

A individualidade nos escritos juvenis de Nietzsche.

Numa carta enviada de Turim ao historiador suíço Jacob Burckhardt, seu mestre e amigo dos tempos de Basileia, datada de 6 de janeiro de 1889, Nietzsche diz uma frase que poderia servir como *Leitmotiv* para a obra inteira do escritor argentino Jorge Luis Borges: *no fundo, sou todos os nomes da história*. Surpreso e preocupado com uma tal declaração, Burckhardt solicita a Overbeck para que vá ao encontro do filósofo, este o faz de imediato e, diante do quadro que encontra, providencia o seu internamento numa clínica para tratamento de doenças mentais na Basileia.

A proposta aqui é a de que esqueçamos por um momento o contexto biográfico que envolve a afirmação de Nietzsche para tentar compreendê-la como um possível vértice, sob a forma de *insight* filosófico, das questões levantadas no percurso do seu pensamento com respeito ao envolvimento do sujeito com os limites impostos pela consciência histórica.

Nesse sentido, os seus primeiros escritos, onde a sua atenção se encontra voltada para o mundo trágico dos gregos, sobretudo para a filosofia pré-socrática, talvez nos forneçam uma melhor compreensão dos elementos que se acham latentes na afirmação *sou todos os nomes da história*. Um desses elementos é a profunda necessidade de assimilação da historicidade, algo que, conforme insistentemente denuncia Nietzsche, tornou-se um

emblema do tipo de subjetividade niilista gerado na modernidade. A isso se pode acrescentar o perspectivismo, bastante presente nas suas últimas obras, e que também nos remete a uma análise dos seus textos sobre a experiência grega, na medida em que esta é a experiência de um pensamento que adota a multiplicidade como visão de mundo. A mobilidade indicada pela intrigante frase se comunica diretamente com temas como a teatralidade em O nascimento da tragédia, o descompasso entre interioridade e exterioridade no uso da história na segunda das Considerações intempestivas e a angústia da sedimentação dos conceitos em Sobre verdade e mentira - apenas para citar alguns dos seus textos de juventude.

Não se trata, portanto, da procura da subjetividade no pensamento trágico dos gregos (talvez, para muitos, um inescusável anacronismo), porém da insinuação, ali tão presente para Nietzsche, de uma forma eficiente de lidarmos com os desdobramentos da subjetividade na modernidade. Aliás, a recorrência aos pré-socráticos ganha atualidade como um traço, inclusive, da pós-modernidade, assim como o interesse em resgatar a filosofia nietzscheana justamente a partir dessa sua motivação, para tanto basta pensarmos em autores como Jürgen Habermas e Gianni Vattimo.

Os escritos juvenis de Nietzsche demonstram uma grande coerência com o seu pensamento ulterior, muito embora se possa verificar, à luz das mudanças de pontos de vista, não só um natural aprofundamento das suas concepções originais, quanto uma intensa variedade de interpretações, o que não significa apenas uma nuance de tom e de estilo. Um exemplo está

contido na natureza eloqüente, até, com que esses primeiros escritos discutem as questões em torno da filosofia dos pré-socráticos, da arte, da tragédia ática, do conceito de verdade, do estado grego, de Homero, tudo isso com a intenção de nos mostrar uma via de acesso para superar as dificuldades da existência. Como assinala Angèle Kremer-Marietti, "estes textos são, portanto, sobre um fundo de pessimismo, ensaios eminentemente construtivos e positivos que poderão surpreender aqueles que colocam Nietzsche sob o signo da negação e da destruição".¹

É verdade que tudo remete a O nascimento da tragédia, cuja edição, em 1872, marca decisivamente a busca do que é essencial na existência dos gregos para a determinação da filosofia helênica, para a compreensão das suas origens como fonte de todo conhecimento. Num primeiro plano, no conjunto desses escritos de juventude, a preocupação de Nietzsche, nessa fase ainda de certo modo voltado para a busca da essência das coisas, se caracteriza pela maneira como é possível, através da interpretação do mundo helênico, compreender que a vida, em sua manifestação mais livre, se contrapõe à vontade de conhecimento.

Essa crítica é particularmente importante para a compreensão da sua opinião sobre a obstinação tipicamente moderna pela história e sua relação com a questão da individualidade. Na segunda de suas Considerações Intempestivas, de 1874, "Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida", ele nos fala da necessidade de uma *plastische Kraft* (força plástica) que oriente o conhecimento do passado sem provocar o *desenraizamento do*

futuro. Nietzsche acusa a falta de clareza, naturalidade e pureza da relação entre a vida e a história:

"Das historische Wissen strömt aus unversieglichen Quellen immer von neuem hinzu und hinein, das Fremde und Zusammenhanglose drängt sich, das Gedächtnis öffnet alle seine Tore und ist doch nicht weit genug geöffnet, die Natur bemüht sich aufs höchste, diese fremden Gäste zu empfangen, zu ordnen und zu ehren, diese selbst aber sind im Kampfe miteinander, und es scheint nötig, sie alle zu bezwingen und zu bewältigen, um nicht selbst an ihrem Kampfe zugrunde zu gehen. Die Gewöhnung an ein solches unordentliches, stürmisches und kämpfendes Hauswesen wird allmählich zu einer zweiten Natur, ob es gleich außer Frage steht, daß diese zweite Natur viel schwächer, viel ruheloser und durch und durch ungesünder ist als die erste."

("O saber histórico irrompe, aqui e ali, sempre novamente a partir de fontes inesgotáveis, o estranho e incoerente impõem-se, a memória abre todas as suas portas e, ainda assim, nunca estão suficientemente abertas; a natureza empenha-se em receber bem, organizar e honrar estes estranhos hóspedes, mas estes mesmos encontram-se em luta uns com os outros, e parece necessário subjugar-los e dominá-los todos, a fim de não perecer em meio à sua luta. O hábito em um tal ser doméstico desordenado, tempestuoso e conflituoso torna-se paulatinamente uma segunda natureza, mesmo se estiver imediatamente fora de questão o fato de esta segunda natureza ser muito mais fraca, muito mais inquieta e em tudo menos saudável do que a primeira.")²

A questão apresentada por Nietzsche tem um envolvimento direto com a subjetividade moderna em seu esvaziamento niilista do poder de criação do novo, do inteiramente novo, pois a *força plástica* para tal ação – quer

pensemos em termos da interpretação da história de um povo ou da biografia de um indivíduo – se acha aprisionada pela consciência mórbida da historicidade de todo acontecimento. Rompe-se, então, sob o peso dessa incapacidade de assimilação do passado, o elo entre *Innerlichkeit* (interioridade) e *Ausserlichkeit* (exterioridade) – e é particularmente a angústia dessa ruptura, projetada na necessidade de afirmação vigorosa da própria história, que vem a ser uma das principais linhas do pensamento de Nietzsche e o fio condutor de nossa pesquisa.

Pode-se notar desde as suas primeiras obras que a noção de cultura é sempre pensada com referência à expansão e à retração das forças criativas do indivíduo. Nesse aspecto, o que parece ser determinante é o modo como o indivíduo estabelece com o tempo histórico, com o seu passado cultural, uma relação orgânica, viva, através da qual o fluxo dos acontecimentos é plenamente assimilado. Na segunda das Considerações intempestivas discute ainda sobre os efeitos do excesso de ciência histórica para a formação da personalidade:

"(...) denn aus uns haben wir Modernen gar nichts; nur dadurch, daß wir uns mit fremden Zeiten, Sitten, Künsten, Philosophien, Religionen, Erkenntnissen anfüllen und überfüllen, werden wir zu etwas Beachtungswertem, nämlich zu wandelnden Enzyklopädien, als welche uns vielleicht ein in unsere Zeit verschlagener Alt-Hellene ansprechen würde. Bei Enzyklopädien findet man aber allen Wert nur in dem, was darinsteht, im Inhalte, nicht in dem, was daraufsteht oder was Einband und Schale ist; und so ist die ganze moderne Bildung wesentlich innerlich: auswendig hat der Buchbinder so etwas

daraufgedruckt wie 'Handbuch innerlicher Bildung für äußerliche Barbaren'. (...) Die Kultur eines Volkes als der Gegensatz jener Barbarei ist einmal, wie ich meine, mit einigem Rechte, als Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes bezeichnet worden."

("(...) nós modernos não temos absolutamente nada que provenha de nós mesmos; somente na medida em que nos entulhamos e apinhamos com épocas, hábitos, artes, filosofias, religiões, conhecimentos alheios, tornamo-nos dignos de consideração, a saber, enciclopédias ambulantes, com o que talvez um antigo heleno extraviado em nosso tempo nos dirigisse a palavra. No entanto, nas enciclopédias todo o valor acha-se circunscrito ao que tem dentro, no conteúdo, não no que se encontra por fora, ou na encadernação e na capa. Desta feita, toda a cultura moderna é essencialmente interior; na parte de fora, o encadernador imprimiu algo assim como: 'manual de cultura interior para bárbaros exteriores'. (...) A cultura de um povo enquanto a antítese da barbárie foi designada certa vez, e, segundo minha opinião, com algum direito, como a unidade do estilo artístico em todas as manifestações da vida de um povo")³

Nietzsche leva adiante toda uma forma de pensar a cultura a partir de uma visão já anunciada em O Nascimento da tragédia (1872), cuja referência de autenticidade consiste na unidade espiritual do mito e da tragédia na cultura helênica e também, podemos acrescentar, o mundo do Renascimento como exemplo de um momento de perfeita união entre arte e vida. Há aqui algo que realmente importa para a questão da subjetividade e que persiste ao longo de sua obra: a necessidade de *assimilação* do conhecimento sobre o passado. Dessa sua intuição preliminar derivam duas sugestivas vias de

acesso para a nossa temática. A primeira remete ao desequilíbrio apontado na relação entre interioridade e exterioridade, o que motiva o filósofo a desenvolver uma forte crítica da consciência histórica, isto é, do seu excesso, típico da cultura moderna. Uma segunda indicação relevante diz respeito à idéia de *Einheit des künstlerischen Stiles* (unidade de estilo artístico) como o contrário de uma cultura decadente.

Na seqüência de sua obra, Nietzsche passará a tratar do tema da interioridade como parte da sua exploração das origens e conseqüências do processo de sedimentação dos valores morais na história do ocidente. Daí, portanto, a relevância da sua conceituação da cultura como uma *unidade de estilo artístico*, pois nos permite compreender a primazia da idéia de *invenção* tanto na desconstrução da unidade metafísica do eu quanto na possibilidade de outras alternativas de se lidar com a consciência histórica no plano da subjetividade.

De fato, nesse período, Nietzsche polariza bastante a existência na alternância entre prazer e dor. Assim, é comum nos trabalhos que giram em torno de O nascimento da tragédia a afirmação da vida em sua *plenitude exuberante*, sem que a sua fruição possa ser afetada pela angústia de indagações, pela memória ou história dos acontecimentos ou pelo significado moral da existência. Escreve o seguinte em A filosofia na idade trágica dos gregos:

"Das Urteil jener Philosophen über das Leben und das Dasein überhaupt besagt so sehr viel mehr als ein modernes Urteil, weil sie

das Leben in einer üppigen Vollendung vor sich hatten und weil bei ihnen nicht, wie bei uns, das Gefühl des Denkers sich verwirrt in dem Zwiespalt des Wunsches nach Freiheit, Schönheit, Größe des Lebens und des Triebes nach Wahrheit, die nur fragt: Was ist das Leben überhaupt wert?"

("O juízo desses filósofos sobre a vida e sobre a existência em geral é muito mais significativo do que um juízo moderno, porque tinham diante de si a vida numa plenitude exuberante e porque neles o sentimento do pensador não se enreda, como em nós, na cisão do desejo de liberdade, da beleza, da grandeza da vida, e do instinto de verdade, que só pergunta: o que é que a vida vale?")⁴

A intuição psicológica de Nietzsche, que rende homenagem a Heráclito, pôde identificar, desde os primeiros escritos, a fonte das interpretações ontológicas que dão ao indivíduo a falsa ilusão do seu antropocentrismo. Ora, na visão que Nietzsche tem da vida dos gregos da fase trágica, a noção de individualidade se dissolve e dá lugar à idéia do pluralismo, tão cara ao autor. No ensaio sobre Homero, em Cinco prefácios, o *agon* é claramente assinalado como a essência da vida em comum, desfazendo a noção de individualidade em benefício do conjunto dos homens que compõe o estado ou, em termos mais latos, da própria existência como fenômeno cósmico. Também em O livro do filósofo, reivindica Nietzsche uma unidade de ação de dupla via, capaz de reunir os homens com fundamento em suas pulsões e de propiciar à arte ser a expressão e a síntese das formas que apreendem a vida. É desse modo que a *plenitude exuberante* da vida engloba no seu curso e na sua fruição tanto o prazer quanto a dor no mesmo grau de intensidade e com igual valência.

Ao falarmos de *indivíduo*, porém, não podemos deixar de ter em mente que, contra a própria etimologia da palavra, Nietzsche, ao longo de sua obra, intensifica a rejeição à noção de indivíduo como identidade fixa, como essencialismo metafísico que pretende indicar uma unidade preservada, indivisível. Algo que somente mais tarde, com a formulação da *vontade de poder* na contramão de todo substancialismo, torna-se mais compreensível. Quanto a isso, o que importa aqui, na discussão de suas primeiras obras, é a importância que nessa *démarche* do seu pensamento têm noções como luta, arte, interpretação, destino e história.

A concepção da existência, em Nietzsche, decorre diretamente da interpretação do mundo helênico como o esforço de uma eterna luta, a vida como um fenômeno de destruição e reconstrução incessantes, cuja base conjuga os contrários numa unidade perfeita, cabendo à sua representação, como movimento de uma consciência solipsista, apreender a sua aparência à luz de visões multifacetadas que a linguagem exprime através da variedade de metáforas, que são inclusive, e por isso mesmo, antropomórficas.

Ao fim, tudo se reduz a um amontoado de ilusões - uma montanha mental -, cuja expressão metafísica jamais alcançará a utópica unidade primordial da natureza, cuja imagem, sempre perseguida e oculta, justificará a necessidade de ordenamento do caos através da arte como instrumento eficiente da construção de tudo aquilo que se fragmentou no próprio processo da existência comum, isto é, na relação de contingência entre o homem e o mundo.

Afinal, Nietzsche termina por privilegiar um mundo de imagens. Para ele, "a alegria de mentir é estética".⁵ A arte, portanto, representa um requisito intuitivo que fornece ao homem amplas possibilidades de aceitação da existência. Estoicismo como vertente da arte. Daí a relação dialética entre o filósofo original e o autor trágico. Daí, inclusive, a leitura que Nietzsche faz do Homero pré-trágico que assoma no espaço de divisão de águas entre um mundo ainda não tocado pelas simulações da racionalidade, mundo que a si pertence, e a sugestiva preservação dos mitos, o encantamento das cosmogonias.

Platão, no Teeteto, escreve o seguinte: "Homero, que ao dizer o oceano, origem dos deuses, e Tétis sua mãe, declarou que todas as coisas são produto do fluxo e do movimento".⁶ Nietzsche, por sua vez, discute em A filosofia na idade trágica dos gregos a proposição de Tales de que a água é a origem de todas as coisas: "*So schaute Thales die Einheit des Seienden: und wie er sich mitteilen wollte, redet er vom Wasser!*" (Foi assim que Tales vislumbrou a unidade do ente; e quando a quis comunicar, falou da água!)⁷ Afinal, destaca Nietzsche, ao ir além da reflexão científica, ao tentar expressar a sua intuição sobre o devir e a unidade de todas as coisas, Tales se viu na contingência de comunicar-se através de uma *transposição metafórica*.

É evidente que o recurso de Nietzsche às concepções cosmológicas não implica, necessariamente, numa adoção de postulados ontológicos, mas, como se demonstrará adiante, tal postura lhe será extremamente útil no seu confronto com o racionalismo, fornecendo-lhe um fundamento intuitivo de

noções capaz de assentar a base da sua doutrina do eterno retorno do mesmo. Como se observa na terceira parte do Zaratustra (1883-1885), Nietzsche qualifica o tempo na sua significação cósmica de eternidade e aí procura inscrever o destino do indivíduo nos seus enigmas, na situação do eterno devir que a vontade tanto deve saber restringir-se, cingindo-se ao inelutável, como também deve saber esquecer e, com isso, ser capaz de experimentar o presente de modo concreto e positivo, formando com o passado e o futuro uma só coisa.

Ao pensarmos nesses termos sobre o eterno retorno, podemos notar uma ligação entre a idéia da sabedoria trágica contida nos seus primeiros escritos e as indagações da última fase com respeito às aporias do niilismo. No relato autobiográfico de 1888, Ecce homo, comenta bem a propósito:

"Die Bejahung des Vergehens und Vernichtens, das Entscheidende in einer dionysischen Philosophie, das Ja-sagen zu Gegensatz und Krieg, das Werden, mit radikaler Ablehnung auch selbst des Begriffs 'Sein' - darin muß ich unter allen Umständen das mir Verwandteste anerkennen, was bisher gedacht worden ist. Die Lehre von der 'ewigen Wiederkunft', das heißt vom unbedingten und unendlich wiederholten Kreislauf aller Dinge - diese Lehre Zarathrustas könnte zuletzt auch schon von Heraklit gelehrt worden sein."

("A afirmação do fluir e do destruir, o decisivo numa filosofia dionisíaca, o dizer Sim à oposição e à guerra, o *vir a ser*, com radical rejeição até mesmo da noção de 'Ser' – nisto devo reconhecer, em toda circunstância, o que me é mais aparentado entre o que até agora foi pensado. A doutrina do 'eterno retorno', ou seja, do ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas – essa doutrina

de Zaratustra *poderia* afinal ter sido ensinada também por Heráclito.")⁸

Como já assinalamos, embora a diversidade de pensamento entre os primeiros escritos e a produção madura revele uma acentuada mudança de direção e perspectivas, ainda assim um certo contingente de idéias em torno da desconstrução da metafísica e da visão antropomórfica continuam presentes, inclusive no que se refere às noções de interioridade, de individualidade e especialmente às concepções sobre o cosmos e sobre o fluir da existência que prenunciam a doutrina do eterno retorno do mesmo. Já em O livro do filósofo, reunião de ensaios produzidos entre 1872 e 1875, Nietzsche adverte que "todas as construções do mundo são antropomorfismos".⁹

Em A filosofia na idade trágica dos gregos, de 1873, revela uma profunda compreensão das formulações intuitivas de Heráclito com a aliança entre os mundos físico e metafísico, defrontando-se com as questões essenciais da ontologia, sobretudo a negação do ser. Desde logo, dissolve a orgulhosa noção de indivíduo na sua singularidade. Tal postura, que se traduz na estruturação configurativa do tempo e do espaço, na sua representação, e mais, na acepção rigorosamente helênica do caos, dispensa, de modo liminar, as prerrogativas morais e aponta como expressão máxima da vida do indivíduo a ação que deve ser comum a todos os homens.

Na concepção que o jovem Nietzsche apreende da sabedoria trágica, o que importa é a própria existência que, sem cessar, flui e, de acordo com Heráclito, o entendimento de que todas as coisas se reduzem à unidade, pois o um é afinal o múltiplo. Desde aí, já se observam as fontes do seu posterior pluralismo e da quebra com a noção metafísica do ser como uma estrutura permanente e estável. É latente a sua compreensão da unidade como um campo de *quanta* de força.

Na expressão *sou todos os nomes da história* temos uma síntese eficiente da liberdade produzida por esse tipo de visão, ou seja, da identidade como jogo ou multiplicidade. Um fragmento de Heráclito está na base de toda a reflexão contida em A filosofia na idade trágica dos gregos: "*Die Welt ist das Spiel des Zeus oder, physikalischer ausgedrückt, des Feuers mit sich selbst, das Eine ist nur in diesem Sinne zugleich das Viele.*" (O mundo é o jogo de Zeus ou, em termos físicos, do fogo consigo mesmo, o uno só neste sentido é simultaneamente o múltiplo).¹⁰ Assim como no jogo do artista ou da criança, onde tudo se constrói e se destrói em plena inocência e sem qualquer motivação moral, também da unidade do fogo surge a inesgotável variedade de formas que compõe o mundo.

A leitura que Nietzsche faz dos filósofos pré-socráticos não significa uma irrestrita adesão ao pensamento trágico na sua latitude ontológica, mas, como esclarece Eugen Fink, ele descobre ali, entre os gregos, "todo um tesouro de intuições" que servirá, sem dúvida, para o seu combate ao racionalismo.¹¹

De fato, é no conjunto de escritos que precede O nascimento da tragédia que começa a se formar o seu conceito de indivíduo sob uma perspectiva inteiramente cósmica, tanto que ali já estão latentes os *princípios* que estruturam a doutrina do eterno retorno, da vontade de poder e do niilismo decorrente da perda dos valores de origem.

A forma como ora se aproxima de Schopenhauer ou dele se afasta no posterior desenvolvimento da sua filosofia perspectivista vai definir as variações da representação, ou seja, o modo como apreendemos a ordem sucessiva e infinita dos fenômenos, o nosso solipsismo perante a realidade que se revela pela aparência.

Nos primeiros escritos, Nietzsche se deixa sugestionar pela concepção de tempo dos filósofos trágicos em sua negligência a respeito do papel da história diante da natureza. Tudo se integra ao todo, ao ritmo cósmico e ao caos, à energia do eterno devir, de forma que se torna possível introduzir, como ele fará num momento posterior do seu pensamento, a vontade de poder como elemento desse mesmo devir, instaurando o movimento sinérgico dos elementos vitais no seu conjunto, na *roda* do tempo. Com isso, supera o pessimismo de Schopenhauer e dissolve todo o conceito empírico de individualidade, o que não suprime, mesmo com a vontade de poder, as aporias da temporalidade e do mundo aparente. O eterno retorno, em germe nesses primeiros escritos, traria de volta, o mesmo curso cíclico, a identidade que se repete e o caos primordial.

É evidente que para Nietzsche a individualidade somente pode ser entendida na sua extensão múltipla, na concepção dos seres coletivos

submetidos à experiência do tempo, ao peso cotidiano do *fatum*, portanto a forma de compreensão schopenhauriana da existência estaria, também para ele, na sua interpretação estética até atingir os limites do sublime, com o seu transbordamento sobre as margens do razoável e do imaginativo.

O mundo grego é revelador para Nietzsche dos limites extremos que ultrapassam a simples razão humana, logo, do sublime. Não é por acaso que em Cinco prefácios para cinco livros não escritos, de 1872, ao observar a *escrita de sangue* de Homero, tenha entendido que na sua épica, o conceito de individualidade se converta no coletivo, em verdadeiros estratos vitais que detêm a sobrehumana faculdade de suportar os impactos do mundo físico e do mundo espiritual. A realidade na épica homérica logo se converte em mito e fábula e os eventos históricos ultrapassam as fronteiras naturais, afinal, a visão helênica primitiva não fazia distinções entre os planos da realidade e da fantasia. Na Hélade selvagem, tudo era necessidade.

Desde os escritos juvenis, ao escrever sobre o destino, Nietzsche reconhece que o *Ersatz* para a ausência de sentido da vida estaria no *agon*. A intuição prevalece sobre todas as formas de conhecimento da verdade. O ser, como consciência individuada, é algo para Nietzsche inefável. Ele então enfrentava a questão dos valores e logo considerava os primeiros problemas da filosofia de uma inédita perspectiva psicológica. O conceito de necessidade já estava presente. Daí em diante, dissolveria a concepção em voga da *Grécia serena*, da interpretação classicista que vai de Winckelmann até Hegel.¹² Avança com O nascimento da tragédia para a oposição (e união) das forças de Apolo e Dionísio, dando-lhe os meios de compreender, através

da dialética do sonho e da embriaguez, tanto a vida quanto a arte que a exprime e afirma.

O livro do filósofo, elaborado na seqüência de O nascimento da tragédia, já propicia a Nietzsche, através da investigação dos processos da linguagem e da procura de uma compreensão do conceito de verdade, levantar o problema do sujeito e da representação com a mesma coerência de exegese que se observa na consecução das suas obras posteriores.

Na argumentação dos primeiros escritos de Nietzsche sobre o tema da representação da realidade, como um dado que se tornou problemático, cuja lógica racionalista ele vê projetada no cenário do niilismo e da perda de identidade, de um sujeito que já não possui um ponto fixo de observação, encontra-se a motivação principal da temática pós-moderna da *Verwindung* (*superação*) dos dilemas da modernidade.

O sujeito é tematizado nesses textos sob a forma da crítica da confiança excessiva na linguagem, do esquecimento de que esta se configura na sua origem como um instrumento puramente arbitrário de reificação, enfim, de domínio. Em Sobre verdade e mentira, de 1873, Nietzsche expõe o tema da linguagem nos termos de um acordo entre os homens com base na necessidade de conservação, franqueando ao impulso à verdade o direito de *legislar* por meio de um código de sinais. Tal acordo, porém, tem sua origem embotada com o tempo, escapa ao nível da consciência - e a isto deve a sua validade e a sua autoridade.

A seguinte passagem de Sobre verdade e mentira nos aproxima do tema da subjetividade, pensada nesse momento como necessário

esquecimento da historicidade do eu e de sua condição de criador de metáforas:

"Nur durch das Vergessen jener primitiven Metapherwelt, nur durch das Hart und Starrwerden einer ursprünglichen, in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, nur durch den unbesiegbaren Glauben, diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch sei eine Wahrheit an sich, kurz nur dadurch, daß der Mensch sich als Subjekt, und zwar als künstlerisch schaffendes Subjekt, vergißt, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz: wenn er einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glaubens herauskönnte, so wäre es sofort mit seinem 'Selbstbewußtsein' vorbei."

("É só pelo esquecimento deste primitivo mundo de metáforas, é só pela cristalização e solidificação do que, na origem, era massa de imagens surgindo, num turbilhão ardente, da capacidade original de imaginação humana, é só pela crença invencível de que *este sol, esta janela, esta mesa*, é uma verdade em si, em síntese, só pelo fato que o homem esquece de si enquanto sujeito e enquanto *sujeito da criação artística*, é que ele vive com algum descanso, alguma segurança e alguma coerência: se pudesse escapar por um único instante dos muros da prisão desta crença, estaria imediatamente terminada a sua 'consciência de si'.")¹³

O que parece estar em jogo aqui é a impossibilidade de uma existência que venha a prescindir da linguagem na dimensão da sua capacidade de produção de fundamentos, algo que nos leva a indagar sobre a prescrição pós-moderna de um *pensamento fraco*, de uma ontologia que nos permita, nas palavras de Gianni Vattimo, "vivenciar a verdade, não como

objeto de que nos apropriamos e que transmitimos, mas como horizonte e pano de fundo no qual, discretamente, nos movemos."¹⁴

De fato, ao expor a fragilidade do edifício conceitual, Nietzsche parece querer desconstruí-lo para inaugurar uma realidade apta a reconhecer o *artifício* como a razão de sua presença no mundo - a única forma possível de presença, mas ainda assim a ser afirmada em toda a sua radicalidade. Todo o cenário do niilismo surge então como uma oportunidade; o assentimento estóico por parte do indivíduo do passado histórico como o *seu* passado, como a massa de acontecimentos que o atravessa e o constitui enquanto fragmento de uma totalidade, seu sentimento de pertença e responsabilidade, ganham desse modo o sentido de uma abertura para o futuro.

Deslocadas do seu posto privilegiado, as questões epistemológicas passam a ser vistas no terreno axiológico, onde todo ato interpretativo é avaliado sob o critério da sua força de expansão da vida, conforme já o fizera Nietzsche com respeito à história nas Considerações intempestivas, daí a importância dada por ele a uma compreensão psicológica da relação do sujeito com os fenômenos, avançando, como se pode observar no decorrer de sua obra, até o ponto de dissolver completamente a própria noção de sujeito no mundo das aparências.

Em O crepúsculo dos ídolos, publicado em 1888, é possível notar com maior vantagem o modo como Nietzsche retoma o problema da historicidade, isto é, da necessidade do *sentido histórico* para a reflexão sobre o grau de

envolvimento numa lógica identitária que, de forma reativa, reproduz a confiança substancialista na linguagem:

"Sie fragen mich, was alles Idiosynkrasie bei den Philosophen ist?... Zum Beispiel ihr Mangel an historischen Sinn, ihr Haß gegen die Vorstellung selbst des Werdens, ihr Ägyptizismus. Sie glauben einer Sacher eine Ehre anzutun, wenn sie dieselbe enthistorisieren, *sub specie aeterni* (...)."

("Qual é - perguntais - a idiosincrasia dos filósofos?... A sua falta de sentido histórico, por exemplo; o seu ódio contra a representação do devir, o seu egipticismo. Julgam *honrar* uma coisa quando a desistoricizam, *sub specie aeterni* (...).")¹⁵

Nas "Considerações sobre arte e conhecimento", texto de abertura de O livro do filósofo, Nietzsche ressalta nos gregos a forma como o instinto de conhecimento se acha submetido ao crivo da necessidade, inclusive na maneira dos gregos tratarem a história. No fragmento 41 aponta para o contraste com a época moderna:

"No presente, a filosofia pode apenas ressaltar a *relatividade* de todo o conhecimento e o seu *antropomorfismo*, bem como a força da *ilusão* que impera em toda parte. Tendo feito isto não pode mais conter o instinto incontido de conhecimento, o qual consiste, acima de tudo, em *julgar* conforme o grau de certeza e em dedicar-se a objetos cada vez menores. Ao passo que todos os homens ficam satisfeitos no final do dia, o historiador pesquisa, aprofunda-se e em seguida reúne os dados, com o intuito de tirar esse dia do esquecimento: *até o que é pequeno deve ser eterno quando pode ser conhecido*.

Para nós somente a ordenação estética tem valor: o que é grande obtém direito à história, não à história icônica, mas à *pintura*

histórica criadora, estimulante. Deixamos os túmulos em paz, mas nos apoderamos do que é eternamente vivo.¹⁶

E no fragmento 44, adverte o seguinte:

(...) Nós estamos excessivamente habituados ao contraste entre a verdade e a não-verdade histórica."¹⁷

O sentido de historicidade, aparece já neste texto de 1872 como uma marca da subjetividade moderna em seu anseio pela fixação de uma identidade no tempo. E o historiador surge aqui como uma figura emblemática do problema estabelecido pela consciência objetiva, isto é, alcançar uma interpretação adequada dos fenômenos, dispondo-os numa cadeia lógica de causa e efeito. Sob esse empenho, de resto bastante caricato, encontra-se um motivo perverso, descrito mais detidamente em "Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida", que é a percepção tanto da impossibilidade de um resgate concreto da massa de dados do passado como também, e de forma mais aguda, o sentimento de que a inexorabilidade do tempo corrói todo o estímulo de criação. Insurge-se um duplo fracasso para o afã historiográfico do século XIX: a prática positivista engendra um sentimento mórbido na sua busca incessante de dados, ao mesmo tempo que, do seu racionalismo, decorre a ameaça do relativismo, esvaziando as pretensões de referência ou representação do discurso histórico. A essa consciência hipertrofiada da história, a esse conhecimento excessivo que culmina na revelação de que a matéria de todos os conceitos

não é mais do que uma contingência da linguagem, dá Nietzsche o nome de *historischer Krankheit* (doença histórica).

A demarcação do contraste entre *verdade e não-verdade histórica* habita a subjetividade moderna como desejo de preservação da identidade por meio da eliminação dos elementos variados e ambíguos que rondam o conhecimento da realidade. Entretanto, nesses primeiros textos, o ponto de reflexão a ser levado adiante não é exatamente o de uma subjetividade que encontra a resolução para esses conflitos, mas sobretudo de uma subjetividade que experimenta tais conflitos como constitutivos da sua própria presença no mundo.

Assim é que o aspecto caricato da figura do historiador, coletando e dispondo dados a fim de encontrar um sentido para a história, advém da sua fé orgulhosa no método como expressão máxima do fundamento de seu conhecimento. Não se trata, claro, de interpretar literalmente a esperança dos historiadores oitocentistas de que a objetividade científica do método lhes facultaria uma descrição da história *wie es eigentlich gewesen* (como realmente aconteceu), para citarmos a expressão tão famosa de Ranke¹⁸. Para Nietzsche, tal impossibilidade somente revela a *ironia* como consequência da *démarche* da subjetividade em direção a uma visão de mundo niilista.

A sabedoria da época trágica dos gregos estaria, desse modo, na compreensão do conhecimento como um campo de experiência investido pela ilusão, o que implica na valorização da arte como um impulso protetor, necessário, diante da vontade de verdade. É esse *habitar a superfície das*

coisas que Nietzsche admira nos gregos arcaicos e cujo desvio histórico, a partir da filosofia socrática, produziu um modelo de subjetividade baseado na interiorização e na dicotomia entre mundo verdadeiro e mundo ilusório. No fragmento 37 de O livro do filósofo lemos qual seria a tarefa do conhecimento trágico:

"Para o filósofo trágico a *imagem da existência* realiza-se de um modo tal que o leva a entender tudo o que compete à metafísica como algo meramente antropomórfico. Não é um cético.

Então, é necessário criar um conceito: porque o ceticismo não é um fim em si. O instinto de conhecimento, atingindo seus limites, volta-se contra si próprio, para chegar à *crítica do saber*. O conhecimento a serviço da vida torna-a melhor. É preciso *querer* até a ilusão - nisto consiste o trágico."¹⁹

Na verdade, Nietzsche não suscita, somente, um problema filosófico na área da teoria do conhecimento, de amplas repercussões culturais, mas ainda e sobretudo discute uma aguda questão psicológica que será objeto de intensas interpretações na modernidade, sendo decisivo concentrar a atenção nos aspectos críticos aí envolvidos em torno da racionalidade e da representação individuais. Também em O livro do filósofo, como já em O nascimento da tragédia, demonstra o fracasso da representação da realidade através de uma estrutura condicionante da linguagem conceitual, com seus *exércitos de metáforas*, e apela vigorosamente para o conhecimento que decorre da arte e sobretudo da arte trágica. Ora, se o ponto central de O livro do filósofo é com efeito uma crítica dos processos vigentes da teoria do

conhecimento, com a sua incessante busca da verdade como valor que deve ser agregado ao homem, frustrando a liberdade do agir, por outro lado é também uma postulação corretiva das atitudes humanas supraditadas pelas estratificações culturais, solapadas no curso da formação reflexiva da individualidade nos limites de tempo e espaço.

Para Nietzsche, no bojo das interpretações ontológicas, existe uma espécie de vazio que a tudo confunde ("no vazio se inserem todas as superstições possíveis"), inclusive, é possível acrescentar, ali se insinuam perigosamente as pretensas aspirações à felicidade calcadas no falso chão do conhecimento racionalista.²⁰ Toda esperança, pois, é negada, ou sonogada, e a revelação do verdadeiro conhecimento, cuja natureza é o trágico, deve ser efetivada através da arte, que comporta em seu reino todas as potencialidades da intuição.

A ênfase no papel da arte pode ser posteriormente atenuada sob outras perspectivas, mas nos escritos em torno de O nascimento da tragédia, de 1871, ela adquire uma extrema necessidade para Nietzsche que, ancorado nesse eixo de um paradigma estético, constrói algo como a sua própria teoria do conhecimento ou a sua via de acesso à construção dos seus principais axiomas críticos, afinal a sua *episteme*. Um exemplo pode ser localizado em algumas de suas formulações mais originais e particulares, logo no conceito da autonomia da memória, na necessidade do esquecimento, temas que serão desenvolvidos mais amplamente na segunda das Considerações intempestivas.²¹

Nos escritos juvenis, Nietzsche se debruça sobre os limites da condição humana e se depara com o sublime. Sabe que na épica e principalmente na tragédia os limites são compulsoriamente ultrapassados e, para tanto, a simples noção de individualidade se revela frágil, a vida ali posta em exemplo nas fronteiras extremas do entendimento somente pode ser assimilada numa concepção totalizante, supra-individual, submetida à lei da necessidade. Diante do sublime, a consciência individual se desfaz e este é um caso limite que, no entanto, pode ser reduzido às proporções comuns do sujeito, da fragilidade do sujeito, cuja representação da realidade é nada mais, nada menos que mero solipsismo.

Então, desde logo se coloca para Nietzsche a condição auto-limitada da consciência do indivíduo e as ilusões do conhecimento. Algo está além do tempo e do espaço que marcam a simples existência humana e, se é possível cogitar de uma separação dessa *ordem* impositiva, teria de se pensar numa espécie de consciência cósmica, não histórica, numa mescla plural e cíclica do recuo da consciência humana, "pois o homem traz em si a memória de todas as gerações passadas"²², o que não significa que ele se conforme em ser uma *réplica*, para usar uma expressão de Harold Bloom intensamente discutida por Richard Rorty:

"Nesta perspectiva nietzscheana, o impulso que leva a pensar, a investigar, a tecer-mos novamente de forma cada vez mais completa não é o espanto mas sim o terror. É, uma vez mais, o horror de Bloom a 'descobriremos que somos apenas uma cópia ou uma réplica'. O espanto pelo qual Aristóteles julgava que a filosofia

começava era o espanto de nos encontrarmos num mundo mais vasto, mais forte e mais nobre do que nós próprios. O medo pelo qual os poetas de Bloom começam é o medo de podermos acabar os nossos dias num mundo desses, um mundo que nunca fizemos, um mundo herdado. A esperança de um poeta desses é a de conseguir fazer ao passado aquilo que o passado lhe tentou fazer a ele: fazer o próprio passado, incluindo os próprios processos causais, que conferiram uma marca cega a todos os seus próprios comportamentos, e ostentar *a sua própria marca*.²³

Assim, o que Nietzsche recusa é a representação que o sujeito faz da realidade através da linguagem conceitual. O que ele preconiza, como acentua Rorty, é que devemos, como o poeta, o poeta forte, criar o *novo*, a nova linguagem: Nietzsche "pensa que uma vida humana é triunfante apenas enquanto foge das descrições herdadas das contingências da sua existência e encontra novas descrições".²⁴

Aceitar a contingência e recriar-se desde o próprio passado é um pensamento constante em toda a obra de Nietzsche e O livro do filósofo já antecipa, na elaboração do conceito de vontade, os estratos teóricos da idéia do *Übermensch* (além-do-homem) como aquele que a si mesmo determina a norma de vida, o seu particular e original imperativo categórico, desafiando as estruturas condicionantes, a representação codificada e apostando no impossível: "A humanidade perpetua-se pelo impossível".²⁵

A relação do indivíduo com o tempo e o espaço é definida por Nietzsche, desde Cinco prefácios, no seu estudo sobre Homero, à luz de duas categorias: a liberdade de ação, no *agon* permanente, e a finitude. Para os gregos, segundo o filósofo, os objetivos são mais alcançáveis, enquanto

que para os modernos eles se colocam no horizonte sempre dilatado da infinitude.²⁶

A compreensão da vida como um fenômeno que se manifesta num incessante jogo de forças, sob o domínio da *hybris*, determinada pela alternância de pulsões que internamente se opõem, é prefigurada por Nietzsche nos fundamentos do mundo pré-trágico. Homero surge como figura emblemática nos limites ainda não precisos ou definidos entre a realidade e a força sugestiva dos mitos. Um mundo, enfim, que Nietzsche vê encarnado no perfil *naïf* do poeta da Odisséia, cravado na vida natural. Mas ainda assim um limite, de vez que a representação emerge com a sua imposição de espaços entre o indivíduo e a manifestação objetiva das coisas.

A concepção naturalista de Nietzsche, tão claramente manifesta nos seus escritos juvenis, é permeada pelas visões de mundo de Schopenhauer e de Heráclito sob o impacto do devir e do *agon*, distinguindo-se, é certo, o conceito de vontade do primeiro, em última análise uma autocisão intuitiva na corrente vital, incontrolável, que vai estabelecer a sua diferença com relação ao fluxo do tempo descrito pelo filósofo grego, cujo fundamento é a permanente luta dos contrários. A importância dessa distinção vai de si, de vez que a visão terrível do embate entre o homem e o mundo que ele representa e transforma em imagens pode alcançar, com Heráclito, o sentido ou o efeito contrário "*in das Erhabne und das beglückte Erstaunen*" (em sublimidade e no assombro bem-aventurado).²⁷

Foi preciso, então, que Nietzsche estruturasse uma *nova* estética como teoria geral da cultura para que conseguisse configurar, nesse decisivo passo, uma privilegiada visão cósmica dos fenômenos da representação e da elaboração de imagens. Em Cinco prefácios, ao aludir aos *Kinder der Nacht* (filhos da noite), indaga: "*aber wohin schauen wir, wenn wir, von der Hand Homers nicht mehr geleitet und geschützt, rückwärts, in die vorhomerische Welt hineinschreiten?*" (mas para onde olháramos, se nos encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e a proteção da mão de Homero?), logo das ilusões da arte.²⁸

No mundo que gera as imagens cósmicas, desde uma perspectiva a-histórica, onde predomina, segundo Nietzsche, a lei da necessidade, os atos humanos não se justificam através de imperativos morais, nem tampouco almejam algo inefável, além do círculo da vida como uma pretensa felicidade, enfim uma utópica esfera da existência que se projete na linha exterior do eterno combate do devir. A visão de Heráclito, nessa instância, é decisiva, pois, conforme observa Nietzsche, ele "*beschreibt nur die vorhandne Welt und hat an ihr das beschauliche Wohlgefallen, mit dem der Künstler auf sein werdendes Werk schaut*" (só descreve o mundo que existe e acha nele o mesmo prazer contemplativo com que o artista olha para a sua obra em vias de realização).²⁹

Nos primeiros escritos, Nietzsche afirma que a liberdade consiste no próprio reconhecimento das energias naturais dadas sem controle algum, sem nenhuma alusão a causas determinantes da sua peculiar presença no mundo. O recurso a explicações exteriores ao fenômeno deve ser visto como

simples construções de pensamento, hipóteses elaboradas como meros substitutos teóricos de uma evidência.

A repercussão dessa perspectiva na elaboração posterior da obra de Nietzsche é tão flagrante que a própria idéia de sujeito como multiplicidade e a recusa da substancialização da realidade com seu espectro de antropomorfismos são posicionamentos assumidos desde o *princípio* irreversível da necessidade. O recurso nietzscheano ao estoicismo, nesse passo, é contingente. Uma noção, por exemplo, como a do livre-arbítrio é para ele, no seu entendimento da tragicidade do mundo grego, um conceito também meramente construído ou elaborado de forma dogmática, logo a serviço de uma crença ou de um corpo de idéias.

Contudo, persiste a difícil indagação sobre se Nietzsche submete o homem à natureza, ao princípio da legalidade natural ou se o seu alvo seria amoldar a natureza humana aos impulsos da vontade, recusando, por conseguinte, a coação de determinismos morais, externos. Só posteriormente, com o desenvolvimento do princípio da vontade de poder, esta questão será melhor elucidada pela *liberação* do indivíduo do controle das leis da natureza que coativamente agem sobre ele, uma liberação apenas transfigurada, metamorfoseada.

No exemplo extremo do eterno retorno, essa experiência ocorre também por meio da vivência e superação do sofrimento e da dor, logo de uma perspectiva que possibilite uma *nova* interpretação, que propicie ao indivíduo a infinita repetição dos seus atos, dos acontecimentos que teceram uma vez e para sempre a sua existência na roda do tempo. Em "A disputa de

Homero" (Cinco prefácios), a relação do indivíduo com a cadeia histórica dos eventos, não escolhida, mas objetivamente imposta sobre ele, implica diretamente na condição *naïf* do herói. Toda rebeldia, como consciência de castigo e culpa, recusados em nome da isenção, é não só superficial, como inútil. Para Nietzsche: "*Der Mensch ist bis in seine letzte Faser hinein Notwendigkeit und ganz und gar 'unfrei' - wenn man unter Freiheit den närrischen Anspruch, seine essentia nach Willkür wie ein Kleid wechseln zu können, versteht, einen Anspruch, den jede ernste Philosophie bisher mit dem gebührenden Hohne zurückgewiesen hat.*" (O homem é, até a sua última fibra, necessidade, é absolutamente 'não-livre' quando se entende por liberdade a pretensão estúpida de poder mudar arbitrariamente a sua *essentia* como se fora um vestido, pretensão esta que, até agora, todas as filosofias sérias rejeitaram com o desprezo merecido).³⁰

É claro que o enfático esclarecimento de Nietzsche sobre a imperatividade do "*du sollst*" (tu deves), no contexto acima de A filosofia na idade trágica dos gregos, poderá ser revisto a certa altura de sua filosofia, como comentamos linhas antes, à luz da perspectiva interpretativa do eterno retorno, ainda e sempre levando-se em conta a posição do indivíduo no *agon*, o que de resto é patente até mesmo sem a inclusão do princípio do eterno retorno, isto é, como permanente situação humana diante dos opostos e conseqüente mudança de visão a cada passo do existir.

O *insight*, entretanto, das noções do eterno retorno e da vontade de poder fornece consistência à superação dos valores, à ultrapassagem do

niilismo? Eis a indagação e as dificuldades do problema que se revelam como postulados metafísicos.

Na elaboração do terceiro prefácio, "O estado grego", e do quinto prefácio, "A disputa de Homero", textos que tratam da concepção natural do homem e do impulso de auto-superação, o campo de visão de Nietzsche desdobra-se sobre o horizonte de pessimismo gerado pelas condições da existência, da luta pela sobrevivência. No escrito sobre o estado grego, a ênfase recai na necessidade da arte e no prefácio sobre Homero é a noção de discórdia que define a questão da liberdade, logo da tentativa de superação daquele pessimismo de origem.

A partir dessas concepções, de uma natureza que se transfigura e de uma energia de auto-superação e auto-criação, Nietzsche estabelece a diferença entre o estado grego e o estado moderno, com base na dignificação do homem e do trabalho como ilusões ou mascaramentos da consciência do escravo que para si reivindica essa qualidade, uma reivindicação ilegítima e não um ato de livre vontade. A sua noção de cultura grega, que considera inalcançável para os modernos, requer a anulação de nossos mais estimados valores éticos e de nossas perspectivas sobre a possibilidade do papel do estado. Num primeiro plano, o homem grego é compreendido, nos dois prefácios, não pelo seu individualismo atomizado, mas como parcela viva de uma totalidade, e, num segundo plano, pela proximidade e o domínio de um alvo perfeitamente alcançável. Nesse ponto, como pretende Nietzsche, não é a vitória que importa, mas o prosseguimento da disputa.

A discussão sobre se Nietzsche pode ser visto sob o prisma do liberalismo ou do aristocratismo é um ponto polêmico, cuja análise depende efetivamente de decisão crítica. Relevante, por enquanto, no estudo dos dois prefácios, é reconhecer a heterogeneidade constitutiva da sociedade grega, cuja quebra, pelo nivelamento dos indivíduos, significa, na sua visão, debilitamento da cultura com a hipertrofia do estado, logo negação do genuíno sentido do *agon*, dominação retórica ou dialética de valores impositivos - mesmo que esses valores de estofo moral se consubstanciem em direitos, cuja legitimidade Nietzsche discute e põe sob o peso de uma acusação.

Ambos os prefácios, é claro, partem da idéia de natureza não dissociada do homem, de uma simbiose entre o indivíduo e a *physis*, de um laço indissolúvel dos impulsos naturais contra o quadro do evolucionismo ou da itinerante noção de progresso. Como se sabe, Nietzsche na fase inicial de sua obra ainda estava preso a certas nuances da essência, buscando o ponto harmônico da cultura ática que gerou a tragédia na associação dos impulsos instintivos das formas e das aparências, e, sobretudo, recorrendo aos pré-socráticos para a compreensão do devir e das fontes da vida.

Michel Haar chama a atenção para o modo como Nietzsche detecta na idade trágica uma *co-pertinência* do homem e da natureza, da cultura e da vida:

"Para Nietzsche, a cultura grega 'na idade trágica', ou seja, pré-platônica, soube realizar um equilíbrio vital fundado sobre uma

continuidade harmoniosa entre 'os instintos naturais', mesmos os mais assustadores, e as práticas sociais, as obras, as instituições, o culto, que, assumindo todo o instintual, permitiam-lhe oferecer uma abertura cultural. Os gregos anteriores a Sócrates tinham a força e a coragem de não fazer passar as pulsões – mesmo selvagens ou para nós 'imorais' – sobre o leito de Procusto da virtude. As forças naturais se *integram* à cultura sem ser nem reprimidas nem extirpadas, nem domesticadas do exterior."³¹

Deste ponto de vista, isto é, da concepção de que não se deve separar a idéia de homem da idéia de natureza, ergue-se o princípio da totalidade que absorve a noção de sujeito na infinita amplitude do círculo cósmico, cuja multiplicidade não é regida por leis. De fato, a própria menção a uma totalidade somente é possível se levarmos em conta o caráter tensional dessa noção, reunindo tudo num campo de forças, de disposição tão provisória quanto a das imagens num caleidoscópio.³²

A vontade subjetiva tende a se anular como afirmação singular de um sujeito para, afinal, integrar-se ao curso vital que a tudo envolve. Perspectiva, enfim, que permite remeter noções morais para o recesso da vida, vida que, por sua vez, deve ser esteticamente concebida, até mesmo vivenciada no plano artístico. É a isto que Habermas designa, na sua contundente crítica a Nietzsche, como uma "*singular teodicéia* segundo a qual o mundo apenas pode ser justificado como um fenômeno estético."³³

No ensaio sobre o estado grego, bem como no escrito sobre Homero, a arte surge como necessidade associada à luta pela existência. No primeiro, afirma Nietzsche o impulso de superação da anti-natureza, do pessimismo

trágico; no segundo, o *agon* é o meio eficiente de domínio de tudo quanto é adverso, propiciando ao indivíduo as condições para a afirmação contínua da vida face à sua diversidade. O seu esteticismo atinge todo o campo da ação e da liberdade, inclusive a reflexão política. Não é por acaso, no contexto da dissolução dos nivelamentos, da homogeneização humana imposta, por exemplo, por uma política de estado, que, conforme esclarece Ansell-Pearson:

"A reflexão política de Nietzsche encontra muitos ecos em nosso próprio século, no pensamento de Hannah Arendt. É importante notar as semelhanças, com o fim de desacreditar a acusação de fascismo lançada contra Nietzsche, e apreciar os aspectos distintivos de seu tipo de pensamento político, bem como alguns de seus problemas. Tanto Nietzsche quanto Arendt afirmam a violência e a escravidão como necessárias ao estabelecimento da sociedade. Para ambos, a verdadeira liberdade é a que se dá no contexto heróico da arena pública e os dois vêem o *agon* grego como o modelo de tal arena. A liberdade é equiparada à ação, e a ação grande ou criativa está 'acima do bem e do mal'".³⁴

Por outro lado, as observações de Nietzsche sobre o *agon* devem ser vistas como circunscritas a um momento específico da história helênica, a um determinado espaço público da *polis*, perdendo a sua substância fora do território aristocrático por ele demarcado. Também é de se considerar que a noção de *agon*, em Nietzsche, é pluralista, como de resto toda a sua definição de força, o que implica a sua degenerescência numa sociedade

que tende ao igualitarismo e à abolição dos conflitos, como, por exemplo, o, para Nietzsche, discutível liberalismo democrático.

Várias questões levantadas na sua investigação da tragédia grega permanecem entre nós com a mesma energia original. Problemas centrais, derivados da análise da subjetividade, são nossos contemporâneos, fazem parte, desde os românticos, da vivência cotidiana, da reflexão itinerante, da ficção, da psicologia, das várias visões de mundo. Na verdade, O nascimento da tragédia anuncia, através da concepção estética da vida, a perspectiva em que o sujeito se encontra sob o processo de transfiguração. Uma estética pura é a exigência vigorosa de Nietzsche para que se possa compreender com clareza todo o impacto da dissonância na apreensão do trágico, não importa se estamos ou não, formalmente, diante da tragédia em si, mas na órbita do mito trágico - da tragicidade - que envolve todo o processo da existência, todo o desamparo da individualidade no seu espectro nuclear.

Ao comentar a divisão de Schopenhauer das esferas da arte nos pólos subjetivo e objetivo, Nietzsche define a sua posição divergente, afirmando que, ao compreendermos o sujeito como um artista, *"ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert."* (ele já está liberto da sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência).³⁵

É possível compreender o caminho próprio de Nietzsche, mesmo sob forte domínio de Schopenhauer, na concepção da sua obra inicial, a partir da

maneira como ele apreende os conceitos de realidade empírica e de individualidade.³⁶ O esquema de divisão estética de Schopenhauer, que por sua vez é o fundamento da sua visão de mundo e do seu pessimismo, ainda sob influência do sistema de oposições kantiano, levaria Nietzsche a pensar o processo de transfiguração. O fato é que ele, sob o peso das considerações de Schopenhauer, ainda se encontra envolvido nas malhas das concepções metafísicas, das quais quer se libertar pela análise percuciente da interioridade, pelo processo da transfiguração. Ao proclamar que na arte tudo é transfigurado, Nietzsche situa no eterno devir, no mundo da individuação que se destrói e se constrói sem cessar, a energia primordial.

A esse respeito, refere a dissonância, o ir além das coisas, como o ponto nevrálgico da questão.³⁷ "Na arte" - escreve Fink - "o fundo original se encontra a si mesmo, ele se vê a si próprio brilhar através da imagem do existente. Nietzsche procura decifrar este enigma partindo do fenômeno da dissonância".³⁸ Assim, é possível, para ele, amortecer o impacto das aporias do mundo fenomênico e imaginar através do jogo incessante em que a vida consiste como representação da aparência, o *salto* para além da pura realidade fenomênica que afeta o indivíduo, propiciando-lhe o *estilo* de vida que pode contribuir com o autêntico conteúdo da sua interioridade. Já em O nascimento da tragédia, ao mostrar como o véu de Maia é desfeito, indica que a ênfase não está no espectador, mas no ator, no protagonista: "*Der Mensch ist nicht Künstler, er ist Kunstwerk geworden*" (O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte).³⁹

A consciência dessa circunstância pode elevar o indivíduo acima das ilusões da afetação contingente de tempo e espaço, logo é uma forma de libertação do pessimismo schopenhauriano, ao mesmo tempo que produz o efeito contrário, como satisfação com o mundo das aparências assim transfigurado pela arte. É o que o próprio Nietzsche denomina o princípio da *aparência da aparência*, algo como o teatro dentro do teatro como em Shakespeare e Calderón de la Barca ou na pintura como em As Meninas, de Velásquez. Ao tratar dos fenômenos da transfiguração e da dissonância, mostra a necessidade de libertar a visão da interioridade através do sonho apolíneo, logo o conhecimento trágico é a forma de lidar com a tensão gerada por esses fenômenos.

É igualmente interessante perceber a sua escolha do último trabalho de Rafael, Transfiguração, como *modelo* para expor esses procedimentos tão peculiares ao sonho apolíneo:

"Raffael, selbst einer jener unsterblichen 'Naiven', hat uns in einem gleichnisartigen Gemälde jenes Depotenzieren des Schein zum Schein, den Urprozeß des naiven Künstlers und zugleich der apollinischen Kultur, dargestellt. In seiner Transfiguration zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelnden Trägern, den ratlos geängstigten Jüngern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt: der 'Schein' ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge."

(Rafael, ele próprio um desses imortais 'ingênuos', representou-nos em sua pintura simbólica essa despotenciação da aparência na aparência, que é o processo primordial do artista ingênuo e simultaneamente da cultura apolínea. Em sua Transfiguração, na metade inferior, com o rapazinho possesso, os seus carregadores

desesperados, os discípulos desamparados, aterrorizados, ele nos mostra a reverberação da eterna dor primordial, o único fundamento do mundo: a 'aparência' (*Schein*) é aqui reflexo (*Widerschein*) do eterno contraditório, pai de todas as coisas).⁴⁰

Após a descrição do quadro, detém-se na explicação da libertação através da aparência, da necessidade da experiência da dor, do sublime como elemento liberador da visão interiorizada do indivíduo. Impõe-se, para Nietzsche, a consideração ponderada da medida, das projeções normativas da eticidade. Para ele, o prescritivo está no indivíduo ou nas "*Grenzen des Individuums, das Maß im hellenischen Sinne*" (nas fronteiras do indivíduo, na medida no sentido helênico).⁴¹

Já ao final de sua obra, no *Ecce homo*, cogitará Nietzsche em torno do *conhecer-se a si mesmo* como uma ponderação, de certa forma estoíca, da aceitação do destino individual, na mesma proporção em que também recomenda que o sujeito se submeta a medidas mais modestas. Em O nascimento da tragédia, a mesma fórmula do auto-conhecimento vai se aliar ao *nada em demasia* do sábio consenso emblemático do templo délfico como os antídotos diante do *mundo dos bárbaros*, mundo que afinal irrompe com o *desmedido* como revelação da verdade, daí a imperiosa necessidade do seu esquecimento.

Nietzsche, entretanto, nesses escritos juvenis, se encontra enredado nas formulações do sistema de pensamento de Schopenhauer; não havia ainda dado o salto mortal do Zaratustra com a figura emblemática e dionisíaca, plenamente dionisíaca, do *Übermensch* (além-do-homem).

Contudo, qual o significado ou o alcance, que por ventura tenha chegado até nossa época, da compreensão nietzscheana do trágico, abstraindo-se como hipóteses o eterno retorno e a própria figura peculiar do *Übermensch* (além-do-homem)? Com certeza, o problema filosófico de maior emergência nos nossos dias, já levantado por Nietzsche nos trabalhos iniciais, diz respeito ao *eu*, e mais, à imersão do eu na empiria, no tempo com seus limites, sua finitude em contraposição ao devir.

Charles Taylor, em *As fontes do self*, observa como o pensamento moderno se encontra baseado na tensão da experiência da identidade:

"De fato, podemos ver que é possível surgir a noção de que uma fuga da idéia tradicional do *self* unitário era uma condição para uma verdadeira recuperação da experiência vivida. Os ideais da razão desprendida e da realização romântica apóiam-se, de maneiras distintas, numa noção do *self* unitário. A primeira requer um forte centro de controle que domina a experiência e é capaz de construir as ordens da razão por meio das quais podemos dirigir o pensamento e a vida. A segunda vê o *self* originalmente dividido chegar à unidade no alinhamento entre sensibilidade e razão. Ora, tendo em vista que esses dois ideais passam a ser encarados como facetas de um mundo e de uma perspectiva a cujas reivindicações de abarcar tudo desejamos escapar, na medida em que adotamos uma visão pós-schopenhauriana da natureza interior, a libertação da experiência pode parecer exigir nossa saída do círculo da identidade única, unitária, e que nos abramos ao fluxo que leva para além do alcance do controle ou da integração.

Nietzsche já explorara esse pensamento estonteante, de que o *self* pudesse não gozar de uma unidade garantida, *a priori*".⁴²

O exame das produções artísticas do nosso tempo, seguindo quase a unanimidade dos críticos, demonstra desde pelo menos Dostoievski e a experiência do niilismo, a elaboração tensional, como pretende Taylor, tanto do subjetivismo, quanto do anti-subjetivismo.

O que se pretende extrair dessa experiência, como repercussão moral, é um problema de horizonte, tão aleatório quanto a própria vida ou o significado que ela pode adquirir para cada um de nós. Nesse ponto, retomar a idéia de arte como transfiguração da realidade, que Nietzsche adota de Schopenhauer e com entusiasmo intensifica em O nascimento da tragédia, é um recurso que pode, sem dúvida, auxiliar na compreensão da nossa visão estética, ou melhor, levando ainda em consideração a dissonância nietzscheana como meio extraordinário de propiciar a necessária imagem da beleza consubstanciada, em sua essência, na ilusão.

A dissonância é uma perspectiva de possibilidades, inclusive para a fruição da vida, do prazer de viver, e não uma catarse. A sobrevivência da dissonância na música, por exemplo, é uma reafirmação do êxtase dionisíaco no sentido plástico ou flexível do termo, inclusive no que se refere a tragicidade perdida ou fraudada:

"Und nun denken wir uns, wie in diese auf den Schein und die Mäßigung gebaute und künstlich gedämmte Welt der ekstatische Ton der Dionysusfeier in immer lockenderen Zauberweisen hineinklang, wie in diesen das ganze Übermaß der Natur in Lust, Leid und Erkenntnis, bis zum durchdringenden Schrei, laute wurde."

(E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompe o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro).⁴³

O fenômeno da dissonância coincide com o da criação artística e o seu interesse fundamental está no simbolismo desse próprio ato de criar além das possibilidades limitadas do plano individual de concepção da vida. Nietzsche, em O nascimento da tragédia, ressalta com veemência o traço marcante da arte transfiguradora, aquela que nos compele *a olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar*, o que implica em encontrar um ponto de harmonia ou uma resolução entre os princípios da vida que se opõem, um salto mortal que ultrapassa a mera subjetividade do indivíduo atomizado.

Eugen Fink vê na dissonância o mesmo processo do mito trágico, que segundo Nietzsche "constrói e destrói o mundo de individuação sem cessar para nos fazer sentir a força profusa de um prazer primitivo."⁴⁴ Fink não perde de vista o empenho de Nietzsche em destacar a função essencialmente transfiguradora da arte que se prende ao princípio de representação, e é nesse preciso ponto que ele estabelece uma das diferenças - uma diferença ontológica - para com Schopenhauer, pois, enquanto este concebe uma linha demarcatória entre dois domínios separados, "entre querer e representação, ou melhor, entre coisa em si e aparição", o primeiro prefere interpretar tudo isso "como um movimento, como um processo de criação", pois o "mundo é um jogo do fundo original

que produz a multiplicidade do existente individualizado, do mesmo modo que o artista produz a sua obra".⁴⁵ Conforme interpreta Fink, conclusivamente, "a atividade do artista, sua criação, é apenas um reflexo e uma pálida repetição da *poiesis* original da vida cósmica".⁴⁶

Ao comentar a Transfiguração, de Rafael - uma obra, aliás, de sublime epifania - Nietzsche a qualifica de criação *naïf*, de arte vinculada à cultura apolínea e simbólica, de uma "*Depotenzieren des Schein zum Schein*" (despotenciação da aparência na aparência).⁴⁷

A questão epifânica compreende sempre o resgate triunfal de alguma afirmação, como no caso do mártir que morre pela afirmação de sua fé. Na verdade, não há lugar para a idéia de redenção no pensamento de Nietzsche, o que ocorre é o recurso da arte, da libertação pela aparência, sempre geminado ao movimento de supra-individualidade, aí se insinuando o confronto das possibilidades humanas e a necessidade do auto-conhecimento, a adoção, enfim, da inscrição délfica do *conhecer-se a si mesmo* (que mais tarde será o *Leitmotiv* do Ecce homo). Nietzsche preconiza, então, a emergência da *medida*. Nesse ponto, a *Dissonanz* (dissonância) ou a *Verklärung* (transfiguração) representam, tanto para o artista quanto para o espectador da arte, a fruição intensa de prazer capaz de levar adiante, com pleno êxito, a superação da simples individualidade. Michel Haar escreve que o "uno-originário é simultaneamente vontade e aparência, dor suprema e prazer supremo, mas esta dissonância originária é a melodia do seu êxtase interior".⁴⁸

Rafael surge, desde os primeiros escritos de Nietzsche, como uma figura emblemática do artista que tem a faculdade de transfigurar a realidade. Patrick Wotling vê em Rafael o modelo do artista dionisíaco. Contudo, levanta um interessante paradoxo, à luz da leitura de Nietzsche, sobre o pintor renascentista, que consiste na ambigüidade da sua arte que se defronta, no seu anticristianismo, com o niilismo. De um lado, observa Wotling, Nietzsche vê na pintura de Rafael uma "transfiguração afirmativa, cheia de reconhecimento pela vida"; do outro, "a transfiguração de um ideal mórbido, que nega a vida."⁴⁹ Noutros termos, Wotling põe em evidência ora a psicologia sincera, ora a falsa psicologia de Rafael. Daí porque Nietzsche veio posteriormente a preferir, mesmo reconhecendo no pintor da Transfiguração um artista autêntico, Michelangelo como o protótipo do autor honesto, ao lado de Leonardo da Vinci. Apesar das ambigüidades, Rafael permanece exercendo seu fascínio sobre Nietzsche, que, em Humano, demasiado humano (1879-1880), declara que os seus motivos religiosos são apenas meros pretextos para a formação da sua arte.

Para Wotling, a diferença entre Rafael e Michelangelo está no fato de que o primeiro, ao contrário do pintor de Juízo Final, não é um *legislador*, não cria os seus próprios valores: "um artista profundamente anticristão, não pôde contudo rejeitar os valores do cristianismo para criar seus próprios valores. Permanece um pouco de fraqueza no fundo de sua força criadora, motivo pelo qual Nietzsche prefere Michelangelo, já chamado por Stendhal como o artista da energia"⁵⁰. A sua "falsidade psicológica" residiria na incapacidade de reverter os elementos mórbidos presentes nos ideais

cristãos. Tudo se resume, enfim, em termos nietzscheanos, na vontade de poder, tão evidente e vigorosa no pintor de sua preferência, mas, como observa com propriedade Wotling, é preciso olhar com *moderação* as restrições que Nietzsche faz a Rafael, ele também empenhado em levar de vencida o niilismo com a força sincera da sua arte.

Todas essas considerações de Nietzsche em torno da dissonância e da transfiguração investem num complexo corpo de idéias que abre um amplo horizonte de perspectivas sobre a modernidade, a partir da visão cósmica e estetizante da existência.

O homem como *Menschwerdung der Dissonanz* (encarnação da dissonância) é uma petição de princípio com vista a uma humanidade transfigurada, o que não significa o caminho para o progresso, mas a consecução de garantia de meios para que a existência autônoma se efetive nos termos de sua natureza interna.⁵¹ É justamente o caráter utópico dessa visão de Nietzsche, num futuro empolgado pelas ilusões da aparência, que Habermas analisa em torno de seus escritos juvenis. Habermas considera que o traço fundamental da modernidade é o elemento subjetivo, o refletir sobre si mesmo, a consciência aguda do próprio existir. "A era moderna" - escreve - "gira em torno do signo da liberdade subjetiva".⁵²

O ponto central da discussão de Habermas é o reconhecimento da união entre o arcaico e o moderno que a arte expressa com a intensificação da consciência secular, um ponto de sensível relevância no jovem Nietzsche. A concepção salvadora da arte, nessa fase inicial, ressalva Habermas, estava imbuída da visão de Wagner e é por Nietzsche utilizada para

ultrapassar a passividade dos historiadores de seu tempo, numa tentativa de alcançar uma concepção pública e global da experiência da arte num futuro reconciliador, que restabeleceria a unidade com a natureza. Contudo, ressalve-se, toda essa postura só vai adquirir significado e até mesmo utilidade, para Nietzsche, com o retorno ao mito, à energia do arcaico. Tal movimento implicaria numa recusa da representação, tal como sempre foi pensada pela metafísica tradicional, e na elaboração dos valores na sua independência das especulações meramente ontológicas.

Ao abordar os temas juvenis de Nietzsche, Habermas elenca os principais pontos de observação, verdadeiramente angulares, como o domínio niilista da razão e a idéia nuclear de sujeito, "concebida como expressão e resultado de uma perversão da vontade de poder".⁵³ A sua incursão radical no discurso da modernidade, ainda na tentativa de vislumbrar o futuro de uma realidade que se caracteriza pelo niilismo e pela ausência de um deus, é um ato de acusação à emulação historicista do seu tempo, e, como assinala Habermas, conclusivamente, "*destitui* a dialética do iluminismo", desacreditando toda e qualquer revisão crítica da razão centrada no sujeito como uma saída eficiente dos dilemas da consciência histórica na modernidade.⁵⁴ Assim é que Nietzsche se volta para a vivência que os gregos tinham do mito, reexamina o arcaizante da vida e ao mesmo tempo desenvolve as suas concepções sobre como afirmar a existência através da aparência, da arte.

Habermas define o que há, nessa visão estética de Nietzsche, de contingente ou conteúdo arcaico como resultado de uma insatisfação

secularizada e aponta como a essência da experiência dionisíaca os estados de êxtase, o esquecimento, a elisão da vivência cotidiana, a recusa do conhecimento da verdade e da ação moral, tudo isto constituindo um desejo de estreita intimidade com a natureza mais primitiva e *amorfa*, uma subjetividade, enfim, deslocada do seu centro e um conseqüente alheamento da razão. Nesse sentido, escreve o seguinte: "o homem da modernidade, vazio de mitos, apenas pode esperar da nova mitologia um gênero de redenção que suprime todas as mediações."⁵⁵

Para Nietzsche, portanto, desde a perspectiva dos seus primeiros escritos, alguma coisa se rompeu na tessitura trágica da vida humana, do herói trágico na sua individualidade e, se não é possível retornar à natureza mais profunda e recuada, é preciso, então, ir além de Apolo e admitir a transfiguração:

"Musik und tragischer Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und voneinander untrennbar. Beide entstammen einem Kunstbereiche, das jenseits des Apollinischen liegt; beide verklären eine Region, in deren Lustakkorden die Dissonanz ebenso wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt."

(Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo.)⁵⁶

É na transfiguração e na dissonância que se pode encontrar uma saída para o sentimento de vazio da vida e tal estimativa, tão próxima a Schopenhauer, preenche de certo modo os escritos juvenis de Nietzsche, dando-lhe uma perspectiva para a abertura de um horizonte da vontade de poder. Habermas entende que essa idéia do homem esvaziado de mitos nada mais é em Nietzsche que a versão dionisíaca de Schopenhauer, de modo que assim se rompe o ideário romântico, relegado ao esquecimento e essa "laceração do princípio de individuação" transforma-se no "caminho de fuga da modernidade".⁵⁷

A crítica de Habermas a Nietzsche e ao irracionalismo de maneira geral é vista sob o prisma das suas convicções na vida social, no consenso, no aperfeiçoamento nacional, na fundação das identidades, princípios que se alinham a favor da democracia, da modernidade no seu historicismo convertido em metas alcançáveis. Como salienta Richard Rorty, ao exibir a sua distinção da criatividade na esfera política e privada, com a permanente tensão entre esses dois pólos não necessariamente conciliáveis à luz das interpretações historicistas, um autor como Nietzsche somente pode ser compreendido (ou assimilado) a partir de "uma vida humana autocriada e autônoma" - e escreve ainda: "Os historicistas nos quais predomina o desejo de uma comunidade humana mais justa e mais livre (por exemplo Dewey e Habermas) continuam a ter inclinação para ver o desejo de perfeição pessoal como estando contaminado de irracionalismo e de esteticismo."⁵⁸

Mesmo deixando à margem a utopia liberal de Rorty e as suas implicações críticas na apreciação de autores como Nietzsche, Habermas e

Heidegger, o que importa na sua análise global das correntes de pensamento em choque é a possibilidade de *respeito*, não necessariamente conciliação, assim pretende, de pontos de vista opostos, quer no centro das polémicas historicistas, quer no centro dos debates sobre o subjetivismo na modernidade. Uma leitura pragmatista do conceito de verdade em Nietzsche tem certamente a sua razão de ser, contudo não é nossa intenção endossar aqui o entusiasmo que por vezes Rorty demonstra quanto ao perspectivismo nietzscheano como fomento da liberdade democrática.

O jovem Nietzsche (e isto é flagrante nas grandes sensibilidades artísticas, como um Proust, um Baudelaire) sentia a necessidade de cultivar um mito pessoal. Sabe-se que a sua intuição mítica arcaizante era mais que um simples lamento pela ausência de valores míticos na sua própria pátria e no seu tempo, daí acenar para um futuro, como na recorrente imagem de Apolo nas nuvens, daí, também, o *messianismo* na fase wagneriana de sua obra. Tais modalidades de esteticismo salvador, que acompanhamos desde os seus primeiros escritos, ora poderiam ser compreendidas como uma utopia às avessas, uma regressão, ora como uma espécie de projeção substitutiva do pensamento ideológico institucionalizado, de religião ou qualquer outra crença ou dogma e até mesmo aversão à certa prática de recepção da história que sobrecarrega a consciência dos homens.

É possível que o *Ecce homo* seja especialmente um caminho para que o pensamento retrospectivo do autor alcance, também, uma reflexão que encontre o seu espaço ótimo no futuro e se reafirme através de uma humanidade reconciliada com o seu destino e com a sua mais profunda

natureza. Nesse ponto, Nietzsche, *o último metafísico*, na polêmica designação heideggeriana, como escreve Rorty, "está tão interessado como o próprio Heidegger estava em chegar além de todas as perspectivas. Quer a sublimidade e não apenas a beleza."⁵⁹

O fato de uma categoria como o sublime empolgar os domínios da época moderna, marcando desde o início a sua sensibilidade estética e tomando o lugar antes reservado à beleza, não escapou à percepção de Nietzsche ao tempo de suas reflexões sobre o trágico. "O sublime", escreve Lyotard, "será talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo."⁶⁰

No centro das preocupações de Nietzsche em torno da subjetividade, no modo como ela se constitui e encontra a sua prova de fogo diante do conflito trágico como experiência necessária à sua própria formação, logo como vivência concreta, assoma o sublime no sentido de uma verdadeira ruptura ou suspensão de conceitos, de juízos, de conexões históricas, instaurando uma relação direta com o indeterminado da existência.

No sublime, como é corrente desde Kant, não existe nenhuma mediação e é justamente essa ausência de mediação entre a arte e a empiria que vai marcar as modernas manifestações artísticas. É interessante tomar um exemplo emblemático em Franz Kafka, no sentido de que todas as possibilidades de articulação entre os dois mundos são postas por terra, embora a consciência dos personagens jamais deixe de estar presente perante a realidade transfigurada além de todos os limites possíveis ao espírito humano. O fato de que haja uma ação efetiva do protagonista no

centro da realidade concreta não elimina a natureza absurda dos acontecimentos, não atenua o irrealismo das situações. Dá-se a mesma direção de pensamento que Nietzsche aponta no entendimento do trágico como algo que vai muito além dos sentidos, da medida, da racionalidade, algo cuja raiz mítica um dia deverá ser restaurada, via de acesso, contudo, não acenada pelo autor de O processo.

É na contingência de tudo mudar, tudo transfigurar, tal como procedeu a arte trágica, que se pode situar a presença do sublime na vida moderna, de tal modo que os fundamentos idealistas ou tradicionais não são mais capazes de suportar o peso da contradição entre o mundo artístico e o mundo cotidiano que aquele, segundo a experiência convencional, deveria refletir.

É justa a observação de Adorno de que "as peças de Beckett não podem passar nem por trágicas, nem por cômicas", e mais, "não são cômicas, por exemplo, as cenas em que as figuras principais decidem rir: um tal riso na cena faz desaparecer no espectador a vontade de rir".⁶¹

Na verdade, o território *neutro* em que Beckett se situa termina por conduzir a opção do espectador pelo trágico, assim como o tão discutido *absurdo* kafkiano é quase sempre convertido numa atitude de habitualidade, de neutralidade, sem que com isso o mundo real, do qual os protagonistas têm uma plena e viva consciência, deixe de ser trágico. Assim, a distância entre o indivíduo e o mundo também pode ser compreendida como uma paradoxal promiscuidade ou o sentimento de impotência do homem moderno se traduz na falência do eu. Com razão, escreve Horkheimer: "O tema deste

tempo é a autopreservação, embora não exista mais um eu a ser preservado."⁶²

Se, por acaso, nos relatos de Kafka, a ambigüidade fosse dissolvida e ocorresse a resolução dos conflitos, toda a *poética* do seu texto perderia a intenção original e a sua força, e, no seu lugar, teríamos um juízo ético, categórico, uma chancela de posições morais tomadas a priori. Retoma-se, aqui, o exemplo do *falso* desfecho de Crime e castigo, de Dostoievski, que sempre pareceu supérfluo ou *gauche* aos olhos do leitor. Se neste caso ocorre uma justificativa do romancista, fundando-se nos seus juízos morais e ideológicos, em Kafka tal postura não seria uma solução, mas um contrasenso.

No autor de O processo, como em Nietzsche, as interpretações se dão em cadeia, são sucessivas, não existe uma verdade a ser alcançada num ponto qualquer, enfim, tudo está sob suspeita. Os personagens de Kafka se enredam num labirinto de pontos de vista controvertidos, num mundo de suspeição onde nenhum caminho pode ser escolhido com segurança. Não é por acaso que o elemento trágico de Kafka é muitas vezes comparado com os autores da tragédia ática, mas o sublime dos seus relatos e fábulas, que no entanto persiste, é eventualmente aviltado ou dessacralizado nas condições ínfimas ou infra-humanas da existência, e tal situação paradoxal é a fonte do seu humor. Muitos já apontaram o conto O subsolo, de Dostoievski, como a motivação para A metamorfose. Mesmo assim, sob circunstâncias tão hostis, o herói daquela história aspira ao sublime e os personagens de Kafka afirmam a vida, à sua maneira e não se encerram,

como *escravos morais*, no círculo vicioso da interioridade ou do monólogo da consciência culpada.

Quando um personagem de Kafka se submete ao imperativo do *tu deves*, isto se dá sem nenhuma indagação de ordem moral, nem para ele de nada adianta a convicção da sua inocência. A inacessível objetividade do mundo real não está em julgamento, não é posta em dúvida. Ao herói, apenas cabe agir na defesa da vida. O sentimento do sublime, que decorre da tragicidade, não possui nenhum halo sagrado. Enfim, não existe o herói trágico em nome de um princípio, uma ética ou algum tipo de fé. Não existe, na realidade, o herói numa tal literatura, só o trágico.

Para Nietzsche, no seu exame da tragédia, o aniquilamento de uma pretensa ordem, logo o caos, devia ceder à força de coesão do mito, das lutas primitivas e homéricas. A sublimidade decorre desse mergulho no inorgânico, dessa desarticulação de todos os sentidos, na iminência do desequilíbrio, da queda, do rompimento da mínima estabilidade.

É certo que, em termos subjetivos, tudo se dá à semelhança da catarse aristotélica, logo como libertação compensatória e experiência existencial, à distância, destinada a um determinado fim. Contudo, na profunda visão de Nietzsche, que ia além da exegese do gênero, a tragédia como reminiscência dos cantos corais restaurava, por meio da reconciliação dos opostos, a unidade primordial que deveria se refletir na densidade misteriosa dos mitos e, com esse movimento, afirmar o fluxo da vida em toda a sua dimensão cósmica. Deixa de ser compreendida, portanto, como o lugar do contemplativo ou da necessária expiação.

Nessa fase da sua obra, na procura do conhecimento da existência por meio do sublime que a tragédia contém, Nietzsche apegava-se a certas nuances das essências e, por sua vez, a tragédia lhe revelava uma totalidade artística mais ordenada e compreensiva que a vida cotidiana em si.⁶³ Contudo, na evolução da sua obra, conquanto a sua compreensão da arte possa oferecer variações de sentido, levando-se em conta a sua renúncia àquelas nuances essencialistas, Nietzsche conserva intacto o seu valor histórico, o seu papel transformador dos acontecimentos humanos - daí a vontade de poder, informada pela arte, surgir como possível resposta ao niilismo europeu. Logo, a sua aproximação, hoje tão amplamente discutida, com a retomada pós-moderna do conceito kantiano do sublime como antevisão de uma arte não figurativa, dá margem a certas ligações históricas que ultrapassam um interesse puramente estético.

O fato é que, desde o início, teve uma visão diversificada da arte e nela descobriu, com grande clarividência, sinais que escapavam, possivelmente, a qualquer imperativo conceitual, ou, para usar uma expressão de Jean-François Lyotard, a qualquer *prisão figurativa*. Esse toma como ponto de partida da sua análise, na retomada pós-moderna do sublime, a concepção kantiana da apresentação negativa na impossibilidade da representação de idéias puras, uma referência expressa à lei mosaica que impede a reprodução de imagens.⁶⁴

É possível que a inserção de Nietzsche no contexto das discussões pós-modernas em torno do sublime revele que ele se encontra muito mais próximo de Kant do que de Hegel. No processo de representação, em

Nietzsche, a aparência não é uma simples ilusão, mas deve ser considerada na sua pura autenticidade como recurso único. Para Kant, como se sabe, o sublime se projeta para fora da órbita dos juízos e escapa ao constrangimento dos limites temporais e espaciais, não se deixando subordinar a fórmulas, dispensando qualquer aferição de valor. Entregue intato à imaginação, ele é o incontido que a própria imaginação não comporta. Adorno entende que Kant "com profunda razão definiu o conceito de sublime pela resistência do espírito contra o poder excessivo".⁶⁵

Ora, é bem claro em Nietzsche que o poder de sugestão da arte se dá através da aparência, que se mescla em individuação e forma. Sob a figura do deus concreto, Dionísio, ela se manifesta como embriaguez e sonho. Imersa no fluxo vitalista, a arte é viva manifestação da existência com relação ao objeto que apreende em sua aparência e na sistemática recusa de sinais de uma pretensa verdade oculta. Nietzsche deixa à margem as convencionais correlações ou mesmo simetrias entre a realidade e a arte. O fenômeno artístico, para ele, não pode ser reduzido a uma simples empiria que se tece em amplos espectros metafísicos. Recusa, enfim, o falso sublime. A arte moderna, por seu lado, efetiva uma esfera de autonomia e, com isso, consegue uma liberdade de meios que ultrapassa o puramente sensível, e, voltando-se para o abstrato, alcança o valor absoluto do sublime. Nietzsche assim concedeu à arte todos os privilégios da imagem, da liberdade que a imagem e a figura contêm em si na livre independência da referência empírica.

Na base dessas considerações, vem sempre à tona o conceito nietzscheano de transfiguração que, como em Kant, a propósito do sublime, indica a destruição de todo e qualquer fundamento das faculdades, o desequilíbrio diante do abismo. Também Kant, na Crítica do Juízo, alude ao fato do sublime ir além dos sentidos na apreensão do fenômeno natural (tempestades, mar revolto, montanhas, etc.), no solipsismo dessa mesma apreensão. É justamente esta possibilidade do espírito avançar sobre as limitações do sentido que faz da arte um instrumento de permanência supra-individual. Uma aguda observação de Theodor Hetzer sobre Goya, que o crítico e historiador das idéias Jean Starobinski transcreve e endossa em seu ensaio 1789, ilustra muito bem a questão: "A arte na última obra de Rembrandt, de Ticiano, de Velasquez conduz do concreto à transfiguração; a arte de Goya conduz ao espectral."⁶⁶ Starobinski complementa a citação afirmando que, no pintor espanhol, a imaginação atua sobre o absurdo, sobre tudo aquilo que suprime a literalidade e a orientação e compele a se ir além, até mesmo, "da idéia kantiana do sublime", porque "o mundo de Goya já não deixa mais pressentir a presença de um sentido".⁶⁷

Ao tratar da contradição do mito trágico, que provoca o prazer nascido da dor, Nietzsche insiste na destruição do sentido e enfatiza a qualificação hedonista como um triunfo, um prazer ainda mais alto "*an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt*" (no aniquilamento do mundo da aparência visível).⁶⁸ Para o autor de O nascimento da tragédia, toda arte é transfiguração e toda a verdadeira arte - como a arte trágica - é sublime na sua extensão sensorial, é um sublime em si, nem moral, nem teísta, apenas

dissonante, como o *é*, na sua ação sublime, o personagem trágico que se aparta do coro.

Surge, portanto, como *Leitmotiv* da filosofia nietzscheana, a insistência do mito, em íntima relação com o sublime, como vínculo eficiente de uma unidade cultural esteticamente constituída, sobretudo no enfrentamento com o historicismo.

É um ponto não só complexo pela mobilidade de perspectivas em que se fundamenta, como de difícil definição no curso do pensamento pós-moderno, abrindo uma ampla fronteira de discussões. Além disso, já em Humano, demasiado humano, Nietzsche modifica a orientação original de O nascimento da tragédia, elaborando contundentes críticas à metafísica e renunciando às concepções mais essencialistas do primeiro período sobre alguns aspectos da sua visão do artista e da arte, com seu afastamento do universalismo revolucionário de Wagner. É nessa fase que o seu pensamento assume uma tendência *iluminista* (Humano, demasiado humano traz uma dedicatória a Voltaire), ao menos no que diz respeito ao entusiasmo com o papel da ciência. Na verdade, essa espécie de *hiato* positivista no evoluir do seu pensamento não elimina completamente os princípios que se encontram em O nascimento da tragédia e persistem na obra posterior com a força impressionante do dionisíaco.

Não resta dúvida, para muitos, principalmente para o Habermas de O discurso filosófico da modernidade, de que a vontade de poder, em Nietzsche, tende a se converter numa vontade de aparência e para que a arte possa ser tida "como a verdadeira atividade metafísica do homem",

levando adiante a idéia da *metafísica do artista*, torna-se necessário "remeter tudo o que é e tudo o que deve ser ao estético".⁶⁹ Algo que não se pode deixar de ressaltar, sobretudo diante do retrato tão bem acabado de um Nietzsche metafísico como o que Habermas nos apresenta, é que uma noção como a de vontade de poder, justamente por extrair todo o seu sentido da arte, somente pode pertencer a um pensamento que atingiu um significado desestabilizador, antimetafísico.

Um tal padrão de crítica, que tudo inscreve sob a rubrica da descentralização da razão e da anulação niilista do sujeito, conduz, sem dúvida, a repercussões no pós-moderno com a sua adoção, por exemplo, de uma estética do sublime como meio de sensibilização sobre forças antagônicas, irreprimíveis. A aspiração a uma cultura, em termos modernos, de maior intensidade espiritual, que passa pelo desejo de liberdade e ao mesmo tempo pelas restrições ou constrangimentos do subjetivismo, teria de recorrer, de todo modo, a um novo apelo ao mito.

Esse apelo ao mito tem variações de sentido no percurso do pensamento de Nietzsche. Na fase de sua ligação com Wagner, o mito significava a possibilidade de se concentrar a cultura numa linguagem criadora, numa forma de dignificação e elevação da existência. O autor das Considerações intempestivas acredita inclusive que a obstinação do homem moderno pela história advém diretamente da perda do horizonte mítico. De certo modo, a sua investida contra o historicismo - como no caso da filosofia de Hegel - deve-se ao fato de que, muito embora tal movimento de idéias pretenda reafirmar o sentido da história, não consegue se livrar de uma

estrutura de pensamento que é religiosa - e não mítica, que é, no fundo, cristã ou platônica (para Nietzsche, do ponto de vista da história do niilismo, cristianismo e platonismo se equivalem, sendo *Platão o primeiro cristão*).

O mito representa o poder de uma linguagem mais pura, menos sobrecarregada pela consciência reflexiva. Nessa mesma linha de raciocínio, ressurge a experiência do sublime como um contato direto com o mundo fenomênico, ao ponto de dispensar as tradicionais formas de linguagem e comunicação, como na imersão do dionisíaco na natureza. Ainda nas suas primeiras obras, Nietzsche mostra-se capaz de detectar aquilo que, hoje, é do nosso domínio, ou seja, o perigo da utilização do mito nas construções ideológicas. Daí o seu distanciamento do wagnerismo e da idéia de que o mito possa ser tratado como uma ideologia ou um substituto da religião. Ele passa a ser considerado - e isso não é pouco - no seu valor estético.

O próprio conceito do sublime, elaborado por Kant, emigrou do solo da natureza para o espírito interior da própria arte e tornou-se o seu núcleo na modernidade. Adorno escreve o seguinte: "O sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se, depois dele constituinte histórico da própria arte".⁷⁰

Cada vez, portanto, que sobre a arte se insinuou uma espécie de relação espúria ou promíscua com o mundo cotidiano ou prosaico, ela se refugiou na sua própria esfera esotérica, resguardando-se no sublime e, logo, produzindo os meios necessários à sua própria história.

Habermas tem sempre em mente o fato de que "Nietzsche não era apenas discípulo de Schopenhauer, era contemporâneo de Mallarmé e dos simbolistas, um defensor de *l'art pour l'art*."⁷¹

Por outro lado, como se reconhece no itinerário da arte moderna, o modo de manifestação recreativa dos mitos, a sua nuclearização simbólica, dão-se através da conotação da linguagem, altamente concentrada na poesia e auto-referencial na prosa. Não se trata mais de uma linguagem de mediação, nem mesmo na pintura figurativa pós-moderna, enriquecida de ícones, uma situação à qual já estamos todos habituados. Como bem acentua Adorno, a arte "permanece fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade a seu respeito."⁷² É a passagem glosada por Lyotard em O Inumano.⁷³

Insiste Lyotard, em vários dos seus escritos sobre o pós-moderno, quer no carácter de inumanidade da arte desse período, quer naquilo que ele chama, à maneira de Kant, a *nostalgia* do inapreensível, do inapresentável. Para ele, "uma obra não pode chegar a ser moderna se antes não é pós-moderna".⁷⁴ É um paradoxo que se apresenta por meio da tensão que o próprio sublime suscita, como a faculdade de evocação da *apresentação negativa*.

A transição histórica do belo ao sublime indica um caminho de dupla via: de um lado, a intimação de uma concepção estética evolutiva, fundada na razão; do outro, uma perspectiva que tudo nega, que anula toda e qualquer ordem institucional. Como esclarece Rorty, destacando as duas posições, "aqueles que querem sublimidade estão ansiando pela forma pós-moderna de vida intelectual. Aqueles que querem harmonias sociais belas, querem uma forma pós-moderna de vida social na qual a sociedade como um todo se afirma sem incomodar-se com sua fundamentação."⁷⁵

Kant desenvolveu duas abordagens estéticas: a analítica do belo, fundada no gosto, logo na intersubjetividade e a analítica do sublime aplicada à natureza, que contém não só a apresentação negativa, como inclusive o conceito das idéias puras. É evidente que Lyotard observa que a arte pós-moderna não pertence a um círculo comum de participantes e espectadores unidos pela mesma inclinação social, mas antes aponta para a heterogeneidade e para a demolição daqueles valores que, fundados no belo, asseguram a permanência e a unanimidade dos juízos intersubjetivos do gosto, legitimadores, em sua essência, dos estamentos que formam o seu cenário histórico. A estética do sublime, como a elaborou Kant, originalmente voltada para o espetáculo da natureza, assenta no absoluto e no abstrato.

Como situar Nietzsche no curso desse debate? Sabe-se que Habermas leva adiante a sua análise de Nietzsche quase exclusivamente em torno de O nascimento da tragédia, justamente porque ali se encontram os elementos míticos, na sua unidade, que descortinam o horizonte metafísico em toda a sua extensão, propiciando-lhe uma visão privilegiada da cena e dos agentes do espetáculo. Ele chama a atenção para o fato de que a leitura que Heidegger faz de Nietzsche revela que suas idéias são, à primeira vista, estéticas, porém "metafísicas na [sua] mais íntima vontade".⁷⁶

Sejam quais forem as metas a que Nietzsche aspira - se assim é possível formular a questão - toda a perspectiva histórica que tenda a corroborar estruturas ou sistemas ordenados de pensamento é, para ele, suspeita. Elegendo o sublime como um *topos* do devir e do infinito, fiel a Heráclito, Nietzsche rompe as relações de tempo e espaço em que o sujeito

se encontra enredado e já concebe o ciclo, o eterno retorno do mesmo. Sem dúvida, ainda aí persiste uma concepção da arte e um certo esteticismo que sobrepujam outras visões ou formas de resgate, mas mesmo assim é ainda uma perspectiva que se debruça não só sobre o acaso e o devir, como também se volta para o caos. É possível imaginar que essa perspectiva se retire do mundo real, cuja verdade eventualmente a história contenha, mas justamente por se tratar de uma perspectiva sobre o sublime, cujo cerne é o mito, logo aí prevalece a regra kantiana da não representação, da interdição das imagens.

Trata-se, naturalmente, de uma superação do historicismo que forma o complexo fundamento moral e teleológico da arte idealista. Por outro lado, põe em evidência as antinomias do subjetivismo, da consciência afetada no seu centro de expectativas, desestabilizada no seu eixo. Contra os seus detratores, Nietzsche poderia sempre alegar que ele próprio também não possuía um *centro*.

Adorno vê o sublime como a via de acesso à arte moderna, mas se afasta de Nietzsche, pois, de modo contrário a este, nutre a convicção da autoconsciência no reconhecimento da função do sujeito no processo de dominação, conservando, contudo, a noção nietzscheana e platônica da arte como aparência. "A grandeza do homem", afirma Adorno na Teoria estética, "enquanto espírito e como dominador da natureza deveria ser sublime".⁷⁷ Por isso escreve Vattimo: "Adorno teoriza a aparência sem conectá-la com a negação do sujeito".⁷⁸

No trânsito da depuração de valores *místicos* do modernismo para o pós-modernismo, Nietzsche surge como o principal agente do sublime, quer como horizonte de destruição do subjetivismo, posto em estado de *suspeita*, quer como positiva afirmação do espírito, à maneira kantiana, face às forças antagônicas. A noção de *hybris*, tão insistente, como vimos, nos escritos juvenis, vem à tona no centro das ambigüidades do conceito do sublime.

Podemos considerar a posição de Nietzsche perante o sublime como estratégica, situando-se na visão da fratura do sujeito, na modernidade, e, ao mesmo tempo, na necessidade de lidar com as forças naturais. É interessante citarmos a propósito uma observação do filósofo alemão Achim Geisenhanslüke:

"Definindo a tragédia como a cena simbólica do sublime pela união de Apolo e Dionísio, Nietzsche procura reconciliar a oposição do belo e do sublime: como Longino, descreve o dionisíaco originalmente como desapossamento de si, e, como em Kant, define o sublime enquanto resistência artística contra a natureza. Ao passo que a teoria do dionisíaco em O nascimento da tragédia corresponde mais ou menos à teoria clássica do sublime, Nietzsche se distancia em seguida dessa teoria para reencontrar uma estética capaz de integrar os dois momentos do belo e do sublime. Paralelamente, ele se distancia de Wagner e termina por alcançar uma estética que já não reivindica o sublime, porém o mais-que-sublime (Übererhabenes)".⁷⁹

A uma estética do *mais-que-sublime* corresponde, modernamente, a ausência de um amparo na história, em que possam ser ancorados os estratos de valores e ideais, inclusive, que possam eventual e ilusoriamente dar respaldo ao sujeito, logo a perspectiva de uma realidade transfigurada se

impõe como imagem magna, cuja expressão resulta numa configuração de representações abstratas, de onde se pode subentender a crítica a "um mundo visto apenas como mecanismo, como campo da razão instrumental", para recorrer a uma definição de Charles Taylor.⁸⁰

Nietzsche, nos ensaios de juventude, já apontava para a indistinção entre as esferas da objetividade e da subjetividade no mundo helênico pré-clássico, e a própria tragédia ática é por ele compreendida pela sua expressão abstrata, pela forma com que o homem, enredado no seu círculo, anula a sua faculdade reflexiva e aceita a sugestividade do sublime. Aceita, enfim, o *fatum*. É uma idéia que, nos seus últimos escritos, será retomada à luz do paradoxo do eterno retorno, logo com a integração da subjetividade, do próprio eu, numa existência cósmica que, sem cessar, flui e reflui e se submete ao imperativo da máxima do *amor fati*. Lemos, portanto, em Ecce homo:

"Meine Formel für die Größe am Menschen ist amor fati: daß man nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Notwendige nicht bloß ertragen, noch weniger verhehlen - aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Notwendigen -, sondern es lieben..."

(Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo – todo idealismo é mendacidade ante o necessário – mas *amá-lo...*).⁸¹

Nietzsche parece estar, desde o início, interessado em relacionar a individualidade com o todo da história; uma relação que passa pela noção de força e criatividade e na qual o acento decisivo deve ser posto na experiência da interpretação. Somente se levarmos em conta que se trata de um novo tipo de hermenêutica, poderemos compreender em que sentido se acha preservada a liberdade do indivíduo a partir de um pensamento que remete com toda radicalidade ao destino e à totalidade. Essa é, aliás, a razão de ser deste capítulo, dedicado principalmente às suas primeiras obras, pois é na sua afinidade com o pensamento pré-socrático, somada à sua reflexão sobre a arte, embora ainda bastante apegado à metafísica nessa fase, que se acha indicada, sobretudo com Heráclito, a sua intenção de distanciar-se de todo fundamentalismo da ontologia clássica.

Uma das dificuldades da leitura de sua obra, para quem parte da sua crítica ao historicismo, advém justamente da gradual, mas irreversível, dispensa das categorias ontológicas que tradicionalmente ampararam o pensamento sobre a história. O ponto da discussão não é bem se seria ainda possível cogitar uma filosofia da história, a ênfase recai muito mais numa revisão filosófica do ato de interpretar a história.

Notas:

¹ Refiro-me aqui à introdução de Angèle Kremer-Marietti para a edição francesa de O livro do filósofo. In: NIETZSCHE, Friedrich. Le Livre du Philosophe, p.10.

² NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, pp.44-45. ____ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.33.)

³ NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, pp.46-48. ____ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, pp.34-35).

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen." In: Werke, Hanser, vol V, p.357. ____ (Trad. Maria Inês M. de Andrade. In: A filosofia na idade trágica dos gregos, p.22).

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 183, p.83.

⁶ KIRK, G.S. / RAVEN, J.E. Os filósofos pré-socráticos, p.9.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen." In: Werke, Hanser, vol V, p.365. ____ (Trad. Maria Inês M. de Andrade. In: A filosofia na idade trágica dos gregos, p.32).

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. "Ecce homo: wie man wird, was man ist". In: Goldmann, p.138. ____ (Trad. Paulo César de Souza. In: Ecce homo. Como alguém se torna o que é, p.64.)

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 84, p.29.

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen." In: Werke, Hanser, vol V, p.374. ____ (Trad. Maria Inês M. de Andrade. In: A filosofia na idade trágica dos gregos, p.46).

¹¹ FINK, Eugen. La philosophie de Nietzsche, p.49.

¹² Após comentar o dito de Sileno, típico da sabedoria popular grega, de acordo com o qual *o melhor seria não nascer e, se nascer, morrer logo em seguida*, Nietzsche desconstrói a clássica visão dos gregos como um povo que criou um mundo harmonioso e belo por ser dotado de uma natureza serena: "*Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. (...) Wie anders hätte jenes so reizbar empfindende, so ungestüm begehrende, zum Leiden so einzig befähigte Volk das Dasein ertragen können,*

wenn ihm nicht dasselbe, von einer höheren Glorie umflossen, in seinen Göttern gezeigt worden wäre." (O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. (...) De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?). NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". In: Werke, Hanser, vol I, p.30. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, pp.36-37).

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn". In: Werke, Hanser, vol V, p.316. ____ (Trad. Rubens Eduardo F. Frias. In: "Sobre verdade e mentira no sentido extramoral". O livro do filósofo, p.72).

¹⁴ VATTIMO, Gianni. O fim da modernidade, introdução p. XX.

¹⁵ E mais adiante, na mesma seção de O crepúsculo dos ídolos: "*Die Sprache gehört ihrer Entstehung nach in die Zeit der rudimentärsten Form von Psychologie: wir kommen in ein grobes Fetischwesen hinein, wenn wir uns die Grundvoraussetzungen der Sprach-Metaphysik, auf Deutsch: der Vernunft, zum Bewußtsein bringen. Das sieht überall Täter und Tun: das glaubt ans 'Ich', ans Ich als Sein, ans Ich als Substanz und projiziert den Glauben an die Ich-Substanz auf alle Dinge - es schafft erst damit den Begriff 'Dinge'... Das Sein wird überall als Ursache hineingedachte, untergeschoben; aus der Konzeption 'Ich' folgt erst, als abgeleitet, der Begriff 'Sein'... Am Anfang steht das große Verhängnis von Irrtum, daß der Wille etwas ist, das wirkt - daß Wille ein Vermögen ist...Heute wissen wir, daß er bloß ein Wort ist...*". ("A linguagem, segundo a sua origem, inscreve-se na época da mais rudimentar forma de psicologia: mergulhamos num feiticismo baço quando trazemos à consciência os pressupostos fundamentais da metafísica da linguagem, isto é, da *razão*. A consciência vê por toda a parte atores e ação: crê na vontade como causa em geral; crê no 'eu', no eu como ser, no eu como substância e *projeta* a fé na substância do eu em todas as coisas - e assim *cria* o conceito 'coisa'... O ser é em toda a parte pensado, *presumido*, como causa; da concepção do 'eu' segue-se, como derivado, o conceito de 'ser'... No início está a grande fatalidade do erro, de que a vontade é algo que *atua* - que a vontade é uma *faculdade*... Hoje sabemos que ela é simplesmente uma palavra...") In: NIETZSCHE,

Friedrich. Götzen-Dämmerung, pp.24-28. (Trad. Artur Morão. In: Crepúsculos dos ídolos, pp.29-32.)

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 41, p.10.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 44, p.11.

¹⁸ Francisco Falcon adverte para o problema da interpretação rigorosamente positivista da frase de Ranke - "A tarefa do historiador é expor aquilo que realmente aconteceu" -, pois trata-se muito mais da "idéia de uma realidade": "Em Ranke, tal como em Humboldt, são ainda as idéias que realizam, na história, a síntese do particular e do universal. Aparência e essência não existem separadas - cabe ao historiador apreendê-las enquanto idéia nos próprios eventos, utilizando-se do intelecto e da imaginação criadora, com base na sua experiência e na investigação do real. Assim, as idéias não são algo acrescentado à história e exterior a ela mas, ao contrário, algo que aparece na conexão natural das coisas e que assim podem ser aprendidas pelo historiador." FALCON, Francisco. "História das idéias". In: Domínios da história, p.100.

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 38, p.8.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 117, p.38.

²¹ Paul de Man observa o uso estratégico da retórica na crítica nietzscheana sobre os limites da epistemologia: "A transformação do modelo epistemológico em estético não deve ser considerada uma mera afirmação de valor, uma preferência sem critério pelas faculdades irracionais do homem, em detrimento das racionais. A relação entre ciência e arte é muito mais complexa desde o início e, já em O nascimento da tragédia, Nietzsche defende o uso de métodos epistemologicamente rigorosos como o único meio possível de refletirmos sobre as limitações desses métodos. Não podemos acusá-lo de uma aparente contradição ao usar um modo racional de discurso - que, na verdade, ele nunca abandonou - a fim de provar a inadequação desse discurso." In: DE MAN, Paul. Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust, p.106.

²² NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 92, p.32.

²³ RORTY, Richard. Contingência, ironia e solidariedade, p.55.

²⁴ RORTY, Richard. Contingência, ironia e solidariedade, p.54.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo, fragmento 136, p.43.

²⁶ É interessante notar a recorrência do tema da infinitude sob a forma de metáforas náuticas ao longo da sua obra. A viagem no mar representa um momento crucial da existência – um momento de perda de fundamentos, de risco mas também de oportunidade, de abertura para algo inteiramente novo, imprevisível, tal como, aliás, é pensada a própria experiência do niilismo. Hans Blumenberg, numa passagem do seu ensaio Naufragio com espectador, comenta a intenção de Nietzsche em escrever uma *novela irônica* cujo tema se pode adivinhar por uma de suas frases: *como o homem se agarra a uma tábu*a (in: BLUMENBERG, Hans. Naufrage avec spectateur, p.26.). Transcrevemos, ainda, o importante aforismo 124 de A gaia ciência: *"Im Horizont des Unendliche. - Wir haben das Land Verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns, mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! sieh' dich vor! Neben dir liegt der Ocean, es ist wahr, er brüllt nicht immer, und mitunter liegt er da, wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er unendlich ist und dass es nichts Furchtbareres gibt, als Unendlichkeit. Oh des armens Vogels, der sich frei gefühlt hat und nun an die Wände dieses Käfigs stösst! Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt, als ob dort mehr Freiheit gewesen wäre, und es gibt kein 'Land' mehr!"* (No horizonte do infinito. Deixamos a terra firme, embarcamos! Não podemos voltar para trás, mais ainda, cortamos todas as ligações com a terra firme! Agora, barquito, toma cuidado! Tens na tua frente o oceano! É verdade que ele nem sempre ruge, por vezes espraia-se calmo, como se fosse seda e ouro, como um sonho de bondade! Momentos virão, porém, em que reconhecerás que ele é infinito e que nada há de mais terrível do que a infinitude. Ai da pobre ave que se sentiu livre, e se debate agora contra as paredes desta gaiola! Ai de ti, se as saudades da terra firme te assaltarem, como se lá tivesse havido mais *liberdade*... agora que já deixou de haver 'terra'.) In: NIETZSCHE, Friedrich. "Die Fröhliche Wissenschaft", Werke, Kröner, vol. VI, p.188. (Trad. Maria R. de Carvalho, Maria L. de Almeida, Maria E. Casquinho. In: A Gaia Ciência, p.139).

²⁷ *"Das ewige und alleinige Werden, die gänzliche Unbeständigkeit alles Wirklichen, das fortwährend nur wirkt und wird und nicht ist, wie dies Heraklit lehrt, ist eine furchtbare und betäubende Vorstellung und in ihrem Einflusse am nächsten der Empfindung verwandt, mit der jemand bei einem Erdbeben das Zutrauen zu der festgegründeten Erde verliert. Es gehörte eine erstaunliche Kraft dazu, diese*

Wirkung in das Entgegengesetzte, in das Erhabne und das beglückte Erstaunen zi übertragen. Dies erreichte Heraklit durch eine Beobachtung über den eigentlichen Hergang jedes Werdens und Vergehens, welchen er unter der Form der Polarität begriff, als das Auseinandertreten einer Kraft in zwei qualitativ verschiedene, entgegengesetzte und zur Wiedervereinigung strebende Tätigkeiten." (O devir único e eterno, a inconsistência total de todo o real, que somente age e flui incessantemente, sem alguma vez ser, é, como Heráclito ensina, uma idéia terrível e atordoadora, muitíssimo afim, na sua influência, ao sentimento de quem, num tremor de terra, perde a confiança que tem na terra firme. Foi preciso uma energia surpreendente para transformar este efeito no seu contrário, em sublimidade e no assombro bem-aventurado. Heráclito chegou a este ponto graças a uma observação do verdadeiro curso do devir e da destruição, que ele concebeu sob a forma da polaridade, como a disjunção de uma mesma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que tendem de novo a unir-se.) In: NIETZSCHE, Friedrich."Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen", Werke, Hanser, vol V, p.371. ____ (Trad. Maria Inês M. de Andrade. In: A filosofia na idade trágica dos gregos, p.42).

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. ."Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern", Werke, Hanser, vol V, p.292. ____ (Trad. Pedro Sússekind. In: Cinco prefácios para cinco livros não escritos, p.75).

²⁹ NIETZSCHE, Friedrich."Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen." In: Werke, Hanser, vol V, p.378. ____ (Trad. Maria Inês M. de Andrade. In: A filosofia na idade trágica dos gregos, p.51).

³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. ."Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen." In: Werke, Hanser, vol V, p.377. ____ (Trad. Maria Inês M. de Andrade. In: A filosofia na idade trágica dos gregos, p.50).

³¹ HAAR, Michel. Nietzsche et la métaphysique. Paris: Gallimard, 1993, pp. 190-191.

³² Esclarece Scarlet Marton sobre a visão, bastante heraclitiana, que Nietzsche tem do mundo como devir, como fluxo constante: "O mundo é antes um processo - e não uma estrutura estável; os elementos em causa, interrelações - e não substâncias, átomos, mônadas. (...) Processo circular que não tem fim, o mundo põe-se, nas palavras do filósofo, 'como força por toda parte, como jogo de forças e ondas de força, ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se e ao mesmo

tempo ali mingando, um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente recorrentes, com descomunais anos de retorno' (fragmento póstumo 38[12] de junho/julho de 1885)." In: Marton, Scarlet. Extravagâncias, p.112.

³³ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.99.

³⁴ E ainda, sobre a intenção de separar a política da moralidade e o desprezo pelo liberalismo moderno, esclarece Ansell-Pearson: "Para Nietzsche e Arendt, o pensamento moderno herdou uma concepção moral-cristã do ser que postula uma essência (o sujeito ou alma) independente da ação. Arendt define isso como liberdade 'existencial' ou 'liberal', em que o que importa acima de tudo é o cultivo da liberdade *interior* (liberdade concebida como um atributo permanente do ser e como um patrimônio interior). Mas, para Nietzsche e Arendt, esta é a liberdade do escravo. Para eles, a ação não pode ser atada a interesse pessoal e utilitário – a liberdade do 'burguês' -, uma vez, que isso é ignorar as dimensões expressivas, poéticas e estéticas da ação humana. (...) a ação criativa deve situar-se além da moralidade e não deve ser julgada pelas conseqüências ou pelos padrões da moral convencional, mas pela excelência contida em seu desempenho." In: ANSELL-PEARSON, Keith. Nietzsche como pensador político, pp.55-56.

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". In: Werke, Hanser, vol I, p.40. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.47).

³⁶ É necessário notar que Schopenhauer concebe a vida a partir da natureza, como algo que se encontra além do indivíduo. Esclarece José Thomaz Brum: "Vê-se que Schopenhauer considera, como pano de fundo da vida humana (individual), a vida universal que é a vida da Vontade. Ele propõe, como fundamento de sua ética, a superação da visão do homem como indivíduo e o desaparecimento do ser individual nessa vida universal anônima." In: BRUM, José Thomaz. O pessimismo e suas vontades. Schopenhauer e Nietzsche, p.35.

³⁷ Nietzsche entende o fenômeno da dissonância (*Dissonanz*) como uma explicação do efeito trágico no seu impulso de *querer ver e simultaneamente aspirar a ir além da visão*, assim como ocorre na dissonância musical, quando *queremos ouvir e ao mesmo tempo ir além da audição*. Na arte se dá esse jogo da vontade, um jogo que a tudo transfigura e, ao fazê-lo, reflete o jogo do fundo primordial com suas pulsões de criação e destruição ininterruptas. Mas é sempre reflexo, pois somente enquanto tal pode tornar a existência suportável. Lemos em O nascimento da tragédia:

"Können wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken - und was ist sonst der Mensch? -, so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decken." (Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência.) In: NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". Werke, Hanser, vol I, p.133. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.143).

³⁸ FINK, Eugen. La philosophie de Nietzsche. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995, p.37.

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". In: Werke, Hanser, vol I, p.25. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.31).

⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". In: Werke, Hanser, vol I, p.33. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.40).

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". In: Werke, Hanser, vol I, p.33. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.40).

⁴² TAYLOR, Charles. As fontes do self, p.591.

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". Werke, Hanser, vol I, p.34. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.41).

⁴⁴ FINK, Eugen. La Philosophie de Nietzsche, p.37.

⁴⁵ FINK, Eugen. La Philosophie de Nietzsche, pp.37-38.

⁴⁶ FINK, Eugen. La Philosophie de Nietzsche, p.38.

⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". In: Werke, Hanser, vol I, p.33. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.40).

⁴⁸ HAAR, Michel. Nietzsche et la métaphysique, p.77.

⁴⁹ WOTLING, Patrick. Nietzsche et le problème de la civilization, p.168.

⁵⁰ WOTLING, Patrick. Nietzsche et le problème de la civilization, p.169.

⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". Werke, Hanser, vol I, p.133. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.143).

⁵² HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.89.

⁵³ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.100.

⁵⁴ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.91.

⁵⁵ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.99.

-
- ⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". Werke, Hanser, vol I, p.133. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.143).
- ⁵⁷ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.99.
- ⁵⁸ RORTY, Richard. Contigência, ironia e solidariedade. p.16.
- ⁵⁹ RORTY, Richard. Contingência, ironia e solidariedade, p.141.
- ⁶⁰ LYOTARD, Jean-François. O inumano: considerações sobre o tempo, p.99.
- ⁶¹ ADORNO, Theodor W. Teoria estética, p.93.
- ⁶² HORKHEIMER, Max. Eclípe da razão, p.131.
- ⁶³ Escreve Alexis Philonenko: "Visto empiricamente, o dionisíaco pode não ser mais que uma explosão de violência subjetiva, entretanto, considerado transcendentemente - no sentido de Schopenhauer - ele pode se manifestar como pura essência objetiva, supremamente real. Diz-se, então, que o primeiro Nietzsche adere a uma filosofia da essência: é o que importa compreender, de imediato, para penetrar na sua obra desde o início." In: Philonenko, Alexis. Nietzsche: le rire et le tragique, p.24.
- ⁶⁴ LYOTARD, Jean François. O inumano: considerações sobre o tempo, p.96.
- ⁶⁵ ADORNO, Theodor W. Teoria Estética, p.225.
- ⁶⁶ STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão, p.188.
- ⁶⁷ STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão, p.188.
- ⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie". Werke, Hanser, vol I, p.130. ____ (Trad. J. Guinsburg. In: O nascimento da tragédia, p.140).
- ⁶⁹ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p. 100.
- ⁷⁰ ADORNO, Theodor W. Teoria Estética, pp.222-223.
- ⁷¹ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.98.
- ⁷² ADORNO, Theodor W. Teoria Estética, p.223.
- ⁷³ LYOTARD, Jean-François. O inumano: considerações sobre o tempo , p.10.
- ⁷⁴ LYOTARD, Jean-François. Revista ECO, 553-554.
- ⁷⁵ RORTY, Richard. Ensaio sobre Heidegger e outros, pp.235-236.
- ⁷⁶ HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, p.102.
- ⁷⁷ ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Op. cit., p.224.
- ⁷⁸ VATTIMO, Gianni. Diálogo con Nietzsche, p.196.
- ⁷⁹ GEISENHANSLÜKE, Achim. Le sublime chez Nietzsche, pp.101-102.
- ⁸⁰ TAYLOR, Charles. As fontes do self, pp.583-584.

⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. "Ecce homo". In: Goldmann, p.124. ____ (Trad. Paulo César de Souza. *Ecce homo*, p.50).