, e que não recorre a apelos transcendentais – é a arte que Nietzsche pessoalmente busca e, como temos tentado demonstrar, procura realizar.

CONCLUSÃO

Como foi demonstrado, a noção de atitude estética, enquanto percepção e fruição das nuances e gradações entre as formas e estilos apresentados sucessivamente pelas obras de arte, mostra-se como um aspecto complementar indispensável ao do ato artístico de domínio e organização da matéria em uma obra encerrada em si. Se este último viés facilita a associação com uma ética do autocultivo, que toma a arte como modelo para a concepção de um “eu” modelável tal qual uma escultura, a primeira, com seu jogo nuançado entre convenção e desvio, entre familiaridade e estranheza, nos parece favorecer a emergência do sentimento do desconhecimento de si e aumentar a desejabilidade pelos experimentos consigo, de acordo com o exemplo das transformações internas próprias ao campo artístico.

Considerar que a arte faz mal sem ferir, de acordo com o que o filósofo afirma, significa, entre outras coisas, que ela possui esse poder desestabilizador de nos mergulhar nas facetas desconhecidas de nós mesmos, e isso inclui o que pode haver de terrível em nos vermos com estranhamento. Ao mesmo tempo, a composição formal elaborada pelo artista seduz nossos impulsos recém despertos e os acolhe, oferecendo um acontecimento espaço-temporal no qual eles podem se descarregar, se alimentar, se recriar e se auto-organizar, estimulando desse modo o desejo por novas experiências e pontos de vista.

Esta última condição é importante na medida em que se relaciona com a moral da autossuperação advogada por Nietzsche, que pressupõe o perder-se de si do indivíduo enquanto um mergulho em seu universo pulsional desconhecido. Essa aventura interior permite a ampliação e o deslocamento de perspectivas sobre si próprio, características que o filósofo associa ao espírito livre, sobretudo aquele que tem a paixão do conhecimento como a mais forte inclinação. A necessidade de perceber e permitir essa manifestação dos múltiplos impulsos que nos constituem é a chave para um agir mais afinado com as nuances de nossa *physis*, ponto de vista alternativo à concepção dicotômica que classifica as pulsões como boas ou más, característica de uma tábula de valores herdada da interpretação metafísica e cristã da existência – ótica dualista cuja sedimentação termina por involuntariamente estendê-la às demais percepções do mundo.

Nesse sentido, o desdobrar histórico das formas e estilos, por meio dos quais o objeto artístico passa a se apresentar como um enigma estético, instaura novas

possibilidades, entre as quais a de que o indivíduo tomado como obra de arte não o seja apenas enquanto capacidade de se automodelar, mas também como sendo uma espécie de enigma estético. Em outras palavras, que cada ser humano se assemelhe a um convite à contínua decifração, cujo mistério impede uma absoluta transparência e acesso último a uma suposta verdade essencial a ele – contudo, é uma opacidade sentida como experiência prazerosa e inconclusiva. A partir de uma relação consigo de contínua descoberta do que existe de desconhecido em si, poder-se-ia projetar essa mesma atitude na interação com os demais, fazendo com que os relacionamentos se tornem convites à descoberta, criação e refinamento das singularidades de suas partes. A fruição prazerosa aprendida com a arte, isto é, aquela que ocorre diante da elaboração incessante de diferenciações estéticas a partir da matéria sensível do mundo, pode se estender às demais relações, favorecendo o sentimento de desejabilidade pela criação ou percepção de nuances diferenciadoras entre os seres existentes.

Conforme foi também apontado, tais aspectos possíveis de serem extraídos da obra nietzschiana estariam igualmente presentes no estilo de seu texto, cuja composição formal nos sugere um incessante diálogo entre as visões ético-estéticas do filósofo alemão e sua arte da escrita. Assim, o estilo da nuance em Nietzsche faz perceber os sutis movimentos de sua *physis* transpostos em uma rigorosa concisão aforística, preocupação formal de transfiguração artística que distancia seus escritos de serem um mero balançar arbitrário entre impulsos. Tal composição breve e cuidadosa ganha flexibilidade a partir das inúmeras associações possíveis entre os aforismos, assim como pelas contribuições do leitor que é convidado a completar o texto. Além de submetida à questão formal, a dinâmica dos movimentos pulsionais é, em todos os casos, presidida pelo impulso ao conhecimento que termina por conferir sentido ao todo. Em outras palavras, a paixão pela interrogação, pelo incansável viés crítico, é o que transmite uma sensação de unidade ao jogo de perspectivas e tonalidades ofertado pelos escritos de nosso autor.

É ainda a questão do estilo o que dá concretude a uma ética interindividual na escrita do filósofo alemão, na medida em que sua composição estilística não pretende ser comunicada de forma igual a todos os leitores, como supostamente uma verdade metafísica pretenderia como objetivo ideal. A brevidade e eventual incompletude dos aforismos é uma forma de selecionar leitores, sendo mais convidativa e estimulante para aqueles dispostos a uma persistente filologia, enquanto os que não dispuserem de

ouvidos para tal modo de exposição dos pensamentos decidiriam pelo abandono da leitura – ou poderiam dela dispor, no melhor dos casos, como um convite para amarem a si, mesmo que seja por uma ótica muito distinta ao ponto de vista do autor.

Em alguma medida, talvez a exigência de um cenário amplo de unidade cultural tenha se tornado mais nuançada – ou colocada em interrogação – no contexto dos escritos intermediários de Nietzsche²³⁴. Ao menos é o que a noção de “culto da cultura” parece indicar, ao apontar a inevitabilidade da coexistência de inúmeros círculos de cultura com diferentes estágios de evolução, alguns mais próximos das antigas formas de cultivo e domínio externo e outras que favorecem o surgimento dos espíritos livres. Se as ideias do filósofo alemão buscam se dirigir sobretudo a estes últimos, aos indivíduos que conseguiram experimentar as várias fases culturais da humanidade (religiosa, artística e científica) dentro de seu período de vida e que, por isso, estariam mais aptos a se libertar e atingir um elevado grau de soberania, aos demais o autor ainda dedica uma preocupação também relevante, ao menos aquela possível aos que dependem fortemente de uma autoridade a qual obedecer: favorecer nestes o sentimento de amor por si, pois o autodesprezo ajuda a promover relações vingativas contra a existência e os demais. Esta última condição representa, por fim, uma forma de vida que traz ensombrecimento a quem a testemunha – e, como vimos, a exemplaridade tem papel fundamental, pela ótica de Nietzsche, em provocar por contágio o aumento de força ou fraqueza nos indivíduos, afetando desse modo outras maneiras de viver.

Assim, o projeto nietzschiano de elevação dos indivíduos, que demanda um rigoroso cultivo de si e a coragem de mergulhar no desconhecido mundo pulsional, convive nos escritos intermediários com a necessidade geral de promover o amor a si, como forma de combater o sentimento de autodesprezo cultivado principalmente pela moral cristã. Afinal, “uma coisa é necessária” para o filósofo alemão: a de que “o homem *atinja* a sua satisfação consigo”, isto é, que supere a cultura que perpetua o adoecimento da vida e a autocondenação dos indivíduos, não importando se o faz por meio de um gosto bom ou ruim, nem que seja uma natureza forte ou fraca. O amor a

²³⁴ Na hipótese da exigência de unidade cultural propalada por Nietzsche ter perdido força, de todo modo ainda restaria a esperança de que isso aconteça. O aforismo 108 de *Aurora* vai nessa direção, havendo a possibilidade de “recomendar à humanidade um objetivo”, uma vez que ainda não existiria uma meta universalmente reconhecida a ponto de se tornar um dever para todos. A esse respeito, Marta Faustino (2014) defenderá que a posição de Nietzsche, enquanto médico da cultura, visaria à transformação da totalidade, sendo a mudança dos indivíduos apenas o meio para um projeto que tem por finalidade a espécie humana.

si, nesse sentido, faz bem não apenas ao portador de tal sentimento, mas contagia as relações em volta por oferecer uma visão mais bela do ser humano, ao mesmo tempo em que arrefece os atos de vingança contra a existência e os demais. Sob o ponto de vista do projeto nietzschiano de elevação da cultura, isso implica no enfraquecimento da necessidade por moralidades como a do cristianismo, o que poderia beneficiar o surgimento de novos espíritos livres e, quem sabe, garantir condições melhores para que eles passem a ser espíritos fortes (cf. HH 230).

REFERÊNCIAS

- ABEL, G. “CONSCIÊNCIA – LINGUAGEM – NATUREZA. A filosofia da mente em Nietzsche”. In: MARTON, S. (org.) *Nietzsche na Alemanha*. SP: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2005.
- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ANSELL-PEARSON, K. *Nietzsche's search for philosophy. On the middle writings*. Bloomsbury Publishing Plc, 2018.
- ARALDI, C. “A vontade de potência e a naturalização da moral”. In: *Cadernos Nietzsche* 30, 2012.
- _____. “As paixões transmutadas em virtudes. Acerca de um dilema no pensamento ético de Nietzsche”. In: *Dissertatio* [33] 227-244 inverno de 2011.
- _____. “Heidegger e Nietzsche: o conflito entre arte e verdade”. In: *Cadernos Nietzsche* 21, 2006.
- _____. “Nietzsche como crítico da moral”. In: *Dissertatio* [27-28], 33-51 inverno/verão de 2008.
- _____. “Nietzsche e Paul Rée: Acerca da existência de impulsos altruístas”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.37, n.1, p. 71-87, 2016.
- AUDI, P. *L'Ivresse de l'Art*. Paris: Librairie Générale Française, 2003.
- AZEREDO, V. *Nietzsche e a condição pós-moderna: a extemporaneidade de um discurso*. SP: Humanitas: FAPESP, 2013.
- _____. “Um senão diante da justificação ética: *amor fati* em Nietzsche”. In: *Dissertatio* [33] 113-145 inverno de 2011.
- BABICH, B. “Nietzsche and the Condition of Postmodern Thought: Post-Nietzschean Postmodernism”. In: KOELB, C. (org.) *Nietzsche as postmodernist: essays pro and contra*. New York: State University of New York Press, 1990.
- BARRENECHEA, M. *Nietzsche e a Liberdade*. RJ: 7 Letras, 2000.
- BERKOWITZ, P. *Nietzsche: The Ethics of an Immoralist*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1995.
- BLONDEL, E. “Aurora: sob quais luzes desenvolver o trabalho em profundidade?”. In: NASSER, E.; RUBIRA, L. (org.) *Nietzsche no Século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BOHRER, K. “O Ético no Estético”. In: *Ética e Estética*. Org. ROSENFELD, D. RJ: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. “Ética e Estética. Não como polaridade, mas como diferença”. In: *Philia&Filia*. Porto Alegre, vol. 2, n. 1, jan./jul. 2013.

BRANCO, M. J. M. “A música, *nossa* precursora. Acerca da música na filosofia de Nietzsche.”. In: *Cadernos Nietzsche* 31, 2012.

_____. *Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche*. 424 p. Dissertação de doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010a.

_____. “‘*du wirst gethan*’. Notas sobre uma psicologia sem sujeito e de obras que criam os seus autores”. In: *Cadernos Nietzsche* 26, 2010b.

BRUSOTTI, M. “Descrição comparativa versus fundamentação: o quinto capítulo de Para além de bem e mal: ‘Contribuição à história natural da moral’”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37 n.1, p. 17-43, 2016.

BURNETT, H. “Humano, demasiado humano, livro 1. Nice, primavera de 1886”. In: *Cadernos Nietzsche* 8, p. 55-88, 2000.

CASARES, M. B. “Niilismo e pós-humanidade na cultura contemporânea (Nietzsche contra Sloterdijk)”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.36 n.2, p. 13-48, 2015.

CAUQUELIN, A. *Teorias da arte*. Trad. Rejane Janowitzer. SP: Martins, 2005.

CAVALCANTI, A. “Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura”. In: *Psicanálise & Barroco em revista* v.9, n.2: 101-116, dez. 2011.

_____. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. SP: Annablume; Fapesp. RJ: DAAD, 2005.

CHAVES, E. “Considerações sobre o ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte”. In: *Trans/Form/Ação*, SP, 30 (1): 51-63, 2007.

_____. “Estética, ética e política: em torno da questão do trabalho no segundo Nietzsche”. In: *Dissertatio* [33] 173 – 187 inverno de 2011

_____. “Ética e Estética em Nietzsche: crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte”. In: *Ethica*. RJ, v.11, n.1 e 2, p. 45-66, 2004.

_____. “Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt”. In: *Cadernos Nietzsche* 9, p. 41-66, 2000.

_____. “Lessing, um espírito livre. Sobre o aforismo 103 de O andarilho e sua sombra”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.37, n.1, p. 297-316, 2016.

CLARK, M. “A contribuição de Nietzsche para a ética”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 38, n. 3, setembro/dezembro 2017.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago, Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONSTÂNCIO, J. *Arte e nihilismo. Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Ed. Tinta-da-china, 2013.

_____. “‘O que somos livres para fazer?’ Reflexão sobre o problema da subjetividade em Nietzsche”. In: BRANCO, M. J. M.; CONSTÂNCIO, J.; MARTON, S. (org.) *Sujeito, Décadence e Arte. Nietzsche e a Modernidade*. Lisboa: Ed. Tinta-da-china, 2014.

CONWAY, D. “O imoralismo nietzschiano e o advento da ‘Grande Política’”. In: NASSER, E.; RUBIRA, L. (org.) *Nietzsche no século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

CRESPO, R. “A crítica de Nietzsche ao romantismo”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.36 n.2, p. 49-82, 2015.

DEJARDIN, B. *L’art et la vie – Éthique et esthétique chez Nietzsche*. Paris: L’Harmattan, 2008.

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. SP: Escuta, 2002.

DENAT, C. “‘Ne pas rester lié à sa propre rupture’. Solitude et communauté dans la pensée de Nietzsche”. In: *PhaenEx* vol. 6, n. 2 (automne/hiver 2011) : 29-70, 2011.

DIAS, R. *Nietzsche, vida como obra de arte*. RJ: Civilização Brasileira, 2011.

FAUSTINO, M. “Nietzsche e a terapia da cultura: a cultura como paciente”. In: *Revista Sofia*, Vitória (ES) vol. 3, n. 2, 2014.

_____. “Nietzsche e as terapias helenistas: estóicos e epicuristas como precursores do cristianismo”. In: *Philosophos*, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 161-196, jul./dez. 2016.

FRANCO, P. *Nietzsche’s enlightenment. The free-spirit trilogy of the middle period*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.

GARCÍA, C. “Estilística para uma nova linguagem do pensamento”. In: *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 41, n. 1, p. 171-191, janeiro/abril, 2020.

GAUT, B. *Art, emotion, and ethics*. NY: Oxford University Press, 2007.

GIACOIA JUNIOR, O. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

_____. *Nietzsche x Kant: uma disputa permanente a respeito de liberdade, autonomia e dever*. RJ: Casa da Palavra; SP: Casa do Saber, 2012.

GONÇALVES, A. “A medicina do estilo: sintomatologia e terapêutica na estilística de Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 43, n. 1, p. 111-134, janeiro/abril, 2022.

_____. “O filósofo e a cultura: a filosofia entre a ciência e a arte”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.40, n.1, p. 124-144, janeiro/abril, 2019.

GONZÁLEZ, M. “‘Mantenha-se mediterrâneo!’: razões do entusiasmo de Nietzsche por Carmen”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.38, n.1, janeiro/abril, 2017.

GORI, P.; STELLINO, P. “O perspectivismo moral nietzschiano”. In: *Cad. Nietzsche*, São Paulo, n. 34 v.1, p. 101-129, 2014.

GREENBERG, C. *Arte e Cultura. Ensaaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

HANZA, K. “‘Ni contadores, ni prestamistas, ni sujetos de crédito’ – ética y estética, según Nietzsche”. In: BARRENECHEA, M.; FEITOSA, C.; PINHEIRO, P. (org.) *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche*. RJ: DP&A, Faperj, Unirio; Brasília: CAPES, 2006.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*; trad. Ricardo Cruz. RJ: Imago Ed., 1991.

ITAPARICA, A. “A arte na ‘gaia ciência’ de Nietzsche”. In: *Estudos Nietzsche*, Espírito Santo, v.10, n.1, p. 28-39, jan./jun. 2019.

_____. *Nietzsche: estilo e moral*. SP: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2002.

KESSLER, M. *L'esthétique de Nietzsche*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

KOKETSU, C. *O prazer no absurdo: uma leitura contextual do aforismo 213 de Humano, demasiado humano*. Dissertação de mestrado. Curitiba, 2016.

LARGE, D. “‘Nosso maior mestre’: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de cultura”. In: *Cadernos Nietzsche* 9, p. 3-39, 2000.

LOPES, R. “Há espaço para uma concepção não moral da normatividade prática em Nietzsche? Notas sobre um debate em andamento”. In: *Cad. Nietzsche*, São Paulo, n. 33, p. 89-134, 2013.

LUPO, L. “Drives, Instincts, Language, and Consciousness in Daybreak 119: ‘Erleben und Erdichten’”. In: BRANCO, M. J. M.; CONSTÂNCIO, J. (org.) *As the Spider Spins. Essays on Nietzsche's Critique and Use of Language*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012.

MECA, D. “O conceito de cultura no jovem Nietzsche”. In: NASSER, E.; RUBIRA, L. (org.) *Nietzsche no século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

MELÉNDEZ, G. “Homem e estilo em Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 11, 2001.

MÜLLER-LAUTER, W. “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica. A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner”. In: MARTON, S. (org.) *Nietzsche na Alemanha*. SP: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2005.

NABAIS, N. *Metafísica do Trágico. Estudos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio D’Água Editores e o autor, 1997.

NEHAMAS, A. *Nietzsche, la vida como literatura*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002.

NICODEMO, N. “Conhecimento e vida como processo de transfiguração produtor de sentido: sobre razão poética, arte e perspectivismo em Nietzsche”. Trad. Fernando Sá Moreira. In: *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 215-256, jul./dez. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Trad. Fernando R. De Moraes Barros. SP: Hedra, 2008.

_____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além de bem e mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Aurora*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia de Bolso, 2016.

_____. *David Strauss, o confessor e o escritor: considerações extemporâneas I*. Trad. Antonio Edmilson Paschoal. SP: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres volume II*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César Souza. SP: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O nascimento da tragédia*. Trad. Jacó Guinsburg. SP: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. SP: Ed. Nova Cultural, 1999.

_____. *Œuvres philosophiques complètes*. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Paris: Éditions Gallimard, 1971/1997. 14 vol.

OLIVEIRA, J. *Para uma ética da amizade em Friedrich Nietzsche*. RJ: 7Letras, 2011.

PARMEGGIANI, M. “Nietzsche: o pluralismo e a pós-modernidade”. In: *Cadernos Nietzsche* 16, 2004.

PASCHOAL, A. “Ficcional, demasiado ficcional: o ‘personagem Nietzsche’ nos prefácios de 1886”. In: *Estudos Nietzsche*, Espírito Santo, v. 10, n.1, p. 91-114, jan./jun. 2019.

_____. *Nietzsche e o Ressentimento*. SP: Humanitas, 2014.

PIAZZESI, C. “‘Was Alles Liebe genannt wird’ (‘Tudo o que é chamado de amor’): FW/GC 14, KSA 3.356 como exemplo de exercício pré-genealógico”. In: *Cadernos Nietzsche* 27, 2010.

_____. “What we talk about when we talk about emotions. Nietzsche’s critique of moral language as the shaping of a new ethical paradigm”. In: BRANCO, M. J. M.; CONSTÂNCIO, J. (org.) *As the Spider Spins. Essays on Nietzsche’s Critique and Use of Language*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2012.

PONTON, O. “*Mitfreude*: o projeto nietzschiano de uma ‘ética da amizade’ em Humano, demasiado humano”. In: *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v.1, n.1, p. 145-160, jan./jun. 2010.

RABELO, R. “Nietzsche contra Wagner: veleidade de artista, *décadence* e ascetismo”. In: *Semina: Ciências Sociais e Humanas*. Londrina, v. 31, n. 1, p. 41-58, 2010.

RAMPLEY, M. *Nietzsche, aesthetics and modernity*. Cambridge University Press, 2000.

RANCIÈRE, J. *Tempos modernos. Arte, tempo, política*. SP: n-1 edições, 2021.

ROBERTSON, S. “Nietzsche e o Valor: Florescimento e Excelência”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37 n.1, p. 145-184, 2016.

RODRIGUES, L. “Friedrich Nietzsche: ‘ideal clássico’ e ‘ideal romântico’ na tradição alemã”. In: *Cadernos Nietzsche* 22, 2007.

ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. SP: n-1 edições, 2018.

RUBIRA, L. “Nietzsche: da tragédia grega à filosofia trágica”. In: *Dissertatio* [29] 249-261 inverno de 2009

SANTIAGO GUERVÓS, L. “A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 28, 2011.

_____. “Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança”. In: *Cadernos Nietzsche* 14, 2003.

_____. “O antiniilismo estético e a superação do niilismo”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.39, n.3, p. 11-29, setembro/dezembro, 2018.

SCHMID, W. “Dar forma a nós mesmos: sobre a filosofia da arte de viver em Nietzsche”. In: *Verve*, 12: 44-64, 2007.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação, 1º tomo*. Trad. Jair Barboza. SP: Editora UNESP, 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. SP: Editora 3, 2005.

SOLOMON, R. “Nietzsche, Postmodernism, and Resentment: a genealogical hypothesis”. In: KOELB, C. (org.) *Nietzsche as postmodernist: essays pro and contra*. New York: State University of New York Press, 1990.

SOMMER, A. Urs. “Nietzsche, Wagner e a decadência”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.38, n.1, janeiro/abril, 2017.

STEGMAIER, W. *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche*. GARCIA, A.; VIESENTEINER, J. (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

STOLNITZ, J. “On the origins of ‘Aesthetic disinterestedness’”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, no. 2 (Winter, 1961), pp. 131-143

_____. “‘The aesthetic attitude’ in the rise of modern aesthetics”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 4 (Summer, 1978), pp. 409-422

VALCÁRCEL, A. *Ética contra Estética*. SP: Perspectiva: SESC, 2005.

VAN TONGEREN, P. “Nossas virtudes: sobre o capítulo 7 de Para além de bem e mal”. In: *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 1, p. 219-241, 2016.

_____. “O filósofo como clínico da crítica à cultura”. In: *Estudos Nietzsche*, Curitiba, v.1, n.2, p. 265-286, jul./dez. 2010.

_____. “Transfiguração e gratidão. Sobre a arte e a arte de viver em Nietzsche”. In: NASSER, E.; RUBIRA, L. (org.) *Nietzsche no século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

VINCENT, H. *Art, connaissance et vérité chez Nietzsche – Commentaire du livre II du Gai Savoir*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. SP: Cosac Naify, 2010.

WEBER, J. “Mundo enquanto fenômeno estético ou problema moral? A filosofia trágica do jovem Nietzsche”. In: *Estudos Nietzsche*, Espírito Santo, v.9, n.1, p. 101-119, jan./jul. 2018.

WILLIAMS, B. *Ethics and the limits of philosophy*. Abingdon: Routledge, 2006

WOTLING, P. “A problemática da civilização contra a problemática da verdade. A missão do filósofo segundo Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 26, 2010.

_____. “As paixões repensadas: axiologia e afetividade no pensamento de Nietzsche”. In: MARTON, S. (org.) *Nietzsche, um “francês” entre franceses*. SP: Ed Barcarolla : Discurso Editorial, 2009.

_____. “*Befehlen und Gehorchen*. A realidade como jogo de comando e de obediência segundo Nietzsche”. In: NASSER, E.; RUBIRA, L. (org.) *Nietzsche no século XXI*. Porto Alegre: Zouk, 2017.

_____. *Nietzsche e o problema da civilização*. SP: Ed. Barcarolla (Sendas & veredas), 2013.

YOUNG, J. *Nietzsche’s Philosophy of Art*. Cambridge University Press, 1992.

ZITTEL, C. “Éticas esteticamente fundadas e a filosofia de Nietzsche”. In: *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, Brasília, v.7, n.1, abr. 2019, p. 367-391.

_____. “Sentenças, rupturas, contradições. Provocações e problemas de interpretação a partir das relações e das perspectivas narrativas no *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche”. In: *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.39, n.2, p. 29-48, maio/agosto, 2018.