

## 2

### **Crítica da cultura em torno de Goethe e Dostoievski (interioridade / exterioridade)**

"Quem sou eu? O que eu fiz? Eu recolhi tudo aquilo que observei e aprendi. Minhas obras foram alimentadas por uma multidão de indivíduos diversos, de ignorantes e sábios, de sagazes e tolos. Infância, idade madura e velhice - todas vieram me oferecer seus pensamentos, seus poderes, sua maneira de ser. Muitas vezes recolhi aquilo que outros semearam. Minha obra é a de um ser coletivo e leva o nome de Goethe. - 17 de fevereiro de 1832."

Conversações com Goethe, Frédéric Soret.

A compreensão da individualidade, em Nietzsche, começa a se definir com maior clareza de propósitos desde que ele renuncia ao pessimismo de Schopenhauer, mas já no seu trabalho juvenil Fado e história, de 1862, que escrevera com apenas dezessete anos, ela é pensada em relação ao tema da liberdade e do destino. É ali, sobretudo, expressão de força, de criatividade, de capacidade para insurgir-se a partir daquilo que já é dado, do *fatum* ou de toda a historicidade que nos condiciona e constrange.

Desse modo, o desenho temático da ulterior obra do filósofo já se deixa vislumbrar nesse recuado ensaio - Fado e história - com o combate contra a metafísica e as grandes questões morais daí derivadas. É um texto exemplar do modo como Nietzsche, nas suas primeiras obras,

insistentemente pensou sobre a tensão entre destino e liberdade, entre acaso e livre vontade. Não procurando eliminar esta tensão, percebe, entretanto, que o espaço da ação humana ganha a sua existência e a sua força justamente a partir do desejo de contrariar o peso da determinação, da necessidade.<sup>1</sup> Não é outro o pensamento que aciona sua crítica à consciência histórica, afinal ela se ressentida do fardo da causalidade e, ao fazê-lo, anula a liberdade de ação. Tal percepção do problema leva-o a indagar reiteradas vezes sobre que tipo de relação pode o indivíduo manter com a história, livre de todo o peso da temporalidade. Um problema que se torna ainda mais agudo quando pensado sob os dilemas da subjetividade moderna.

Ao ir além desse trabalho, na segunda das Considerações intempestivas, a sua visão da história vai cada vez mais se afastando da mágica ou da mística do absoluto, da procura do absoluto que caracteriza, por exemplo, a dialética hegeliana no seu movimento de transcendência dos limites de tempo e espaço. E se tivermos que reconhecer um ponto de apoio para a definição dos valores culturais, da própria experiência da história, conforme apresentada no texto da Intempestiva, somente parece ser plausível o encontrarmos na sua noção de vida, noção, aliás, por excelência indefinível.

É preciso lembrar que para Nietzsche foi bastante valioso o recurso à visão terrestre de Jacob Burckhardt na caracterização do *homem livre*, plasmada no modelo renascentista de individualidade. O mundo civilizado descrito por seu antigo mestre, em A cultura do Renascimento na Itália,

forneceu-lhe o perfil do homem moderno, uma concepção antropológica inédita, com sua ordenação, sua normatividade, definindo a tipicidade individualista no seu contexto mundano.

Na verdade, uma interpretação psicológica do homem renascentista apontava para um centro de energia, uma nova dinâmica, uma vontade de decisão e realização do novo, uma postura filosófica renovadora vinculada a um núcleo de difusão de força. Era algo que dizia respeito diretamente à imanência da história.

A partir desse quadro de energia vital latente, Nietzsche pôde construir o seu modelo do "*souveraine Individuum, das nur sich selbst gleich*" (*homem soberano, igual apenas a si mesmo*).<sup>2</sup> É no Renascimento que ele encontra, ainda que palidamente, como reconhece nos escritos juvenis, uma certa afinidade com o homem grego descrito em Cinco prefácios sob o impacto do *agon*, marcando, desde esses passos iniciais, as noções de diferença e de identidade.

O que a Grécia pré-socrática e o mundo do Renascimento, descritos por Burckhardt, inspiram em Nietzsche é sobretudo uma alternativa à interiorização como modelo de busca da autenticidade no pensamento metafísico ocidental. É uma tal interiorização que ele percebe como característica mórbida, por exemplo, na filosofia da história hegeliana.

A reflexão de Nietzsche sobre a cultura é atravessada pela idéia de resgate da natureza, numa vertente, entretanto, inteiramente contrária a todo ideal romântico de pureza, distante do sentimentalismo rousseauista. O caminho para a compreensão dessa cultura revitalizada pela natureza tanto

se acha indicado pela sensualidade da arte como pela espiritualização da vontade, do seu domínio ou autocontrole como forma de afirmação das diferenças e autoconhecimento - o que jamais deve ser confundido com um retorno ao que há de instintual e violento no estado natural.

Nietzsche, ao descartar o viés de Rousseau pelos sentimentos e pelas paixões, reforça automaticamente o tipo de crítica que fizera a Kant e que pode se traduzir, em parte, por uma condenação do processo de interiorização do indivíduo e sua busca por um *ideal* de natureza ditado pela consciência moral. A noção de *Natur* (natureza) parece sempre surgir num contexto de superação da moral e de sua fundamentação metafísica.

Se há um modelo para a conquista da autenticidade, este seria aquele dos gregos trágicos, uma vez que, conforme explica Nietzsche a partir de Heráclito, na segunda das Considerações intempestivas, o deus délfico, ao sentenciar *conhece-te a ti mesmo*, "*verbirgt nicht und verkündet nicht, sondern zeigt nur hin*" (não esconde, nem anuncia nada, mas apenas aponta). Desse modo, ao se voltarem para si mesmos, para suas autênticas necessidades, os gregos aprenderam "*das Chaos zu organisieren*" (a organizar o caos):

*"So ergriffen sie wieder von sich Besitz; sie blieben nicht lange die überhäuftten Erben und Epigonen des ganzen Orients; sie wurden selbst, nach beschwerlichem Kampfe mit sich selbst, durch die praktische Auslegung jenes Spruches, die glücklichsten Bereicherer und Mehrer des ererbten Schatzes und die Erstlinge und Vorbilder aller kommenden Kulturvölker.*

*Dies ist ein Gleichnis für jeden einzelnen von uns: er muß das Chaos in sich organisieren, dadurch, daß er sich auf seine echten Bedürfnisse zurückbesinnt. Seine Ehrlichkeit, sein tüchtiger und wahrhaftiger Charakter muß sich irgendwann einmal dagegen sträuben, daß immer nur nachgesprochen, nachgelernt, nachgeahmt werde; er beginnt dann zu begreifen, daß Kultur noch etwas anderes sein kann als Dekoration des Lebens, das heißt im Grunde doch immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte. So entschleierte sich ihm der griechische Begriff der Kultur - im Gegensatz zu dem römischen - der Begriff der Kultur als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Außen, ohne Verstellung und Konvention, der Kultur als einer Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen."*<sup>3</sup>

(Desta feita, eles se apossaram novamente de si mesmos; não permaneceram por muito tempo os herdeiros e os epígonos sobrecarregados de todo o Oriente; eles se tornaram eles mesmos, depois de um doloroso combate consigo e por meio da interpretação prática daquela sentença, os mais felizes enriquecedores e proliferadores do tesouro herdado e os primogênitos e modelos de todos os povos de cultura vindouros.

Isto é uma alegoria para cada indivíduo, entre vós: cada um precisa organizar o caos em si, de tal modo que se concentre nas suas necessidades autênticas. Sua sinceridade, seu caráter vigoroso e verdadeiro precisa se opor algum dia ao que apenas sempre repete o já dito, o já aprendido, o já copiado. Assim, ele começará a compreender que a cultura também pode ser outra coisa do que *decoreação da vida*, o que no fundo significa ainda sempre dissimulação e disfarce; pois todo adorno oculta o adornado. Assim, se lhes desvelará o conceito grego de cultura - em contraposição ao romano - o conceito de cultura como uma *physis* nova e aprimorada, sem dentro e sem fora, sem dissimulação e convenção, como uma unanimidade entre vida, pensamento, aparência e querer.)

Ao considerar a presença de um quadro cultural vigoroso, Nietzsche identifica as possibilidades da existência individual na sua inserção cosmológica, na condição do homem livre que escolhe para si não o destino, mas aquilo que ele aspira ser na cadeia infinita do tempo, sem que se atormente a assinalar para si mesmo uma meta a alcançar, sem nenhuma ambição teleológica, apenas configurando-se e constituindo-se no seu espaço, que afinal é a arena onde o combate é travado.

Pierre Klossowski coloca para Nietzsche a seguinte pergunta: "Qual será o *adversário*, qual será o *inimigo* a ser abatido? Pois quanto mais um pensamento sabe restringir, mais força ele concentra. Determinar isso significa criar um espaço para si próprio, estender esse espaço, respirar."<sup>4</sup>

Tudo se encaminha em Nietzsche, afinal, para a liquidação sistemática de crenças e dogmas, como a obsessão pelo absoluto, o progresso como *telos*, a razão como primado do conhecimento, mas também tudo se encaminha para a escolha de novas perspectivas psicológicas da subjetividade. Por exemplo, o reconhecimento da existência de certa espécie de *homens superiores*, ou, ainda, para permanecer na terminologia de Burckhardt, do *uomo singolare*, na tensão entre a espiritualidade do *homem livre*, orgulhosamente subjetivo na escolha da sua liberdade diante dos estamentos, quer republicanos ou tirânicos, aos quais teria de se sujeitar. É justamente esse espírito de oposição entre a república e a tirania que faz brotar a passionalidade, que faz ressaltar a coragem dos italianos do século XVI, que torna até mesmo admirados pelo povo os seus bandidos, como

escreveu Stendhal nas crônicas italianas. A Burckhardt não escapou essa nuança psicológica.

Nietzsche, por sua vez, também se prende ao *típico* renascentista, em sua opinião uma via de acesso para a resolução de aporias geradas pelo conflito entre as ideologias e as energias naturais do homem. Mais adiante, com o desenvolvimento da noção de vontade de poder, tal tematização ganhará novas perspectivas e intenções, sobretudo nos sinais de superação dos entraves metafísicos que eclodem no centro do niilismo europeu.

O conceito acima descrito daria origem, na expressão de Burckhardt, a uma *humanidade multifacetada*, o que de novo remete a Stendhal. Assim é que, na visão de Burckhardt - que Nietzsche de certo modo incorpora -, tanto as figuras de criminosos famosos quanto de renomados artistas são formadoras dessa humanidade multifacetada. Também Dostoievski, através do seu personagem Raskolnikov, de Crime e castigo, preconiza a necessidade de *homens raros* na acepção aproximada dos *homens superiores* aqui tratada (mais adiante nos deteremos na recorrência desse tema no romancista russo e na sua relação com o pensamento de Nietzsche).

Para Burckhardt, afinal, maior que a descoberta do novo mundo é a descoberta de certo tipo de *natureza humana*. Um exemplo dessa espécie, que ele aponta entre muitos, é de Cellini: "Bevenuto é um homem que tudo pode, tudo ousa e que carrega em si sua própria medida."<sup>5</sup>

Klossowski, ao analisar a posição de Nietzsche diante da cultura, expõe a sua compreensão do fenômeno no começo e no fim da carreira do filósofo. Escreve o seguinte:

"Assumir o crime do combate contra a cultura - esse é o tema subjacente do pensamento ainda helenizante do jovem Nietzsche: postura que não é senão o inverso do tema cada vez mais explícito no decorrer dos anos seguintes: assumir o 'crime' da cultura contra a miséria existente - o que vem a ser, finalmente, uma acusação contra a própria cultura: uma *cultura criminosa*.

(...) "No final de sua breve carreira, Nietzsche toma posição em favor do 'criminoso' como *força irrecuperável*, virtualmente superior a uma ordem de coisas que o exclui."<sup>6</sup>

\*

Desenha-se também em Goethe a idéia, tão dominante em sua obra, da formação do indivíduo superior, um tema caro a Nietzsche e por ele originalmente desenvolvido, conforme observamos, sob influência do modelo do homem renascentista de Burckhardt. O conceito do homem raro se impõe associado às concepções sobre o bem e o mal, à liberdade e à capacidade de mudar os estamentos sociais; portanto, uma questão exaustivamente debatida, mas que revela, através da recepção de Goethe por parte de Nietzsche, aspectos originais.

A questão de o filósofo ligar o nome de Goethe ao Renascimento tem um significado histórico mais amplo e exemplar, pois é a partir da visão peculiar da humanidade que o poeta tenta construir uma concepção do

homem acima das vicissitudes seculares, quer como o Fausto, impregnado do demonismo e do seu amor à vida plena, quer como o Prometeu na sua sublime afirmação da liberdade criativa.

Seja qual for a razão pela qual Goethe cada vez mais se distancia de nós, o fato é que Nietzsche absorveu parcelas essenciais do pensamento do poeta, especialmente do seu conceito de cultura. No século XIX, o autor de Fausto era visto como o divisor de águas da cultura alemã e da sua irradiação universal. Nietzsche incorporou em Considerações Intempestivas alguns conceitos de Goethe, modificando-os sensivelmente ao longo da sua obra, sem perdê-los de vista na elaboração de Ecce homo, destacando sobretudo a noção goetheana da individualidade.

Harold Bloom ressalta a fragilidade da recepção do poeta em nosso tempo: "De todos os mais fortes poetas ocidentais, Goethe parece ser hoje o que está menos ao alcance de nossa sensibilidade." Argumenta Bloom que não se trata de um problema de tradução, mas atribui o fato desse esquecimento a "mudanças na vida e na literatura", de forma que se pode dizer que "Goethe não é mais nosso ancestral, como foi de Emerson e Carlyle. Sua sabedoria permanece, mas parece-nos vir de outro sistema solar que não o nosso."<sup>7</sup>

Numa edição francesa de Máximas e reflexões, o prefaciador faz notar que Goethe, hoje, "não mobiliza mais nem as multidões, nem os leitores" e lembra que no jubileu dos duzentos e cinqüenta anos do aniversário do seu nascimento, o perfil do poeta jovem era gravado como ornamento em porcelanas e baixelas de sopa.<sup>8</sup>

Nietzsche compartilhava com Goethe uma constelação de idéias do mesmo *sistema solar*. Ambos coincidiam, sob certos aspectos, na visão da história livre de mistificações. Na segunda das Considerações intempestivas, busca em Goethe abono para combater o excesso de conhecimento histórico do seu tempo: "*Übrigens ist mir alles verhaßt, was mich bloß belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben.*" (De resto, me é odioso tudo o que simplesmente me instrui, sem aumentar ou imediatamente vivificar a minha atividade).<sup>9</sup>

Com efeito, Nietzsche, como em tudo o mais, reivindica para a história uma função vital como veículo da ação transformadora, como meio formativo do homem que age. A sua noção de individualidade, tão influenciada pelo *agon* helênico que ele descreve em Cinco prefácios, é levada adiante como a verdadeira liberdade de espírito na contramão da história acumulativa, do conhecimento histórico que já não pode ser *assimilado*.

Nós cultivamos, pensa Goethe, vícios e virtudes. Nietzsche tem isto em conta e define a *hypertrophische Tugend* (virtude hipertrofiada) como o culto ao passado que inibe a transformação desde o presente. A regra é o esquecimento, a recusa a uma anamnese nostálgica da má consciência, pois a elisão da memória histórica é a matriz do novo. Também na concepção de Goethe sobre a formação do indivíduo, é possível destacar a renúncia às idealizações fundadas num espaço além do real e do presente, desvinculadas de valor objetivo. Escreve Nietzsche:

*"Wie der Handelnde, nach Goethes Ausdruck, immer gewissenlos ist, so ist er auch immer wissenlos; er vergißt das meiste, um eins zu tun, er ist ungerecht gegen das, was hinter ihm liegt, und kennt nur ein Recht, das Recht dessen, was jetzt werden soll."*

(Como o homem de ação, segundo a expressão de Goethe, é sempre desprovido de consciência, ele também é desprovido de saber, esquece a maior parte das coisas para fazer uma apenas, é injusto com o que se encontra atrás dele e só conhece um direito, o direito daquilo que deve vir a ser agora.)<sup>10</sup>

E em uma de suas últimas obras, O crepúsculo dos ídolos, de 1888, é ainda a Goethe que recorre para criticar a incapacidade de ação de sua época:

*"Man könnte sagen, daß in gewissen Sinne das neunzehnte Jahrhundert das alles auch erstrebt hat, was Goethe als Person erstrebte: eine Universalität im Verstehn, im Gutheißen, ein An-sich-heran-kommen-lassen von jedwedem, einen verwegnen Realismus, eine Ehrfurcht vor allem Tatsächlichen. Wie kommt es, daß das Gesamt-Ergebnis kein Goethe, sondern ein Chaos ist, ein nihilistisches Seufzen, ein Nicht-wissen-wo-aus-noch-ein, ein Instinkt von Ermüdung, der in praxi fortwährend dazu treibt, zum achtzehnten Jahrhundert zurückzugreifen? (- zum Beispiel als Gefühls-Romantik, als Altruismus und Hyper-Sentimentalität, als Feminismus im Geschmack, als Sozialismus in der Politik)."*

(Poderia-se dizer que, em certo sentido, o século XIX lutou *também* por tudo aquilo que Goethe, como pessoa, visara: uma universalidade na compreensão, na aprovação, um deixar-aproximar-se cada coisa, um realismo audaz, um respeito perante tudo o que é efetivo. Como é que o resultado global não é um Goethe, mas um caos, um suspiro niilista, um não-saber confuso, um instinto de fadiga que, *in praxi*,

impele constantemente a *recorrer ao século XVIII?* (Por exemplo, como romantismo sentimental, como altruísmo e hipersensibilidade, como feminismo no gosto, como socialismo na política.)<sup>11</sup>

Os eixos em que circulam as idéias de Nietzsche sobre a história são a individualidade e a contingência sob a permanente marca da tragicidade. Não é por acaso que a praticidade da sua concepção da história atenda sempre às necessidades do presente.

Aos três tipos de história discutidos por Nietzsche – a crítica, a tradicional e a monumental - correspondem distintas concepções de mundo. Charles Andler faz uma classificação dessas três visões históricas, destacando os seus respectivos representantes: o homem, segundo Rousseau (história crítica); o homem, segundo Goethe (história tradicional) e o homem, segundo Schopenhauer (história monumental), com a ressalva interrogativa de se Nietzsche não deveria ter optado pela história crítica ao invés de escolher o tipo de humanidade incluído na categoria da história monumental. Ao mesmo tempo, adverte Andler que "a Europa inventou o *ideal goetheano* para se proteger do perigo rousseauísta".<sup>12</sup>

Para Nietzsche, a história monumental mantém intacta a coerência com o seu conceito agônico de *Fackel-Wettlauf* (corrida de tochas), fundando-se na continuidade da energia dos homens raros, cuja ação transfiguradora do mundo efetiva a liberdade de espírito<sup>13</sup>. Ora, a sua crítica a uma reprodução mecânica do passado demonstra o grau de seletividade do fluxo contínuo da própria história monumental na sua exemplaridade.

Também daí decorre uma singular advertência sobre o princípio pitagórico do eterno retorno, doutrina que ele desenvolveria mais adiante como núcleo de Zaratustra. Lemos em "Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida":

"Im Grunde ja könnte das, was einmal möglich war, sich nur dann zum zweiten Male als möglich einstellen, wenn die Pythagoreer recht hätten, zu glauben, daß bei gleicher Konstellation der himmlischen Körper auch auf Erden das gleiche, und zwar bis aufs einzelne und kleine, sich wiederholen müsse: so daß immer wieder, wenn die Sterne eine gewisse Stellung zueinander haben, ein Stoiker sich mit einem Epikureer verbinden und Cäsar ermorden und immer wieder bei einem anderen Stande Kolumbus Amerika entdecken wird."

(No fundo, aliás, o que foi possível uma vez só se poderia produzir uma segunda vez como possível, se os pitagóricos tivessem razão em acreditar que uma mesma constelação dos corpos celestes também se deveria repetir, igualmente, sobre a terra, e isto até os eventos singulares e diminutos: de modo que sempre e de novo, quando as estrelas estivessem em uma certa posição umas em relação às outras, um estóico se ligaria a um epicurista para matar César e novamente em uma outra relação Colombo descobriria a América.)<sup>14</sup>

Na realidade, para Nietzsche, que à época recusava o eterno retorno pitagórico, o que de fato importa é que a história monumental detém a essência daquilo que ele denomina o instinto do devir em contraposição à história tradicionalista.<sup>15</sup> Goethe também estima o concreto, embora possa ser considerado (como quer Andler) um poeta *contemplativo* e *idílico*,

clássico na sua serenidade, que "sabe amar a natureza e a vida, mas se esquiva e mascara espontaneamente os aspectos de dor. A arte o salva de um conhecimento demasiadamente exato"<sup>16</sup>.

A discussão de Goethe sobre a poética hedonista revela a sua dupla postura, isto é, a sua distância dos iluministas e a sua notória desconfiança quanto aos românticos, mesmo que se considere de um lado o seu apego à positividade científica e do outro a sua natureza ou o seu secreto espírito romântico. Ele próprio várias vezes expressou que a sua poética tem origem nas ambigüidades e nos contrastes.

Na verdade, o poeta de Fausto privilegia a sensibilidade como fundamento intuitivo do conhecimento cósmico, mas em contato com a realidade assume a máscara apolínea. Durante os sessenta anos de elaboração de Fausto, Goethe evidenciou esse dualismo, tão visível na estonteante mudança de perspectivas do poema, cujo centro nem sempre é possível ao leitor alcançar. A partir desses dois eixos, do iluminismo e do romantismo, o classicismo de Goethe, como utopia regressiva aos gregos e ao Renascimento, coincide com posições do jovem Nietzsche.<sup>17</sup>

Também Goethe, tão genuinamente um poeta alemão, eleva a sua poética além da própria poesia e da própria pátria, aspirando ao universal. Adota, enfim, uma atitude resignadamente avessa, quer à política, quer à adoção de ideologias e credos. Para Nietzsche, entusiasta de Goethe, sobretudo na fase de O nascimento da tragédia, tal postura olímpica de conceber a arte no seu papel universal e redentor é por si só suficiente como salvaguarda de valores existenciais que deveriam ser intangíveis, quer pela

moral, quer pela religião. Não importa, como observa Goethe, que a arte repouse sobre "uma espécie de sentimento religioso", mesmo porque "a religião não tem necessidade alguma da sensibilidade artística, ela se fundamenta sobre a sua própria gravidade."<sup>18</sup>

Pôr a arte acima dos valores vigentes e seculares significava para Goethe não apenas preservá-la de tudo quanto lhe fosse estranho, mas servia para transpor, inclusive, os limites da individualidade. É característica emblemática do herói de Os sofrimentos do jovem Werther, representante da melancolia do *Sturm und Drang*, a exacerbação da sensibilidade, os valores do dever e da honra e a exposição do eu às paixões e à perda do domínio sobre o sentido geral da existência. A sensibilidade clássica fundamentava-se na natureza e daí extraía o seu equilíbrio e a sua racionalidade. Em Werther, a natureza é o cenário da ação, contudo também se constitui na sua motivação psicológica, impulso panteísta em direção ao belo e ao bem. A interioridade, no entanto, levada aos extremos limites da introspecção, vem a ser a fonte de perdição do personagem. Com o amadurecimento, Goethe desenvolve, desde a observação constante do Hamlet, com Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, uma espécie de solução de conflitos interiores, de elisão da individualidade e do culto ao ego. O personagem é elaborado de tal modo que possa, enfim, encontrar o seu *centro* numa órbita além da pura subjetividade, numa perspectiva adequada para compreender e representar em cena o Hamlet, contornando os excessos da introspecção.

Como *Bildungsroman* (romance de formação), Wilhelm Meister é tipificado de modo a vencer os antagonismos e encontrar uma satisfação

estética para a existência, tal como se observa na ficção de Thomas Mann como epígono de Goethe, Nietzsche e Schopenhauer.

Uma apreciação dessa ordem, no entanto, seria simplista para a interpretação dos dois personagens antagônicos de Fausto, de forma que, como já referimos, Nietzsche tinha razão ao destacar, como qualidade forte do poema dramático de Goethe, a dinâmica da sua mutação de pontos de vista. Tal recurso, tão corrente na modernidade, tinha uma vantagem que ia além do formal, pois, a partir de uma cambiante observação da realidade, era possível não somente transgredi-la, como arruinar os critérios objetivos e mecânicos da lógica. Não é por acaso que um autor como Franz Kafka, que tanto admirava Goethe, tenha situado os seus relatos num singular espaço evasivo, mas não irreal ou artificial, como à primeira vista pode-se julgar.

Em Goethe, o vitalismo de Fausto e o seu mergulho no que há de insondável na natureza são coisas que dispensam a explicação razoável, mesmo que esta derive do panteísmo de um Espinosa, pois dificilmente a imanência divina, disseminada no cosmos, encontraria integral aceitação como chave do poema, como forma de redenção.

Goethe, que era criticado pelos seus adversários por não ter nenhuma fé, pode ter adotado o panteísmo de Espinosa "como meio de atender às necessidades da sua juventude".<sup>19</sup> E se em parte isso explica Werther não serve como interpretação de Fausto. Na conclusão do poema, o herói é resgatado pelos anjos e é o próprio autor quem indica, para Eckermann, o modo como Fausto é salvo por meio do amor, "que vem do alto em seu socorro", aludindo expressamente às suas estrofes finais.<sup>20</sup>

Para Nietzsche, a *salvação* é mais terrena e se resolve pelo *amor fati*. A luta contra o destino é associada à ambição do eu e à ânsia de conhecimento. O combate contra as forças antagônicas, délficas e obscuras, é a perdição dos heróis demiúrgicos e equivale ao preço pago pelo desejo de ultrapassar as contingências, conforme descrito em O nascimento da tragédia. Nietzsche tem sempre em vista, no curso dessa obra, o mito de Prometeu e, como Goethe, recorre à mitologia para nela encontrar os modelos de uma individualidade forte, conforme a natureza, segundo o vigor da ação e, deste modo, levar de vencida o pessimismo, não importando o conteúdo moral dos atos humanos, mas a sua finalidade.

Por outro lado, ainda na mesma linha de pensamento de Goethe, Nietzsche impõe limites à expansão do conhecimento, às tentativas de desvendar o que há de secreto no mistério da existência, tema recorrente no poeta alemão e elevado à categoria de símbolo. Veja-se como nos fragmentos de Prometeu Goethe exemplifica o saber absoluto como atributo de uma suprema divindade. Nietzsche, em O nascimento da tragédia define o mito de Prometeu desde o impulso incontido da individuação, mantendo uma ligação estreita entre Dionísio e o herói acorrentado no rochedo. De fato, se Prometeu prefigura o Fausto, os dois heróis são igualmente dionisíacos, polarizados entre a ação e a aspiração ao todo e à necessidade de auto-afirmar-se a qualquer preço. Então, parece ser mais relevante ao leitor atual a instigante insistência de Nietzsche sobre a dissolução do eu no tema trágico do que a questão da disputa dos deuses pelo conhecimento absoluto.

Permanece entre nós mais a ênfase na rebeldia de Prometeu - como nos existencialistas - do que na ambigüidade do seu conflito. Ambos são elementos dialéticos associados e ricos de significado e permanente tensão, contudo, como já era previsto por Goethe no seu fragmento, Prometeu é assimilado, na sua extrema solidão, ao superior princípio divino. Impõe-se, aí, a partir da visão do poeta, o livre-arbítrio, o inconformismo e a liberdade sob qualquer condição. É nesse sentido que o paradoxo, no seu *insight* aporético, faz com que o dramaturgo Brecht mande que libertemos Prometeu das suas correntes, ao invés de contemplar de modo hedonístico o seu sofrimento, o que é nada mais, nada menos, que uma palavra de ordem para a ação revolucionária. Entretanto, a lenda permanece intacta. O relato de Kafka sobre Prometeu, tão breve, apresenta algumas versões com sutis variantes, mas ao fim devolve o mito às suas origens, logo ao sentido primitivo ou até mesmo à perda do significado, num radical retrocesso de toda a dialética existencial.<sup>21</sup>

Ao discorrer sobre o caráter enigmático das obras de arte, Adorno distingue o enigma do mistério: "O enigmático das obras de arte é o seu estar-separado. Se a transcendência nelas estivesse presente, seriam mistérios, não enigmas."<sup>22</sup> Tomando as parábolas de Kafka como exemplo da moderna tematização dos enigmas, Adorno entende que no confronto com a racionalidade, num determinado estágio da interpretação, "as obras de arte ameaçam recair no mito, do qual se tinham precariamente libertado".<sup>23</sup>

Goethe e Kafka, mesmo distantes no tempo e nas idéias, também podem ser tomados como exemplos do problema do mito. Adorno estabelece

a seguinte formulação: "Na instância suprema, as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade."<sup>24</sup>

É nessa linha de pensamento que se move Nietzsche ao se deparar com o elemento trágico subjacente à existência, não convertido à representação, revelando-se como pura dissonância consubstanciada na linguagem silenciosa do sublime, logo não passível de representação.

Parcelas essenciais da produção poética de Goethe são amplamente motivadas pelo mito, não como recurso lírico e arcaico, porém para dar consistência à sua visão dos antagonismos, ou, na sua expressão predileta, às polaridades entre as forças obscuras e a energia positiva do cosmo.

Goethe, tanto quanto Nietzsche, libera a arte e as manifestações mais vigorosas da vida, quer das noções morais, quer da transcendência. Tal movimento do seu espírito deveria encontrar uma formulação completa no clássico equilíbrio da forma ou na concepção artística modelada na natureza, na identidade de princípios estéticos e naturais, na homologia das fontes sensíveis com as formas de representação da realidade concreta. É justamente a natureza que fornece a Goethe, como escreve Dilthey, "aquela força de criação que sentia em si mesmo como imaginação criadora."<sup>25</sup>

Goethe considerava Crítica do juízo como a melhor das três críticas de Kant e, com efeito, ele aí vai buscar parte do seu conceito de autonomia da arte e das relações entre o sensível e o supra-sensível, mas também se deixa empolgar pelo panteísmo de Espinosa. Goethe, segundo Dilthey,

"sente-se atraído desde a juventude pelo panteísmo. Werther, Prometeu e Fausto, 'proclamam a interna vida sacra e ardente da natureza'".<sup>26</sup>

Já a concepção da natureza em Nietzsche, para muitos estudiosos, derivava diretamente das teses de Lamarck e de Darwin. A concepção goetheana da natureza é simultaneamente científica e poética; tendo como fonte as suas próprias observações e pesquisas, desvia Goethe o fenômeno natural da existência dos seres de uma construção teórica positivista para uma estruturação morfológica da evolução. Aquela busca obsessiva do poeta-botânico pela *Urpflanze* (proto-planta), como unidade de origem das espécies vegetais, vai se estender aos animais e aos ossos, neste caso tomando como base a formação do cérebro como prolongamento da coluna vertebral. Para ele, o relevante era determinar o princípio universal e cósmico da mutação das formas na base da evolução dos seres. Isto significava um árduo combate contra o mecanicismo racionalista e o pensamento abstrato do seu tempo, tão semelhante ao de Nietzsche em sua época. Tal como é possível acompanhar em Erich Heller, a razão derivada do positivismo científico, rompeu o equilíbrio da religião, da estética e da moral.<sup>27</sup>

Assim, é possível considerar o pensamento de Goethe, tão fundamentado nas coisas concretas, como uma realização verdadeiramente hermenêutica, de movimento plástico, mobilizando a variedade das perspectivas sobre o objeto submetido à permanente análise, de modo a ter sempre em vista que as formas sofrem mutações desde uma matriz comum. Tal compreensão fenomênica levou Goethe a admitir, como já referimos, a identidade entre as formas naturais e artísticas, envolvendo todos os seres

na mesma cadeia evolutiva. Escreve Maria F. Molder numa análise de A metamorfose das plantas:

"É precisamente no cruzamento dos caminhos da arte, do saber e da ciência que a morfologia tem a sua origem (cf. 'Die Absicht eingeleitet', HA 13, pp.50); ela parte da captação da forma não apenas como figura desenhada no espaço, mas como dinâmica que se revela numa história, na passagem de uma manifestação a outra, história que não se constitui como uma seqüência indiferenciada, mas que tende a alcançar um clímax de perfeição."<sup>28</sup>

É sob o aspecto de uma história em permanente trânsito que se recusa, como o faz Nietzsche adiante, as evidências fixas e mecânicas de um saber absoluto. Goethe elabora, portanto, os modelos da transformação do conhecimento, ressaltando o caráter transitório dos fatos e dos seres: nascimento, existência e morte. A morfologia é justamente o campo de análise estrutural da permanente mutação dos fenômenos, quer se trate de uma espécie vegetal ou de uma coluna de Pompéia descrita na sua viagem à Itália, ao tempo em que elaborava a teoria da proto-planta.

A Nietzsche, desde os seus escritos juvenis, a idéia da transformação e dos ciclos sempre foi mais receptiva do que a do progresso e até mesmo do que a da evolução. Heráclito é o filósofo principal das suas investigações sobre os pré-socráticos. Também daí emerge com clareza a necessidade de conceber o mundo de uma forma regressiva, anterior às verdades cristãs e ao platonismo. A correlação com Goethe, entre outras, dá-se nessa instância, em torno do mito como narrativa primordial da nossa cultura. Tal

como afirma E.R. Curtius: "O herói fundador da literatura européia é Homero. Seu último autor universal é Goethe."<sup>29</sup> Então o mito é a proto-forma da cultura ocidental, o seu princípio genético e unificador.

Assim como referimos anteriormente, as obras de Goethe não exercem mais sobre nós o poder de sedução das gerações anteriores. Harold Bloom expõe a perda da substância mítica de um drama como Fausto da seguinte maneira:

"Defender a grandeza do Fausto com base em sua variedade lírica e força retórica, ou mesmo sua inventividade mitológica, não mais parece ser suficiente. Tendemos a preferir as Elegias, o West-Östlicher Divan e às vezes até os Epigramas Egípcios de Goethe ao Fausto. Ouvi a observação bastante cruel de que Fausto é para Goethe o que Assim falou Zaratustra é para Nietzsche (e todos os nietzscheanos), um deslumbrante desastre."<sup>30</sup>

A situação do mito é bastante polêmica no nosso tempo, levando em consideração aqueles seus aspectos que se perderam e os que resistem, talvez até se intensificando, como poder de sugestão no plano da cultura. Para um autor como Gianni Vattimo, o mito não é simplesmente indicação de uma fase superada da nossa história cultural, antes é um *arcaísmo* que precisa ser visto como uma forma de saber mais autêntica diante do domínio moderno de uma mentalidade técnico-científica. Daí o interesse por pensadores como Nietzsche e Heidegger. Há também a presença atual do mito em decorrência do relativismo cultural, sem que seja, nesse caso, apontada qualquer superioridade do saber mítico em relação ao científico,

apenas aplicando às experiências históricas, aos critérios de verdade e eticidade, uma estrutura mítica. Vattimo lembra ainda o significado original do mito como uma narrativa, insinuando-se portanto como "uma forma de pensamento mais adequada a certos âmbitos da experiência", sendo exemplo disso atualmente a historiografia, em que o modelo da narratividade ganha o primeiro plano na recusa da "unidade da história e no reconhecimento de sua irreduzível *pluralidade*": "a história se distingue cada vez com maior dificuldade do mito".<sup>31</sup>

Nietzsche interpreta a natureza enigmática do mito como uma livre manifestação da vontade, da individualidade excessiva que se lança além dos limites que lhe são impostos, logo pelo incondicional movimento de auto-afirmação. Tal modo de compreender a individuação está diretamente associado às concepções cósmicas; assim a questão é definida em O nascimento da tragédia. Deste modo é que o impulso anti-divino converte-se na rebeldia dionisíaca das personalidades fortes, tão cultuadas tanto por Goethe, quanto por ele, Nietzsche, a exemplo da figura de Napoleão.

O mito do Prometeu acorrentado é para a subjetividade moderna um símbolo do ato da solidão criativa e fundadora, logo da interioridade que se projeta no exterior para transformá-lo. Pensa-se, então, no mito como uma potência anti-racionalista e uma silenciosa corrente subterrânea da nossa cultura, com suficiente força para fazer face às posturas historicistas. É nessa direção de pensamento que Gianni Vattimo nos adverte para a necessidade de um *retorno* ao mito, não por certo o seu *renascimento*, como um trânsito do moderno para o pós-moderno. Trata-se, portanto, da busca de

uma outra experiência da verdade, partindo sobretudo de Nietzsche, como indicação de uma forma de superar "a oposição entre racionalismo e irracionalismo; superação que, sem dúvida, reabre a questão de uma renovada consideração filosófica da história."<sup>32</sup>

É relevante, nesse particular, a compreensão da gênese do fragmento do Prometeu, de Goethe. Segundo a confissão do autor sobre o seu processo criativo: um poema composto a partir das imagens da vigília e do sonho. Como antecipação de Fausto, inaugura a trama do demonismo como justificação da liberdade dos atos humanos, do voluntarismo acima das conseqüências morais e religiosas, não se levando em conta, sob qualquer risco, o princípio superior da divindade. Dilthey entende que tudo em Goethe provém da vivência pessoal e que "todas as suas meditações sobre a vida fluem da própria vida" e, por isso, sua obra "é uma interpretação da existência pela própria existência, independentemente de toda metafísica e de toda a religião", algo que tem o mesmo matiz das reflexões de Nietzsche.<sup>33</sup>

O Prometeu é, para Goethe, um poema que nasce do isolamento e da distância dos deuses: "Eu sentia muito bem que para produzir algo de valor era preciso isolar-se. Minhas obras eram filhas da solidão."<sup>34</sup>

A imagem de Prometeu propicia a Goethe restaurar o mito na sua pureza original, sem se deixar influir pela sua tematização cristã. A criação dos seres humanos através de um semideus, um ente intermediário não essencialmente superior, que cria os homens na solidão da sua forja, é um ato de liberação e rebeldia que lança as criaturas na vida contingente, sem

certeza de êxito sobre os seus destinos, na indiferença das noções do bem e do mal. Compreendeu Goethe, e nisso ele insiste na autobiografia Poesia e verdade, que a sua versão do Prometeu é na essência poética e nada mais; não é obra nem religiosa, nem filosófica. A tematização goetheana desse mito trágico é um emblema do artista e somente através da poesia pode ser representado.

Ocorre que o elemento trágico, ao expor a individualidade às condições aleatórias da existência ou ao castigo dos deuses, não é da mesma substância da vida concreta dos homens. Mesmo no Fausto, já é possível distinguir o seu conteúdo de tragicidade daquele que forma o fragmento do Prometeu, muito embora ambos sejam elaborados a partir de características comuns: a ânsia pelo infinito, o erotismo e o desejo de conhecimento, qualificações inclusive do *Sturm und Drang*. Observa-se que a individualidade fáustica, envolvida por um halo de ironia, às vezes mais sarcástica do que trágica, não possui a distância épica do Prometeu, sua elevada dignidade, seu caráter sublime e enigmático. É claro que em Fausto há toda uma atmosfera de enigma, mas sem elevar o herói à esfera de sublimação do personagem grego. O protagonista do drama alemão é estigmatizado pelo demonismo e, portanto, maculado na sua aura heróica.

A gradação psicológica entre os dois heróis é um ato da perfeição artística de Goethe e cada vez mais ele contorna as arestas do idealismo clássico, aproximando-se de uma visão mais realista e prosaica da existência na sua tentativa de compreender o homem nas tramas da interioridade. Este é sem dúvida o tema de Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, com a

sua crítica a certos aspectos radicais do humanismo. A compreensão do drama de Hamlet, tão importante neste romance de Goethe, significa para o personagem ultrapassar os limites do subjetivismo. A proximidade com o mundo real é também, para o autor, o contato íntimo com a natureza.

Nietzsche prefigura, desde o Nascimento da tragédia, algo de uma visão que se não se define como utópica, representa uma justificativa para o reencontro com a natureza através da arte como fim, como uma metamorfose liberadora do homem. A crença na energia revitalizante da natureza, logo de uma realidade naturalmente apreendida, não é em Goethe menos persistente, e, até com mais ênfase do que Nietzsche, atesta o seu credo panteísta, a sua fé na contemplatividade estética do mundo como ângulo privilegiado dos ideais clássicos. Nietzsche altera a base original da sua compreensão da arte, embora conserve o compromisso da visão estética como auto-afirmação da vida.

Reiteradamente, Nietzsche recusa uma emulação da cultura que se imobiliza na interioridade. Reclama sempre uma forma de conhecimento psicológico da realidade que não só ultrapasse a privacidade individualista, quanto mantenha o ritmo do tempo, a sua intensidade, à medida que as perspectivas se movam como a mão que gira um caleidoscópio, deslocando, enfim, toda e qualquer visão historicista ou metafísica.

É verdade que uma compreensão mais completa dessa dinâmica só terá maior alcance com a admissão da doutrina do eterno retorno como noção radical da dissolução do sujeito. Toda e qualquer percepção temporal e espacial meramente tópica é um sintoma de debilidade, pois, para

Nietzsche, há uma necessidade imperativa de absorver a vida em sua totalidade, de *transformá-la* num constante devir e numa extraordinária coesão de energia, inclusive, como ele declara na segunda das Considerações intempestivas, pelo esquecimento do passado:

"Um diesen Grad und durch ihn dann die Grenze zu bestimmen, an der das Vergangene vergessen werden muß, wenn es nicht zum Totengräber der Gegenwärtigen werden soll, müßte man genau wissen, wie groß die plastische Kraft eines Menschen, eines Volkes, einer Kultur ist; ich meine jene Kraft, aus sich heraus eigenartig zu wachsen, Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen."

(Para determinar este grau e, através dele, então, o limite, no interior do qual o que passou precisa ser esquecido, caso ele não deva se tornar o coveiro do presente, seria preciso saber exatamente qual é o tamanho da *força plástica* de um homem, de um povo, de uma cultura; penso esta força crescendo singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesma as formas partidas.)<sup>35</sup>

É justamente essa *plastische Kraft* (força plástica) que caracteriza a atividade poética de Goethe, sobretudo quando ele assume integralmente o equilíbrio clássico e procura a todo o custo submeter os fenômenos da existência, tanto da natureza, quanto do espírito, à objetividade. Thomas Mann define a postura plástica de Goethe como uma "concepção objetiva,

ligada à natureza e criadora”.<sup>36</sup> O próprio Goethe revela: "Na poesia eu tinha a máxima do procedimento objetivo. Sou um plástico."<sup>37</sup>

Essa sensibilidade plástica induz o poeta a aprofundar a sua visão da vida com o auxílio da aguda observação da natureza muito além da sua condição pessoal. Isto equivale à passagem dos sentimentos e das reflexões interiores para uma área mais ampla, um espaço cósmico ou, como quis Goethe, a uma compreensão ao mesmo tempo científica e estética do universo.

Nesse ponto, é revelador o diálogo entre Goethe e Schiller, quando o primeiro expõe a sua teoria da proto-planta e o seu interlocutor (para a decepção do poeta) a define como uma *idéia*, não como uma *experiência* (*Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee*). Então Goethe responde: “Apraz-me muito ter idéias sem o saber e, além disso, vê-las mesmo com os olhos.” Formava-se entre os dois amigos a polarização entre *experiência* e *idéia*, conforme anota o poeta de Fausto: "(...) e foi assim que, graças ao grande combate, talvez nunca apaziguável, entre objeto e sujeito, nós firmamos uma aliança, que permaneceu ininterrupta e que foi de grande proveito para nós e para outros."<sup>38</sup> .

Goethe teria tanta razão, ao seu tempo, no seu juízo crítico a respeito dos poderes intuitivos aplicados simultaneamente à natureza e à criação artística, quanto ainda estaria vigente, no limiar do século XX, a divisão entre as ciências do espírito (definidas como qualitativas) e as ciências da natureza (tidas como quantitativas). Nietzsche é um dos primeiros a

desconsiderar a rigidez científica da história e a não reconhecer o tecnicismo como noção implícita do progresso.

Por outro lado, à medida que o poeta alemão ultrapassa o subjetivismo, mais se aproxima do conceito de *origem* com toda a força impactante da sua acepção pagã e dilui o princípio do sujeito centralizador, confrontando-o com a noção mais enriquecedora dos elementos transindividuais, de acordo com a sua tendência universalista.<sup>39</sup>

O romantismo, com suas idéias do amor e do tempo infinito, cedia lugar ainda à própria natureza, agora desmistificadora e original e ao *eu* fragmentado que emergiu na modernidade com Baudelaire, ele mesmo um ferrenho adversário do progresso tecnicista. Com Nietzsche, nas linhas de demarcação do niilismo, também as noções de progresso como puro tecnicismo constituíam uma constante ameaça de domínio e sonegação da vontade, teses que Benjamin sintetiza com lucidez na sua visão da história e na sua reflexão sobre as conseqüências do culto da técnica para a liberdade humana.

Assim também se pode considerar a liberdade humana, não contaminada pela técnica, como auto-afirmativa, como elemento de resistência da subjetividade, do *torna-te o que tu és* nietzscheano. Com razão estava Goethe, face a Schiller, quando se referia ao eterno conflito entre sujeito e objeto. Mesmo o classicismo, como nele se situava o poeta de Prometeu, com sua *performance* objetiva e plástica, deveria conter em seu núcleo a energia psíquica da subjetividade de onde emerge, enfim, toda

concepção artística, toda experiência concreta do sujeito manifestada na arte.

O princípio estético subjetivo, como elemento fundador da criação, o seu mito pessoal, alimenta as tensões dialéticas que vão se desenvolver no curso da vida e da obra. Para recorrer a uma solução fenomenológica (Roman Ingarden), o espectador da obra de arte é quem vai preencher os seus espaços vazios, *esquemáticos*, conferindo-lhe o significado, a cada indivíduo e a cada geração.<sup>40</sup> Até mesmo nas produções clássicas, com todo o seu mimetismo, é possível detectar o momento formal que lhe fornece o sentido em permanente tensão e atualização. Na arte avançada da modernidade, como nas criações abstratas, também é visível o movimento de configuração dos seus respectivos significados, isto independentemente, é claro, da natureza original da obra, em que se encontram encerrados em estado de latência os motivos intencionais da criação; nem sempre, contudo, objeto posterior de recepção, o que pode favorecer, ou não, as múltiplas mudanças de pontos de vista. Pode ser o caso, apenas para exemplificar, da perda de interesse da nossa época, como já expomos, pelo valor mítico da obra de Goethe ou pela aceitação de qualidades em Dostoievski, antes pouco apreciadas, sendo agora de maior interesse o seu valor artístico do que a sua expressão de idéias religiosas.

O movimento de reingresso ao estado original das obras, a tentativa de resgatar a sua valência mítica, é sem dúvida uma das principais funções da *Bildung*. Manter a tradição, assegurar a continuidade da cultura europeia

como uma unidade de espírito, na expressão de E. R. Curtius, é o papel histórico da *Bildung*.<sup>41</sup>

Trata-se de um projeto pedagógico com fundamento nos ideais humanísticos, no pensamento liberal burguês, elaborado em torno de Goethe e com a sua efetiva participação. Esgota-se, é verdade, com o advento, no século XX, das duas guerras e melancolicamente se esvazia com a falência do humanismo, além de ser fraudado e deturpado pelos programas políticos, que nele viram uma oportunidade de fazer a apologia mítica das suas respectivas ideologias.

Pode parecer que Nietzsche, ao tratar do problema da interioridade e da exterioridade, apenas leva adiante uma discussão do seu tempo, bastante típica da mentalidade e da cultura alemãs. De fato, dedica uma grande atenção ao tema da *Bildung* nas suas primeiras obras. Não falta sequer o exemplo da antiga Grécia, atuando como força externa que vem em auxílio do desenvolvimento da personalidade, da objetivação das qualidades internas, como na famosa metáfora do jardineiro. Há, entretanto, uma nova inflexão na maneira em que Nietzsche aborda o tema da *Bildung*: já não se trata de um *ideal*, de uma meta humanista a ser cumprida por meio de uma pedagogia para desenvolvimento e aperfeiçoamento da personalidade. A exigência que se faz diante da subjetividade moderna é muito mais da ordem do *heroísmo*, de um *estilo* a ser alcançado pelo indivíduo que sabe o momento certo de lembrar e de esquecer, conforme se percebe na leitura de Considerações intempestivas. Aquela totalização contida no ideal romântico da *Bildung*, de incorporação do mundo externo por meio do cultivo interior,

perde seu sentido, ou melhor, sua eficácia na cultura moderna, resistindo apenas sob a forma de um certo halo nostálgico em intelectuais como Mann, Auerbach e Curtius. Mas, ao menos no caso do primeiro, a nostalgia se reveza com a ironia, como ocorre, por exemplo, em Tonio Kröger e Morte em Veneza.

Assim, não é por acaso que o mais fiel discípulo de Goethe na modernidade, Thomas Mann, sob influência de Schopenhauer e Nietzsche, tenha produzido grande parte de sua obra por meio do romance de formação; no autor de A montanha mágica os motivos centrais são a nostalgia clássico-romântica, a situação do artista na sua luta para vencer a mediocridade, a doença e o século, tendo como exclusivo compromisso a beleza.

Contudo, Thomas Mann é um remanescente do humanismo no centro da crise burguesa dos próprios ideais e o seu romance de formação ainda está de certo modo preso aos princípios idealistas e historicistas, à transcendência e ao complexo aparato metafísico de um ideário recuado, mas resistente, de onde enfim emerge a sua discreta ironia. Com isso, se quer ressaltar diferenças de posturas, inclusive estratégicas, com relação ao modo como Nietzsche projeta uma humanidade futura à luz cambiante das suas interpretações. O ponto de convergência, portanto, entre Goethe e Thomas Mann consiste no papel desempenhado pela arte como processo de mutação humana e nesse particular as afinidades com Nietzsche se mantêm.

Thomas Mann parece manter com a *Bildung* uma relação semelhante à de Nietzsche com o mito. Admira o seu ideal humanista, mas sabe que

representa um sonho que faz parte de outra época, e ironiza a sua aplicabilidade. No fundo, uma posição ambígua, pois Mann nunca deixou completamente de olhar com certa melancolia para o fracasso do projeto humanista. É o mundo dos seus personagens; é o mundo de Hans Castorp, de A montanha mágica, que, após sete anos de intensa *formação* intelectual, de intensos debates num sanatório para tuberculosos na Suíça, retorna para a vida na planície e o que encontra é a guerra. Anatol Rosenfeld compara esse final ao de Wilhelm Meister, como uma "continuação irônica, uma resposta parodiante" ao romance de Goethe: ambos os personagens se decidem pela vida, entretanto, ao se integrarem na história, o horizonte que lhes aguarda tem cores distintas. Assim também como o destino contrastante do Fausto pensado pelos dois escritores.<sup>42</sup>

De fato, de Goethe a Thomas Mann tomou corpo na Europa o *romance de formação*, que concentra o essencial das vivências do herói em direção a um determinado ponto de aperfeiçoamento do espírito, cultivando a interioridade diante das ameaças do exterior, da vida pedestre. Em Goethe, como no Werther e no Wilhelm Meister, com soluções diversas, também como em Thomas Mann com A montanha mágica, esse processo modelar dá consistência ao romance como ensaio biográfico. Do conjunto das experiências narradas, sobressai o perfil do artista, que deve se subtrair à mundanidade, preservando a nobreza da sua esfera de valores.

É justamente a experiência dessas duas esferas separadas – a interior e a exterior – que provoca em Nietzsche uma indignada reação: "*jener Riß zwischen dem Innen und dem Außen muß unter den*

*Hammerschlägen der Not wieder verschwinden.*" (aquele rasgo entre o interior e o exterior precisa desaparecer de novo sob as batidas de martelo da necessidade).<sup>43</sup>

No ensaio Construção da memória nacional: uma breve história da idéia alemã da *Bildung*, Aleida Assmann comenta a crítica rigorosa de Nietzsche sobre a dicotomia entre cultura e política:

“A divisão do trabalho entre essas duas esferas na sociedade moderna tomou a forma de uma estruturação espacial; o interior sendo o espaço da cultura, o reino dos pensamentos e dos sentimentos, e o exterior, aquele da política, o reino dos atos. As duas esferas, rigorosamente separadas, não podem se influenciar. ‘Essa célebre profundidade interior, em seu pequeno templo inacessível’ (Nietzsche) não pode atingir o exterior”.<sup>44</sup>

Sabe-se da inclinação alemã ao culto do mito e do seu peso na formação da identidade nacional. Nietzsche, entretanto, contesta o processo da *Bildung* no seu país pela sua flagrante inorganicidade e alienação e, tanto na Consideração intempestiva sobre a história quanto em O nascimento da tragédia, assinala a importância do mito como elemento unificador da cultura helênica. Algo capaz de proporcionar a identidade de uma sociedade, legitimando-a mais ainda que o faria qualquer procedimento político, que, em última análise, deveria se unir à cultura como força de resistência ao barbarismo. A verdade é que sempre lhe pareceu oportuno defender um processo de formação cultural modelar, cujos arquétipos gregos exerciam

sobre ele grande fascínio pela sua qualificação agonista. Mas nada disso implica, sobretudo depois de sua fase wagneriana, na confiança em uma revivescência literal do universo mítico, pois a própria *démarche* da razão não comportaria a redução a um tal nível de consciência.<sup>45</sup>

Manter uma postura similar a de Goethe na sua aspiração a *Bildung* (como projeto pedagógico independente de posições ou ingerências políticas), conservar a unidade da tradição na sua pureza mítica, como por exemplo o fez Thomas Mann em Considerações de um apolítico (1918), foi sem dúvida um empreendimento precário. Tal como ficou tragicamente demonstrado pela história do século XX, não se conseguiu evitar, na Alemanha, o envolvimento da arte e da cultura em geral com as manifestações ideológicas.

O caso de Thomas Mann é típico. Assimilando o romantismo e também o espírito clássico de Goethe até quase a pura imitação, absorvendo o pessimismo de Schopenhauer e as suas idéias de redenção pela arte, tomando o próprio Nietzsche como modelo de personagens importantes, o romancista quis conservar algo da energia original dos mitos, quer diante da decadência, que ele vivenciou e descreveu, quer através das guerras. Com Os Buddenbrook, romance autobiográfico, demonstrou a corrosão dos valores ideais e a crescente banalização da existência, a perda enfim da substância dos mitos que teciam historicamente a cultura do seu país. Tendo defendido a Grande Guerra, foi obrigado a rever a sua posição após o conflito.

Não se trata aqui de uma apreciação crítica de A montanha mágica (1924) como romance emblemático da tensão entre o irracionalismo e a transcendência, de um lado, e o progresso e a razão, do outro, mas apenas de registrar a fatalidade da permanência dos antagonismos na Alemanha do período das duas guerras. O fato é que o antigo projeto da *Bildung* ou foi esvaziado pela decadência burguesa ou desfigurado pelo fascismo.

A trágica epifania do Doutor Faustus, obra da velhice do autor, converte a sua tão famosa *modesta ironia* em perplexidade e desânimo, transmuta o intransigente esteticismo na negatividade satânica e na privação dos sentimentos, suprime da arte o *hino à alegria* e o transforma na sinfonia do *canto de dor* do seu herói fáustico. Arte e decadência, doença e saúde, motivos recorrentes no romancista, assumem nessa obra um tom soturno, que nem sequer a música consegue resgatar, desviada da sua natureza e destituída da sua essência germânica mítica. O protagonista do romance, Adrian Leverkühn, construído como duplo de Nietzsche, é a expressão direta (e corretiva) do que pode significar o afastamento dos ideais humanistas.

Thomas Mann, no ensaio “Fragmentos sobre o problema da humanidade” (1922), toma como núcleo da sua exposição a célebre classificação de Goethe sobre o *ingênuo* e o *sentimental*, que o distinguia de Schiller. Numa outra passagem, igualmente conhecida, de Conversações com Eckermann, lê-se o seguinte: “Ocorre ao meu espírito- diz Goethe – uma nova expressão: Eu chamo clássico o que é sadio e romântico o que é doente.”<sup>46</sup>

Na verdade, a síntese de Goethe traduz a antinomia, tantas vezes repetida por Nietzsche, entre o racionalismo francês e o irracionalismo alemão, logo entre a objetividade e a subjetividade, o exterior e o interior.

A propósito dessa classificação, Thomas Mann vai buscar em Nietzsche um esclarecimento sobre a doença, que é interessante transcrever: “Não foi Nietzsche quem chamou o homem de ‘animal doente’? E não quis dizer com isso, que o homem só neste caso é mais que animal, quando está doente? Espiritualmente, pois, a dignidade do homem baseia-se na doença, e o gênio da doença é mais humano do que o da saúde.”<sup>47</sup>

A enfermidade considerada como nobreza do espírito não é apenas um dos aspectos do romantismo, mas uma vertente da interioridade que faz parte da imaginação alemã, um componente do seu culto ao orgulho interior. Nele se verte o *romance de formação*, tão tipicamente germânico, como a crescente auto-afirmação da personalidade, sua dimensão psíquica que se inclina ao domínio dos aspectos mundanos e sociais. Um bom exemplo é a admiração que tem Goethe por Shakespeare, o fascínio que Hamlet exerce sobre o poeta que vê nesse personagem toda a complexidade anímica, toda a força da introspecção e da fantasia acima do impacto do mundo exterior. Hamlet, como escreve Harold Bloom “é um milagre de interioridade”, conquanto que a sua descrição e interpretação em Wilhelm Meister, de Goethe, insiste o crítico, nada tem de convincente, não tem, portanto, o permanente poder de sedução do herói shakespeariano.<sup>48</sup>

A verdade é que esse *romance de formação*, assim como Werther, são ambos modelos da narrativa moderna que extrai a sua verdade das

vivências e dos estados, inclusive patológicos, dos personagens; de certo modo, são experiências narrativas que podem ser tomadas como ensaios em torno do eu.

O autor de Fausto achava que um homem como Shakespeare não era mais possível existir na “Inglaterra de 1824”, devido ao fato de que o dramaturgo possuía uma “faculdade criadora, concentrada em si mesma, ingênua, sonambúlica e sem a qual nada de grande pode crescer”.<sup>49</sup>

Não deixa Goethe de associar a individualidade à concentração interior, contudo reivindica que um alto grau de subjetividade deva se converter numa ação objetiva, transformadora, antes que se consuma nas próprias brumas como as figuras do heroísmo romântico. Esse é o traço de separação entre o Werther e o Wilhelm. Também é nesse sentido que ele concebe, como o fez Nietzsche sob motivação de Burckhardt, as grandes personalidades do Renascimento, cujo ascetismo se transforma em poder.

Em Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, a interioridade quase sempre está ligada tanto à natureza quanto à religião, pois essa é a marca de alguns personagens numa certa fase da sua composição romanesca, oferecendo um poderoso contraste diante da objetividade realista da ação e da independência dos atos.

Lukács, escrevendo sobre esse romance, reconhece a sua vertente anti-kantiana, sobretudo no capítulo “Confissões de uma bela alma”, que, com efeito, é um verdadeiro divisor de águas da narrativa. Ele assim se expressa: “A moral de Wilhelm Meister é uma grande polêmica – tácita, certamente – contra a teoria moral de Kant. (...) O momento de transição

para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade que Goethe condena como vazia e abstrata, como também Hegel mais tarde em sua Fenomenologia do Espírito.<sup>50</sup>

A narrativa da *schöne Seele* (bela alma) é a confissão epistolar de uma canoniza sobre a sua vida de sofrimentos, um texto entregue pelo médico a Wilhelm para que ele confortasse Aurélia no leito de morte.

Foi necessário o impacto dessa leitura no herói do romance, aliado à morte de Aurélia, para que ele não só refletisse sobre os valores existenciais, dados numa alta tensão solipsista e na contemplatividade, mas também para que pudesse encontrar o seu próprio caminho, ou seja, converter a concepção estética da vida em algo conseqüente.

As confissões da canoniza revelam, é verdade, mais do que um espírito voltado para a religião: uma personalidade que se auto-afirma, que amolda sua vida às suas inclinações mais profundas, que se resigna sem rebeldia num ato puro e livre da vontade. Assim, confessa o personagem no desfecho da sua narrativa:

“O fato de eu caminhar sempre para a frente, nunca para trás, de meus atos serem cada vez mais semelhantes à idéia que faço da perfeição, de sentir a cada dia mais facilidade em fazer aquilo que julgo correto, a despeito da debilidade do meu corpo que me priva de tantos serviços, pode-se explicar tudo isso pela natureza humana, cuja deterioração tenho visto com tamanha profundidade? Para mim, de uma vez por todas, não.

Mal consigo lembrar-me de um mandamento; nada me aparece sob a forma de uma lei; é um impulso o que me guia e que

sempre me conduz para o bem, obedeço livremente a meus sentimentos e entendo tão pouco de limitação quanto de arrependimento.”<sup>51</sup>

Nas suas confissões, fica patente que a grave doença, o dilaceramento do corpo e a iminência da morte, não são capazes de abater o eu, de obscurecer o fato de que ainda se vive, apesar de tudo. Na sua vigília de enferma, quando a alma contempla o corpo como se este fora um *vestido*, a canoniza exclama: “Mas Eu, o tão conhecido Eu, Eu existo.”<sup>52</sup>

\*

É a questão da legitimidade que, desde as obras de juventude, fundamenta o libelo de Nietzsche contra os valores instituídos e as verdades sacramentais, inclusive pela construção de uma crítica à centralização da idéia do sujeito e à noção do eu como núcleo do pensamento. Tal percurso resulta na estruturação do conceito do niilismo europeu, no anúncio da morte de Deus e na formulação da doutrina do eterno retorno, como a consequência natural, embora surpreendente, do desenlace do seu pensamento.

Legitimidade, portanto, seria a relação direta ou espontânea com a natureza, ato volitivo que resultaria na quebra das vinculações dialéticas entre existência e sentido, sujeito e objeto, homem e mundo.

Assim ocorre que qualquer tentativa de aproximação de Nietzsche, desde a ótica da nossa época, qualquer que seja a recepção da sua filosofia

e o esforço para atualizá-la, transitando da crítica à metafísica aos limites da ontologia, são posturas que devem ser submetidas ao crivo da história. Ainda mais, se quisermos dar qualquer passo adiante, com o mínimo de segurança, na reflexão filosófica pós-moderna, teremos sempre de recorrer aos elementos que Nietzsche coloca à nossa disposição para demonstrar a rigidez dos sistemas e compreender a necessidade de superar os fundamentos racionais que formam a constelação de imagens e metáforas de um mundo imposto à consciência como real.

A verificação desse fato é tão intensa quanto a relevância do tempo no mundo da cultura contemporânea, o impacto dos choques da vida moderna sobre o indivíduo, a aventura e o imponderável da existência em condições adversas. O exemplo tomado à ficção é sempre útil, tanto para demonstrar a fragilidade de um conceito metafísico de realidade objetiva, quanto da própria noção nuclear de sujeito, que Nietzsche simplesmente dilui. É nesse sentido que autores como James Joyce, Samuel Beckett e Virginia Woolf circulam num universo ficcional que suspende a realidade objetiva das coisas e, através da imersão no tempo qualificado, quebram a linearidade histórica da representação da realidade. Há alguma coisa nesses autores que nos remete à visão nietzscheana do caos. E até mesmo a categoria do sublime não está ausente de uma expressão tão lacônica e minimalista como a beckettiana, pois, conforme aponta Harold Bloom, "o isolamento e o terror do sublime elevado retornam nas criações catastróficas de Beckett."<sup>53</sup>

O aspecto mais significativo dessas novas concepções do tempo e do sujeito não deriva, somente, de uma mutação da visão de mundo e das suas

construções ideológicas e seculares, mas ele é gerado sobretudo pela compreensão da história da existência (como se observa em Nietzsche), envolvida incessantemente na multiplicidade das interpretações. Tudo, afinal, se reduz à hermenêutica.

Veja-se, por exemplo, como na ficção moderna a dissolução da figura do herói ocorreu paralelamente à explosão do enredo linear e como as novas técnicas narrativas ganharam em perspectivas e ângulos inéditos de observação. Pode-se pensar em como o recurso do monólogo interior subverte os conceitos tradicionais da subjetividade; o tempo emerge como categoria central, nuclear, dominando o campo do romance, e a onisciência do autor agora é submetida às variações do emprego do *ponto de vista* como modo de representar a realidade plural. Daí o modo como William Faulkner leva às últimas conseqüências a mobilidade do *ponto de vista* segundo o grau de *mentação* de cada um dos seus personagens. Tal recurso só é possível quando ocorre uma vertiginosa alteração no fluir do tempo, na ruptura, às vezes violenta, da cronologia dos eventos, na fratura da linearidade histórica dos acontecimentos que se abatem sobre a consciência dos personagens, de modo que toda e qualquer recepção racional do leitor se inclina ao fracasso.

É possível argumentar que os quadros descritos por esses autores que recorrem ao monólogo interior, ao tempo qualificado e ao *ponto de vista* são casos-limite, porém são justamente as tensões das situações extremas que caracterizam a modernidade. Numa leitura mais tolerante e compreensiva, é possível admitir (como o próprio Nietzsche diante da vida

moderna) que o simples existir no cotidiano torna-se uma aventura limite, adversa e surpreendente. Não é por acaso que as perspectivas históricas mostram-se invertidas no bojo das dramáticas crises da filosofia moderna. Como é corrente na moderna crítica da cultura, uma categoria como o sublime ultrapassa o pólo das discussões estéticas, dada a sua relevância como indicativo de um processo limite dos estamentos racionais no curso do niilismo europeu. Assim é que, da segunda parte do Fausto, de Goethe, a uma novela de Conrad, assistimos ao mergulho no abismo ou no caos, quando toda uma possibilidade de fundamentação objetiva da realidade, com base numa visão histórica disciplinar, fracassa.

O desenvolvimento do romance psicológico, inaugurado por Stendhal e levado aos extremos da introspecção no século XX, expõe o choque entre a subjetividade e o mundo cotidiano, demonstrando não apenas o processo de fragmentação que as artes expressam, mas a condição humana, com suas frustrantes promessas fáusticas, com seu decepcionante sonho de segurança e conforto, com a diluição da vontade individual, enfim, com a sistemática derrocada das utopias humanísticas. O desvendamento da verdade, ilusão *desmascarada* por Nietzsche, era uma faculdade legítima que estava na base das construções ideológicas de maior peso e ambição.

Aquilo que Marcel Proust denominava *as intermitências do coração* nada mais é que a tentativa de dominar e resgatar o inefável diluído na corrente da vida, maltratada pela consciência de culpa e pelos juízos morais sedimentados numa linguagem imprópria ou espúria, que o romancista trata de depurar, estetizando-a. A imensa e complexa construção verbal de

autores como Proust e Joyce significa, em termos de recriação, no vocabulário de Nietzsche, a *dança sobre o abismo*, característica da instabilidade niilista, mas é também o anúncio do retorno nietzscheano do trágico e do sublime.

Somente uma crítica mutável, cambiante, uma crítica, como pretende Nietzsche, que veja o homem inclusive como uma perspectiva, pode conduzir a uma nova compreensão da realidade; para tanto será necessário uma inédita racionalidade através da inversão das perspectivas históricas. Assim, o princípio da suspeita e a incidência no erro são fundamentais, em Nietzsche, como ponto de partida de qualquer nova tomada de posição crítica, a-dialética. Para tanto, o essencial é interpretar, tornar a interpretar e remover a falsa posição do sujeito, impondo-se a legitimidade dos fatos naturais da existência no seu devir.<sup>54</sup> Uma radical e itinerante mudança de ponto de vista capaz de minar a dialética do sujeito e do objeto, da história e do homem é a condição prévia da liberdade, logo de uma percepção legítima das coisas. O dar-se a si mesmo, como pretendia Nietzsche contra Kant, é o seu próprio imperativo categórico.

Na verdade, no combate entre o homem e o mundo, impõe-se a relação de estranhamento do sujeito, a emergência da diferença. Em termos projetivos, por exemplo no eterno retorno nietzscheano, seria preciso triunfar sobre essa aporia, mas em termos pedestres, no curso ordinário da vida cotidiana, existe uma enorme dificuldade para o indivíduo, tomado na sua condição singular, de afirmar-se na existência como se ela fosse o todo da ficção. Daí resulta que, afinal, a *dança sobre o abismo* é a expressão da

própria aventura da vida comum, do dia-a-dia, cuja experiência perceptiva do mundo ocorre fatalmente através de um jogo sucessivo de imagens. Proust, por exemplo, procura a síntese imagística do inefável na vida que se esgotou no passado. Como preconiza Nietzsche, esse é um jogo sem fim, como aquele da fábula da criança à beira mar, de Heráclito, de forma que, ao mundo de imagens outro mundo sucederá e assim infinitamente. Não é por acaso que a poesia moderna privilegia, no seu esoterismo, a imagem sobre a metáfora. E também não é em vão que na ficção contemporânea, sobretudo no conto, as imagens do mundo onírico constituem o núcleo da fantasia dos autores.

Assim é que se pode com segurança afirmar que escritores como Proust, Joyce e Faulkner introduzem uma nova percepção das coisas e estão inscritos no processo de reconstrução metafórica do real através da instauração radical das imagens. Richard Rorty, discutindo o abandono "da noção de linguagem que se adequa ao mundo" pelo emprego "das palavras como estas jamais foram antes usadas", na figura do *fazedor forte*, entende enfim que deste modo é possível "apreciar a força da tese de Nietzsche de que a verdade é um *exército móvel de metáforas*, porque graças à sua própria força, saiu de uma perspectiva, de um conjunto de metáforas para outro", o que seria peculiar aos poetas.<sup>55</sup> Rorty comenta incisivamente: "São os poetas, de acordo com Nietzsche, que conseguem verdadeiramente apreciar a contingência."<sup>56</sup>

Na verdade, nos relatos de natureza ficcional dos autores modernos, a visão da história - baseada solidamente nas unidades de tempo, espaço e

ação - perde o seu valor de referência, destinado a apreender os diversos planos da realidade em sua inteireza. Por outro lado, o próprio conceito normativo da história, desde um autor como Walter Benjamin e, antes dele, o próprio Nietzsche, como assinala Gianni Vattimo, começa depressa a ceder: "Não há uma história única, há imagens do passado propostas a partir de diversos pontos de vista e é ilusório pensar que haja um ponto de vista supremo, compreensivo, capaz de unificar todos os restantes."<sup>57</sup>

Aduz-se a esse quadro, no plano psicológico, a própria fragmentação da realidade do mundo moderno. Cézanne, por exemplo, aspirava ao total, assim esclarece Merleau-Ponty, pois sua ambição era poder unir natureza e arte, reivindicando para cada artista a sua *ótica* ou perspectiva *sem nada de absurdo*.<sup>58</sup>

É a separação do sujeito com relação ao mundo, o estranhamento ou ausência de centro o que vai provocar em muitos autores modernos o recurso extenso às imagens, quer como meio de representação dos estados oníricos ou de tensão e perturbação dos sentidos, quer no próprio fluir da vida ordinária que se converte numa seqüência de acontecimentos míticos. As cenas e episódios do cotidiano, em Ulisses de Joyce, demonstram com eloqüência esse processo de conversão regressiva ao épico mitológico do périplo do herói da Odisséia.

Vattimo, comentando o advento da *mass-média* na liquidação da modernidade, coincidindo com o fim da história unitária, lembra que Nietzsche "tem mostrado que uma realidade ordenada racionalmente sobre um fundamento (a imagem que a metafísica sempre fez do mundo) é apenas

um 'mito tranquilizador' próprio de uma humanidade bárbara e primitiva".<sup>59</sup> Ele parte da reflexão nietzscheana de que *o mundo verdadeiro se converte em fábula*.

É fora de dúvida que há uma certa simetria entre a pluralidade de visões do mundo, na modernidade, e o fenômeno da eclosão de imagens, que por toda parte se manifesta e que se constitui no recurso privilegiado de artistas de toda ordem, ao estilo de Marcel Proust e Virginia Woolf. Também é de se notar a substituição das metáforas de feição antropomórfica e descritiva, herdadas do romantismo, pelas imagens que possibilitem a configuração mítica do mundo real. Já E.R. Curtius, sob influência de Henri Bergson, descreve a necessidade da efabulação, da fantasia que incorpora a realidade através da alucinação e da metamorfose. E escreve: "A fantasia, fonte de ficção e mitos, tem o sentido de *fabricar* espíritos e deuses."<sup>60</sup>

O realismo moderno apresenta a hipertrofia do mundo real submetido a uma visão mítica plurifacetada. Não se trata de uma simples representação simbólica. Dostoievski inaugura essa espécie de sentimento do mundo em que predomina mais a náusea do que a hostilidade, daí decorre a peculiaridade do seu niilismo e a sua aspiração deísta por uma vida melhor, mais humana. Kafka, em O castelo, mostra que o mundo não pode ser habitual ao seu herói. Como consequência, a perda da naturalidade implica na elaboração de novas categorias da percepção sensorial. Assim é que o romance realista, tipificado e particular, com sua ênfase no herói envolvido no curso dramático da aventura cotidiana, com seu mundo datado, sua paisagem, seu meio social definido, enfim, sua história, transita para a ficção

pós-moderna com a dissolução das estruturas, a perda ou indefinição das identidades, os estados mentais extremos, as fronteiras de tempo e espaço mescladas. Prevalece a absorção dos elementos vitais e anímicos através de um incessante jogo de imagens. Torna-se, assim, o romance um artefato peculiar, o modelo do ente na sua alienação refletindo os dilemas do simples fato do existir desde os diversos níveis de condicionamento da consciência, quando o sujeito não alcança, não pode de fato alcançar, a totalidade de objetos que o afetam.

Nietzsche, na elaboração conceitual do niilismo europeu, percebeu com grande clareza essa ruptura entre o eu e o mundo e em Ecce Homo evoca a necessidade da adoção do enunciado délfico do *conhece-te a ti mesmo*.

A crise de identidade, que é um dos marcos da ficção moderna, exhibe essa ruptura. O significado da forma ficcional torna-se ôntico, medido por sua extensão no tempo e no espaço. No exemplo de Proust, a narrativa poderia lembrar, parafraseando Heidegger, a aventura do ser lançado no tempo; uma reflexão que também pode ser aplicada ao périplo do Ulisses, de Joyce, o espaço de um dia com a noite encerrando um ciclo e reabrindo outra fase da vida enredada nos enigmas do sonho e da transcendência. Ora, no universo suscitado pelas imagens, há sempre a tendência ao solipsismo, sobretudo se não existe nenhum fundamento (como a idéia de Deus) que justifique a realidade em si. Também Dostoiévski, com a sua galeria de personagens ora teístas, ora agnósticos, expõe a fragilidade da natureza humana e os conflitos que decorrem das suas opções morais e intelectuais. As

fragmentações do romance moderno têm uma nítida aspiração a uma visão totalizadora da vida.

A subjetividade enfim, verte-se na narrativa e em outras formas de representação artística, como corolário do enunciado délfico antes referido e, com isso, tenta escapar aos enigmas e à transcendência. Na ausência de Deus, de um sentido para a história, de um fundamento sólido para o próprio sujeito, dá-se a ruptura entre o eu e a realidade. Eis aí o quadro niilista das ausências, possibilitando ao homem a faculdade demiúrgica de inventar a sua peculiar alegoria; ao instaurar aquilo que lhe parece a sua realidade, alegoriza-se.

Instaurar a própria realidade é reconhecer, em termos nietzscheanos, a fragmentação do mundo. Assim ocorre que um dos mais fortes reflexos do conflito entre a interioridade e a exterioridade se faz sentir, de forma aguda, com Dostoievski. Esta é uma transição marcante para a visão da modernidade.<sup>61</sup>

Ao lado de questões históricas mais relevantes na estruturação da sua obra, convivem as análises de natureza estética, de perfil psicológico definido e tipificado numa inédita compreensão da subjetividade, da consciência e da situação do sujeito diante do princípio de realidade. Veja-se, por exemplo, como no romance Os irmãos Karamázov a indagação romântica da realidade transforma-se numa tensão da própria vida cotidiana, cuja trivialidade é levada a um limite extremo de experiência. Os personagens centrais desse romance, datados e tipificados, projetam-se,

como categorias simbólicas, no destino da Rússia e todo o seu simbolismo, não abstrato, se converte na matéria prima da existência trágica.

A percepção de Nietzsche sobre o fenômeno da decadência é ampliado pela sua impressão dos escritores russos, especialmente de Turgueniev, Tolstoi e Dostoievski. Este último lhe surge como uma forte e tardia influência, possivelmente por meio de uma leitura em francês, que ocorre por volta de 1887, época da elaboração do Anticristo.<sup>62</sup> Impressiona-se Nietzsche, sobretudo, com o Dostoievski psicólogo. Admira a sua profunda compreensão do cristianismo e da figura de Cristo. Assimila do autor eslavo o seu conceito do *homem raro*, que ele já havia tomado como modelo a Burckhardt, com a sua descrição do *uomo singolare* do Renascimento.<sup>63</sup> Analisa os personagens do romancista, faz anotações sobre aqueles dramas espirituais e morais que no futuro poderiam ser ultrapassados por uma nova visão do homem. Defronta-se com os temas da redenção, do bem e do mal, com os quais conviveu durante a sua obra inteira, inclusive através de Goethe. Observa o modo como Dostoievski é peculiarmente niilista, tão diverso, por exemplo, de Turgueniev e Tolstoi.<sup>64</sup>

Nietzsche não deixa à margem a compreensão que Dostoievski tem da história. Há com certeza no escritor russo, sobretudo nas suas últimas obras, uma visão pessimista que não coincide com a sua, mas o cenário do drama da existência, tão agudamente exposto, termina por convencê-lo da sua autenticidade. O ressentimento que forma, por exemplo, a base do relato de O subsolo, mantém com Nietzsche grande identificação conceitual. Existe, naquela voz ressentida do subterrâneo, uma consciência que tenta se

desprender da pura individualidade e aspira ao todo, ao universal, desde as próprias condições do seu esmagamento.

Na evolução do pensamento de Dostoievski, depois dessa obra de transição, o tema da consciência culpada surge como *Leitmotiv* com matizes diversos, até muito mais complexos ainda que nessa obra intermediária, apresentando soluções variadas no centro de contextos agudamente dramáticos, raiando o patético, que vão da humilhação ao crime e ao suicídio, tudo isto sublinhado pela sua sistemática recusa à história e fundado na fórmula do homem do subsolo - para quem "toda consciência é uma enfermidade".<sup>65</sup>

Todos esses motivos e temas de Dostoievski formam o grande painel de abertura da modernidade, como acontece em poesia a partir de Baudelaire. Nietzsche absorve essa atmosfera sombria como horizonte do niilismo e combina os seus elementos existenciais no quadro da decadência dos valores do cristianismo. Tanto é assim que para ele menos importava o conteúdo moral da obra de Dostoievski que o seu valor psicológico.

A visão evangélica que eventualmente se poderia deduzir de Dostoievski (tão mesclada com o demonismo) era considerada por Nietzsche como observação psíquica da natureza humana. Na verdade, Dostoievski confere à sua obra um carácter inacabado, uma abertura enigmática para o futuro. O tema da redenção, que a Nietzsche sempre impressionou desde a sua leitura de Fausto, de Goethe, era no romancista russo apenas uma possibilidade. A sua crença na bondade estava longe de ser irrestrita. Admitia, sim, uma espécie de crença na bondade humana, talvez utópica,

mas sincera, concepção que ao final da sua carreira de escritor vai sendo gradativamente minada. Diversamente de Tolstói, não se apegava Dostoievski à obsessão da verdade. Os seus personagens bondosos, como algumas mulheres, inclusive prostitutas ou como o jovem monge Aliocha, de Os irmãos Karamázov, são exemplos raros, como rara é a figura do Stariétz Zózima.

É interessante referir um episódio comentando por Isaiah Berlin sobre este assunto: anota Berlin que um certo Savorin, editor de Dostoievski (ambos "partidários leais da autocracia"), escreveu no seu diário sobre um encontro com o romancista no dia mesmo em que havia ocorrido um atentado político. Dostoievski discute com o amigo se seria oportuno ou justo, sabendo-se da iminência de um crime, prevenir sobre o fato a polícia. O escritor entende, por fim, que deveria se omitir, porque "tudo é anormal em nossa sociedade" e porque "os liberais jamais me perdoariam". A anotação do diário de Savorin assim termina:

"Ele (Dostoievski) se estendeu bastante sobre esse tema e falou com muita inspiração. Acrescentou que escreveria um romance, cujo herói seria Alecha Karamázov. Queria levá-lo para o mosteiro e convertê-lo num revolucionário. Em seguida, ele cometeria um crime político e seria executado. Procuraria a verdade, e ao longo dessa busca, haveria de se tornar um revolucionário...".<sup>66</sup>

Na realidade, os niilistas russos, ao redor de Turgueniev (criador do termo niilismo com o seu personagem Bazarov, de Pais e Filhos), eram

destrutivos e revolucionários; em nada, afinal, acenavam para o futuro. Contudo, o niilismo de Dostoiévski não aniquila pela raiz a sua natureza visionária de artista. A sua esperança no futuro, como no caso de Nietzsche, vislumbra um novo tipo de humanidade. O filósofo, pela transmutação de todos os valores e pela afirmação da vida esteticamente concebida e Dostoiévski, pela renúncia obstinada dos antigos ideais e pela prefiguração de outros, não claramente definidos, apenas pressentidos.

Uma passagem de O subsolo é comentada por Chestov como se fora uma antecipação nietzscheana, um possível "ponto de partida da transmutação de todos os valores":

"Tudo o que se venerava, tudo o que se considerava como 'belo e nobre' na outra existência, é para mim fruto proibido. Mas eu vivo e viverei ainda por longo tempo nestas novas e terríveis condições. Então somente me resta criar minha própria beleza, meu próprio sublime."<sup>67</sup>

Apresenta-se, aqui, a versão bipartida do conceito de niilismo em Nietzsche: há um niilismo, cuja fonte é a debilidade e o ceticismo diante de um mundo cruel e irremediável; por outro lado, há um niilismo que também nasce do pessimismo, do pessimismo original, mas se converte em vontade de poder no ato resolutivo de assentimento à vida. Abre-se, assim, a passagem para o desafio do projeto de transmutação de todos os valores, ao mesmo tempo em que Nietzsche percebe, sob o domínio daquele ato de vontade, a necessidade de uma nova ética, que corresponda às exigências de um chão, como se a metafísica se voltasse em direção a uma nova

perspectiva. Instaura-se, desse modo, o fluxo contínuo da vida, a sua história. O niilismo, nesse sentido, é posto no alto da destruição da metafísica tradicional. Como pretende Heidegger, o niilismo deve ser pensado "em sua essência, como o movimento fundamental da história do Ocidente."<sup>68</sup>

Observa-se no pensamento de Nietzsche sobre o niilismo certas afinidades com Dostoiévski no que diz respeito, especialmente, à superação de valores histórica e mecanicamente acumulados, o que se reflete na consciência dada, logo no ressentimento. Há, no romancista eslavo, uma mescla de elementos místicos, uma espécie de espessamento ao mesmo tempo esteticista e deísta, uma inclinação ao eudemonismo, confuso e denso, que configura o drama dos seus personagens. É o mundo *caótico* de Dostoiévski que a todos impressiona à primeira vista, onde convivem a aceitação e a negação de valores teológicos.

Tudo isso conduz a um processo extremo que cruzou a linha dos modernistas e com os pós-modernistas se exauriu pela habitualidade diante do absurdo. Kafka é o exemplo clássico da naturalidade diante do inverossímil. Contudo, tanto em Dostoiévski quanto em Nietzsche, a característica fundamental consiste no negar-se a assumir a verdade do real, a não representar, conduzindo, enfim, as percepções às últimas conseqüências. Trava-se aí o combate entre interioridade e exterioridade. Assim é que o assentimento à idéia de Deus ou a sua recusa é em Dostoiévski a base do trágico interior, que ultrapassa o impacto sobre a simples individualidade e se estende sobre o destino humano em geral. É a

dimensão psicológica das emoções, que confere aos seus romances o grande poder de autenticidade que a Nietzsche tanto impressionou.

Desse quadro decorre a interrogação sobre se é possível uma verdadeira transformação da natureza humana e da sociedade a partir da interioridade ou se isto somente seria possível por meio da dialética dos movimentos exteriores, das causas puramente materiais. Como refletir sobre isto com fundamento na história? Com propriedade, Isaiah Berlin observa que tanto o niilismo de Tolstoi, quanto o de Dostoievski põem em dúvida o papel das *teorias históricas*, fundadas nas ciências naturais, na transformação humana, de modo que "não conseguiam apresentar uma verdadeira explicação sobre o que faziam ou sofriam os homens. Essas teorias históricas se mostravam insuficientes, quanto mais não fosse por ignorarem a experiência 'interior' do homem, tratando-o como um objeto natural manipulado pelas mesmas forças que regiam todos os outros componentes do mundo material."<sup>69</sup> Nietzsche, por sua vez, declarou que a história, "*sofern sie im Dienste des Lebens steht, steht im Dienste einer unhistorischen Macht und wird deshalb nie, in dieser Unterordnung, reine Wissenschaft, etwa wie die Mathematik es ist, werden können und sollen.*" (uma vez que se encontra a serviço da vida, se encontra a serviço de um poder a-histórico, e por isto jamais, nesta hierarquia, poderá e deverá se tornar ciência pura, mais ou menos como o é a matemática.)<sup>70</sup>

A forma como o mundo é interpretado vai determinar a direção de pensamento com respeito à realidade, inclusive àquilo que se convencionou chamar *realidade histórica*. Nietzsche, que privilegia em Dostoievski o

psicólogo, com certeza reconhece no romancista *um seu igual*. Em ambos, prevalece uma sistemática recusa do mundo historicamente imposto, o que implica na necessidade criativa de transfigurá-lo. Eis aí o papel da intuição que se depreende da ficção de Dostoievski. Entre outras qualidades que Nietzsche aprecia no escritor russo, a intuição é marcante. Oswaldo Giacoia chama a atenção para uma referência sobre Dostoievski num fragmento póstumo da primavera de 1888:

"Jesus: Dostoievski - eu conheço apenas um psicólogo que viveu num mundo onde o cristianismo é possível, onde um Cristo pode surgir a qualquer momento. É Dostoievski. Ele adivinhou o Cristo: e ele permaneceu instintivamente protegido de representar esse tipo com a vulgaridade de Renan."<sup>71</sup>

Giacoia comenta o fragmento, ressaltando sua importância como referência para a compreensão de O anticristo:

"(...) *adivinhar* o Cristo, intuí-lo, apreendê-lo por afinidade espiritual, a *despeito* dos Evangelhos. Visto sob a ótica de O anticristo, Dostoievski seria alguém capaz de saber sentir e transmitir, no perfil psicológico de seus personagens, a sedução irresistível que emanava da figura de Jesus de Nazaré: fusão do sublime, do enfermo e do infantil. Saber ver com os olhos de (*sich in Jemanden einfühlen*) – eis a prática genuína e constante de O anticristo; troca vertiginosa de perspectivas, desconcertantes mudanças de pele. Ser capaz de perceber os Evangelhos do ponto de vista do 'tipo psicológico do Redentor'; intuir o mundo das primeiras comunidades cristãs a partir de 'uma atmosfera de romance russo', conceber a figura do criador do Cristianismo sob a perspectiva de São Petersburgo (...)"<sup>72</sup>

Na verdade, Nietzsche admira em Dostoiévski o seu envolvimento imaginativo com a história, de modo que os acontecimentos e as pessoas, a atmosfera e a paisagem se deixem tocar pela mão do escritor da perspectiva que lhe parecer mais vantajosa, e esse ângulo privilegiado é sempre revelador de novos significados, da verdadeira sensação da vida. Intuir o mundo das primeiras comunidades cristãs, como vimos, a partir de "uma atmosfera de romance russo" é, de fato, um ângulo de visão que subverte a interpretação da história trivial.

Segundo Charles Andler:

"Nietzsche lamenta que no cenáculo dos apóstolos não tenha havido um Dostoiévski para descrever o grupo destes homens e mulheres do povo onde deveria haver mais de um neurótico e até mesmo um criminoso conhecido; no centro, o Mestre, 'o mais interessante dos decadentes'. Ele representa Jesus como uma espécie de príncipe Míchkin oriental, melhor dotado, mas da mesma compleição que a do doce epilético retratado no romance O Idiota".<sup>73</sup>

Cogita-se que o realismo de Dostoiévski nasça da experiência, da direta observação dos fatos, das emoções e dos dramas do cotidiano. Como pretende um dos seus melhores críticos, Viatcheslav Ivanov, tal realismo não repousa sobre o conhecimento teórico, não diz respeito ao confronto do sujeito e do objeto, mas se resolve pela intuição. Define Ivanov a intuição de Dostoiévski do ponto de vista espiritual, "um ato de vontade e fé que corresponde aproximadamente ao '*transcende te ipsum*' agostiniano." Tal

transcendência corresponderia a uma espécie de identificação do si mesmo e do outro. O nome dado a essa intuição espiritual pelo romancista russo é *penetração*, resumida na fórmula *sich in eins setzen* por Ivanov, o que pode significar a percepção do outro não como objeto, mas como um outro sujeito.<sup>74</sup>

O sentido da autenticidade psicológica do romancista consiste, pois, na transferência como ato da experiência individual, com a capacidade, contudo, de ultrapassar os limites do meramente pessoal e ser também o outro, daí porque é possível admitir um Cristo visto sob a perspectiva de um romance russo, como o "doce epilético" de O idiota.

Com efeito, Dostoievski se afasta do racionalismo e, como bem observa Ivanov, "diversamente de Tolstoi não seguiu o caminho de Sócrates na busca de uma norma do bem que coincidissem com o conhecimento justo, mas, à semelhança dos antigos autores trágicos da Grécia permaneceu fiel ao espírito de Dionísio".<sup>75</sup> Para Ivanov, os personagens de Dostoievski, tanto o homem de O subsolo, quanto os super-homens (Raskolnikov, de Crime e castigo e Kirilov, de Os demônios), "ao redor dos quais gravitam não apenas toda ordem vital que os nega, mas ainda o mundo que negam. Eles pregam, enfim, a última encarnação de Zaratustra".<sup>76</sup>

A constância de Dostoievski no processo de transferência de seus personagens, na figura do duplo e nos antagonismos insolúveis, conduz à fixação tipológica dos caracteres.

A Nietzsche é significativo o modo como o romancista desenhava os seus personagens, os fazia agir e falar da perspectiva da sua peculiaridade

ou idiossincrasia. Tal processo romanesco tem a vantagem de converter os temas metafísicos de maior peso e expressão numa dimensão psicológica concreta, demonstrável como um exemplo gravado num quadro negro. Uma técnica que Mikhail Bakhtin define como "a pluralidade das vozes e das consciências independentes e distintas, a polifonia autêntica das vozes em si plenamente válidas constituem com efeito o traço fundamental dos romances de Dostoievski".<sup>77</sup> São justamente essas vozes, logo essas consciências, que segundo Klossowski, impressionaram Nietzsche.

Sabe-se que a matriz dos personagens de Dostoievski é o parricídio. A sua visão artística que vai do parricídio à morte de Deus, encamparia, ainda, outras figuras emblemáticas do seu universo maniqueísta. O grande poder de sedução de Dostoievski sobre Nietzsche decorre naturalmente da forma como, através da diversidade psicológica dos seus personagens, ele dessublima a espessa camada metafísica dos temas espirituais, tornando-os mais visíveis e palpáveis, ao alcance da vista e da mão.

Klossowski, comentando o tópico *porque os fracos triunfam*, quando Nietzsche declara que os doentes são mais humanos, chega à seguinte conclusão:

"O doente é assim reabilitado porque tem uma compaixão maior, e ao mesmo tempo, só ele pôde 'inventar a malícia, reabilitar as raças envelhecidas, *décadentes*, porque são mais espirituosas; reabilitar o *bufão* e o *santo* - e, no pólo oposto, reunir em um mesmo gênero de afetividade, o 'gênio' e o 'aventureiro criminoso'. Essa reviravolta, em Nietzsche, se deve em grande parte à descoberta de Dostoievski: se

é verdade que os dois se opõem pelas conclusões que cada um tira de uma visão análoga da alma humana, Nietzsche só poderia ter experimentado o interesse infinito, incessante, em relação aos 'demônios' e ao 'subterrâneo', além da sensação de se reconhecer nas inúmeras falas que o romancista russo empresta a seus personagens."<sup>78</sup>

A sensação de se reconhecer nas vozes do romancista corresponde ao solipsismo latente de alguns importantes personagens. Tudo quanto há de intenso em Dostoiévski dá-se no interior da consciência que absorve o mundo na tentativa de transformá-lo. Certos diálogos, sobretudo nas obras da última fase do escritor, nada mais são originalmente do que monólogos ou até mesmo estados de delírio e sonho. Seja qual for a condição do personagem - herói ou farsante, santo ou criminoso -, cada um à sua maneira acena para um determinado ponto do futuro, prende-se a uma idéia ou objetivo quaisquer, procura uma saída através do máximo de energia interior. Não é por acaso que o personagem de O subsolo (que se situa como o divisor das águas na produção romanesca do autor) é, apesar de "repulsivo no seu cotidiano, penetrante e sublime nas suas reflexões", revelando o que há de "mais sagrado na dignidade humana".<sup>79</sup>

Ao personagem de O subsolo caberia criar, conforme confessa, o seu próprio sublime, pois da vida passada apenas lhe restavam o ceticismo e a repulsa. Então se coloca para Dostoiévski a questão decisiva na seqüência do romantismo que é a incessante procura do sentido da existência, mais ainda, trata-se da possibilidade de redescrição da própria identidade —,

precisamente neste ponto, vemos como o seu pensamento e o de Nietzsche se aproximam diante do problema da subjetividade.

Kirilov, de Os demônios, possui a estatura do herói que vive e se mata pela obsessiva idéia da negação da existência de Deus. É qualificado pelo autor como um homem raro, bom e justo. Charles Taylor notou nesse personagem, sob certos aspectos, "uma antecipação ficcional de Nietzsche".<sup>80</sup> A comparação de Kirilov com o além-do-homem (*Übermensch*) de Nietzsche é também possível.<sup>81</sup> Ivanov, por sua vez, escreve o seguinte sobre o personagem: "No seu orgulho desértico, semelhante ao 'eremita do espírito' de Nietzsche, ele afirma sua liberdade arbitrária, salvo a sua independência exterior sobre a qual ele vela ciosamente mais do que a autonomia metafísica à qual aspira e faz dele um lutador contra Deus."<sup>82</sup> Ao discorrer sobre o *suicídio lógico* de Kirilov, Ivanov faz a seguinte observação: "O homem deve tomar o lugar no trono vazio de Deus, que proporcionou o medo aos homens; é o que pensa este místico ateu, que por sua loucura anuncia o sonho secreto do Ixíon-Nietzsche."<sup>83</sup>

Por certo, um personagem como Kirilov, que ama a vida, que ama o contemplativo, negando, no entanto, o princípio da transcendência para assumir uma improvável demiurgia, ainda continua, e sempre continuará, a chocar os leitores de Dostoievski.

A liberdade do *torna-te o que tu és* do Ecce Homo nietzscheano é a pedra de toque voltada contra o imperativo categórico do *tu debes* kantiano. Os existencialistas incorporaram o livre-arbítrio ao modo de Kirilov como um dever interior, compromisso de ação coerente com a vontade de cada um.

Contudo, na visão mística de Dostoievski, algo deve haver além da angústia, do tédio e da recusa, algo que a liberdade humana pode alcançar num horizonte difuso. A lógica de Kirilov é um evidente fracasso da individualidade, atribuída a um estado de demência, mas, mesmo assim, o esclarecimento de tal percepção psicológica demonstra a força irresistível do *agon*, do combate entre o homem e Deus para abolir o mundo e fazer triunfar a vontade como o único princípio fundamental da liberdade humana contra as ilusões - guardando-se, assim, alguma possibilidade de simetria com o pensamento de Nietzsche.

Pode-se dizer que o suicídio de Kirilov é um ato grotesco e nulo como uma farsa de Beckett, mas pouco importa que se trate de uma falácia ou de um paradoxo, pois o que está no centro do problema é a auto-afirmação e a autenticidade dos valores do personagem, o peso das suas convicções. Charles Taylor, apesar de uma certa visão evangélica de Dostoievski, tem razão ao declarar que Kirilov é uma antecipação ficcional de Nietzsche, e que entre o filósofo e o romancista "há alguns estranhos pontos de contato".<sup>84</sup> Senão, vejamos: "A ressonância profundamente cristã que permanece paradoxalmente em Nietzsche a despeito de sua virulenta oposição ao cristianismo situa-se em sua aspiração a afirmar o todo da realidade, a vê-la como boa, a dizer 'sim' a toda ela. Trata-se de uma aspiração que não teria sido compreensível fora da cultura judeu-cristã".<sup>85</sup>

O autor de *As fontes do self* insiste na diferença entre a afirmação da vida em Dostoievski e Nietzsche, desvinculando o filósofo daquilo que ele, Taylor, denomina a *ética da benevolência*. Para Nietzsche, afirma-se a vida

através do belo e não pela preocupação com o bem, enquanto Dostoievski entende que "aceitar ser parte do mundo contribui para curá-lo."<sup>86</sup>

Não há dúvida, sobretudo na elaboração dos seus últimos romances, que o pensamento místico de Dostoievski começava a construir uma espécie de contraforte para fazer face às idéias revolucionárias dos novos niilistas seus contemporâneos. O romancista emulava o idealismo cristão, ainda certa tradição ortodoxa, e isto de tal forma que o fazia se indispor com as novas correntes de pensamento sobre as mudanças na sociedade e a necessidade de reformas profundas na sua estrutura envelhecida, utilizando-se para esse fim meios revolucionários. É nesse ponto que o conflito espiritual de Dostoievski se mostra mais agudo e mais intenso em seu maniqueísmo. A questão era encontrar uma medida (se esta fosse possível) entre a natureza trágica do seu romance e o idealismo cristão.

O ponto de contato com Nietzsche, nesse particular, é evidente. Também ele alimenta a sua visão da vida através do trágico e do sublime, ressaltando-se que a concepção de mundo do filósofo descarta o misticismo, embora mantenha as marcas do cristianismo. Por outro lado, é possível vislumbrar nos dois autores algo que ainda se possa considerar sob a espécie da utopia? Não se pode afirmar, com certa dose de convicção, por exemplo, que a doutrina do eterno retorno do mesmo seja, no seu enunciado, uma utopia. Essas contêm uma medida elevada de interioridade que deve ser levada em conta. É típico das utopias revolucionárias um anseio por harmonia, paz e felicidade que não encontra lugar na filosofia

nietzscheana, ao menos no grau em que isto implique nivelamento ou homogeneização dos tipos humanos.

A introspecção de Dostoievski não é da mesma natureza da que se acha em Nietzsche, esta desprovida de fé ou qualquer outro tipo de confissão virtuosa. Observe-se como o príncipe de O idiota simboliza as virtudes da bondade e da piedade humanas. Veja-se como Sônia, em Crime e castigo, converte ao bem e à confissão do crime o herói do romance. A contrapartida ainda é mais numerosa e rica do que os exemplos de virtude cristã. Os personagens agnósticos são mais complexos do que os evangélicos e até um homem honesto, como Ivan, de Os irmãos Karamázov, involuntariamente comete o mal, se for aceita a versão de que ele não induziu Smierdiákov ao parricídio por um ato de vontade, mas de modo inconsciente.

Tomando-se como exemplo, *ad absurdum*, a doutrina do eterno retorno do mesmo não se chega, evidentemente, (como o exprimiu Klossowski) a nenhum limite de *purificação* ou *expição*, não se alcança nenhum estado de *pureza imutável* da natureza, da alma.<sup>87</sup>

No eterno retorno do mesmo dá-se, e assim o define Klossowski, um sentimento mais elevado (*Stimmung*), que por sua vez supõe "uma imortalidade que não é, em Nietzsche, propriamente individual." Eis o que transcreve Klossowski de Nietzsche: "Que possamos suportar a nossa imortalidade - isso seria a coisa suprema."<sup>88</sup> Logo, ir além do individual significa a fusão com outros eus, suprimir a identidade singular, livrar-se dos condicionamentos morais e aceitar a contingência do *fatum*.

A visão de futuro de Dostoievski, unida à crença no poder de regeneração cristã do homem, é mais tópica, mais eslava, abrindo-se ao horizonte do seu país sobre a razão mecânica, ultrapassando, inclusive, as formas comuns de secularização, as ideologias. É nesse ponto que o romancista é modernamente assimilado, abstraídas, é claro, as confissões piedosas da ortodoxia religiosa. É de se notar que Dostoievski, com os seus *homens superiores*, se afasta do individualismo de herança romântica, a favor da solidariedade entre os homens.<sup>89</sup>

Também o anti-herói de O subsolo visualiza o mundo esteticamente concebido e aspira à integração do indivíduo, liberto das correntes do solipsismo, pela fusão das identidades. Tal ordem de idéias pode fazer supor uma antevisão de uma nova humanidade, mas isto não significa, sobretudo em Nietzsche, uma construção utópica esteticamente concebida, primeiro como fuga, logo como uma redenção futura. Para o filósofo, é possível considerar uma concepção da arte, desde O nascimento da tragédia, nela reconhecendo o seu domínio sobre a realidade adversa, um poder de manifestação do sublime para que a vida possa ser mantida nos limites suportavelmente humanos. Em Dostoievski, o sublime é uma estratégia e tem a força necessária para assimilar e conter a intensidade do real; em Nietzsche, desde os escritos juvenis, o sublime vem a ser o modo pelo qual é possível modelar a experiência daquilo que a representação não pode alcançar nos limites da sensibilidade humana. O mundo romanesco de Dostoievski impressionou-o pela maneira como consegue transformar as abstrações em experiências concretas, intensivas.

Deleuze, comentando o tópico da *intensidade* em Nietzsche a partir do ensaio O círculo vicioso, de Klossowski, escreve o seguinte: "Diante da maneira com que nossas sociedades se decodificam, cujos códigos escapam por todos os fins, Nietzsche é o que não tenta fazer a recodificação".<sup>90</sup> Assim é que aponta Nietzsche, Freud e Marx como marcos consensuais da cultura moderna para, em seguida, declarar o primeiro como, na verdade, "a mola de uma contra-cultura", pois "através de todos os códigos, do passado, do presente, do futuro, faz-se necessário, para ele, fazer passar algo que não se deixe, agora ou no futuro se codificar. O fazer passar sobre um novo corpo, inventar um corpo sobre o qual possa passar e fluir: um corpo que seria o nosso, o da Terra, o da escrita...".<sup>91</sup> A única comparação possível, diz ele, é com Franz Kafka.

Com efeito, é corrente que Kafka surge em cena como o principal herdeiro de Dostoiévski, como ainda é correto apontá-lo (e a isto chamam alguns de ambigüidade) acima de qualquer sistema de interpretação.

Também Kafka não acena com nenhuma *promesse du bonheur*, sequer com algum vestígio de esperança no futuro<sup>92</sup>. Dostoiévski, diversamente conduzido pelas suas convicções cristãs, cumpre um certo messianismo, uma certa confiança na humanidade vindoura, estimulado pela raiz platônica que alimenta a energia dos seus ideais. Tal antevisão, tão fortemente contrariada pelos seus personagens agnósticos e niilistas radicais, pode ser, e muitas vezes o é, confusa ou caótica, o que paradoxalmente confere ao seu romance um alto grau de artisticidade, aliás injustamente negado por alguns críticos, seus contemporâneos.

Nesse ponto, a interioridade mística (ou a introspecção) do romancista russo vai se unir às suas visões do futuro, caminho vedado ou voluntariamente contornado por Nietzsche, que percebia o triunfo sobre a religião cristã como meio de alcançar, pela transmutação de todos os valores, um novo tempo. Pode-se argumentar que a concepção de Nietzsche repousa sobre uma existência esteticamente concebida, algo que, para muitos, ganha contornos problemáticos se transposto para o campo da teoria política. É verdade que ele, já nos escritos juvenis, percebia na arte uma função mediadora, uma possibilidade de através dela enfrentar a rigidez da história e de estabelecer uma aderência cada vez maior à natureza. É verdade, também, que ele não projeta propriamente uma utopia, não é um reformista, mas desenvolve um pensamento voltado para o livre curso da vida. Sua desconfiança, quanto às utopias, se dirige sobretudo ao que há nelas de estimulante e afetado, característico dos falsos idealismos, conforme podemos notar em Genealogia da moral:

*"[...]Ich mag die Müden und die Vernutzten nicht, welche sich in Weisheit einwickeln und 'objektiv' blicken; ich mag die zu Helden aufgeputzten Agitatoren nicht, die eine Tarnkappe von Ideal um ihren Strohisch von Kopf tragen; ich mag die ehrgeizigen Künstler nicht, die den Asketen und Priester bedeuten möchten und im Grunde nur tragische Hanswürste sind; ich mag auch sie nicht, diese neuesten Spekulanten in Idealismus, die Antisemiten, welche heute ihre Augen christlich-arisch-biedermännisch verdrehn [...]"*

([...]não gosto desses fatigados e consumidos que se revestem de sabedoria e olham 'objetivamente'; não gosto dos agitadores

fantasiados de heróis que usam o capuz mágico do ideal em suas cabeças de palha; não gosto dos artistas ambiciosos que posam de sacerdotes e ascetas e no fundo não passam de trágicos bufões; tampouco me agradam esses novos especuladores em idealismo, os anti-semitas, que hoje reviram os olhos de modo cristão-ariano-homem-de-bem [...])<sup>93</sup>

Karl Löwith, ao interpretar o que Nietzsche chama "a afirmação dionisíaca do mundo", faz a seguinte observação: "A título de ensaio a filosofia experimental de Nietzsche antecipa a possibilidade do niilismo radical com o fim de abrir um caminho até o seu contrário, o eterno ciclo do ser."<sup>94</sup> Trata-se de uma palestra sob o título "Nietzsche e sua tentativa de recuperação do mundo", pronunciada no Colóquio de Royaumont (1964). Deleuze faz o seguinte comentário: "Löwith mostrou como a ultrapassagem do niilismo levou Nietzsche a uma verdadeira recuperação do mundo, a uma nova aliança, a uma afirmação da terra e do corpo."<sup>95</sup>

Visões paradisíacas, em Dostoiévski, alentam o sonho de uma humanidade perfeita. Se em Nietzsche, entretanto, há de algum modo um forte apelo ao primordial, a um recomeço livre dos estigmas morais e religiosos, a uma estetização regressiva da existência, à nostalgia, enfim, do caos que deverá ser submetido a uma nova configuração humana, por certo também nessa instância é possível pensar numa falácia, não fosse pela total indiferença diante do progresso como *telos*. É justamente nessa linha de pensamento que uma doutrina como a do eterno retorno do mesmo se inscreve sob a legenda dos limites extremos, um obsessivo desafio à razão.

Dostoievski pode, por sua vez, ser visto da perspectiva da sua descrença no racionalismo e percorre, como assinala Isaiah Berlin, "momentos apocalípticos", mas, apesar disso, a literatura imaginativa do século XIX e XX "conseguiu não permanecer afetada pelos sonhos utópicos". O autor de Limites da utopia comenta ainda a revolta romântica contra *o mito de um mundo ideal* para concluir que "não existe nenhum vislumbre da perfeição final" em escritores como "Tolstoi, Turgueniev, Balzac, Flaubert, Baudelaire ou Carducci".<sup>96</sup> Mesmo considerando que há uma legítima aspiração à harmonia universal, Berlin escreve que "a escola romântica alemã, e aqueles que, direta ou indiretamente influenciados por ela - Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Joyce, Kafka, Beckett e os existencialistas - quaisquer que sejam as fantasias por eles engendradas, não se apegaram ao mito de um mundo ideal."<sup>97</sup>

Contudo, considerando os "momentos apocalípticos" de Dostoievski, reforça-se a idéia de que ele se coloca no limiar do novo, que rompe com a cadeia histórica do realismo naturalista e avança, com a energia da imaginação, em direção ao futuro pela polêmica contra o seu próprio tempo. Daí porque as suas visões do futuro jamais se desprendem das situações reais que lhes deram origem, que transformam as abstrações do presente numa experiência de fato vivida.

É nesse ponto que se pode observar o *racionalismo* de alguns personagens de Dostoievski, posto à prova no centro do debate niilista. Observe-se como o personagem Stavrogin, em Os demônios, sonha com o

advento de um mundo melhor. Ele próprio se flagela para expiar as suas faltas, por não ter levado uma vida menos imperfeita.

Charles Taylor revela a afinidade entre dois personagens do romancista que aspiram a uma existência mais humana: "Versilov (O adolescente) apresenta a visão de um dia em que os seres humanos vão despertar e descobrir que estão totalmente sozinhos no universo, que não há Deus nem imortalidade, que só podem contar consigo mesmos. E o resultado será um tal grau de ternura e atenção mútuas que o mundo será transformado num paraíso."<sup>98</sup> O paralelo do personagem de O adolescente é com o mesmo Stavrogin, quando este último "relata seu sonho de um mundo em que o reconhecimento final do naturalismo intransigente leva a uma condição paradisíaca".<sup>99</sup>

Em Dostoievski, a concepção da existência gira em torno da vida interior, da intensidade das vivências, do modo como os personagens absorvem o impacto dramático do cotidiano. Os seus heróis, até mesmo os anti-heróis ou os negativistas, vivem por uma idéia fixa e alcançam, ou tentam de toda forma alcançar, a transformação do mundo ao seu redor.

A crise da subjetividade, em nossa época, procede diretamente do romantismo, mas é em consequência inclusive da filosofia pessimista de Schopenhauer que o sujeito assume a forma da ilusão mais radical e a vida se esvazia de sentido. Nietzsche aí introduz o impulso da vontade de poder e trava um combate com as categorias do sentido e da transcendência como ponto principal da sua crítica à metafísica e ao historicismo.

A existência como uma ondulação, um fluxo contínuo, absorve as identidades na sua alienação espiritual e moral para integrá-las ao todo da corrente. Assim é que na doutrina do eterno retorno do mesmo, desde A gaia ciência, de 1882, Nietzsche arma o aparato do seu *imperativo categórico*, de modo que o indivíduo viva de tal forma que deseje reviver nas mesmas condições. Não está em jogo, aqui, a plausibilidade desse postulado, mas a sua lógica interna, a sua justificação interior, tal qual vai aparecer integralmente no Zaratustra. Há de se considerar como premissa fundamental a perda de domínio do sujeito, a quebra do princípio de realidade e a vitória sobre o niilismo negativo. Já em A gaia ciência, com o anúncio da morte de Deus, encerra-se um dos ciclos do combate contínuo à metafísica e abre-se a porta para a completa autonomia dos atos humanos. O que nos remete à famosa apóstrofe do velho pai de Os irmãos Karamázov, *se Deus não existe, tudo é permitido*. Não é tanto da *permissividade* como consequência da ausência de Deus que se ocupa Nietzsche, pois tal preocupação significa encerrar-se ainda mais nos dilemas morais da metafísica tradicional. Antes, e nisto consiste sua radicalidade, indaga sobre a *possibilidade* de pensamento do mundo assim concebido. A ameaça da desordem moral é somente um dos aspectos do problema; o esvaziamento da legitimidade da metafísica tradicional deve ser entendido sobretudo como abertura para uma nova experiência da verdade. A apóstrofe de Nietzsche se acha em um capítulo de Crepúsculo dos ídolos chamado "Como o *verdadeiro mundo* acabou por se tornar fábula": "*Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht?... Aber nein! mit der*

*wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!"* (O mundo verdadeiro foi por nós destruído: que mundo resta? talvez o aparente?... Mas não! *Com o mundo verdadeiro destruimos igualmente o aparente!*).<sup>100</sup>

A questão que se apresenta, com a concepção do *Übermensch*, parece fechar-se numa verdadeira aporia, numa impossível conciliação. O homem do futuro, superior, não terá mais necessidade dos antigos valores morais e espirituais ou cristãos, deverá, portanto, dispor de novos valores acima da contingência original de sentido e de transcendência. Tal postura poderá ser avaliada à luz do eterno retorno do mesmo sobre o tempo e a história? Mas o indivíduo assim concebido, nos extremos limites da experiência recorrente, vivendo a sua aventura além de qualquer coação moral e teológica, não seria somente esteticamente legítimável?

No Colóquio de Royaumont, um dos debatedores da palestra de Klossowski (Gueroult) questiona se o imperativo do *tu reviverás*, contido na doutrina do eterno retorno, implica necessariamente na réplica da vida anterior<sup>101</sup>. Klossowski responde : "Mas justamente é este todo o problema!". O debatedor insiste que tal pensamento não tem significado algum, "que todo o esforço é inútil" da perspectiva do eterno retorno. Nada adianta dizer: "Porque tu vás reviver, esforça-te para ter uma vida tal que ela volte sob o aspecto que tu a desejustes." Tudo já se encontra inscrito no *mesmo* que voltará. Klossowski contra-argumenta do seguinte modo: "Mas se eu penso que, seja lá o que fizer, tudo retornará, no momento mesmo em que faço esta reflexão, eu mudo."<sup>102</sup> No final da discussão, um outro debatedor (Gandillac) levanta o problema do tempo que para ele "não é destruído como

tal", pois entende que "é através da série dos tempos passados, presentes e futuros que eu detenho livremente a figura do homem ou do superhomem", "pois se tudo se passa numa temporalidade autêntica, mesmo que não irreversível, o superhomem não é impensável".<sup>103</sup> Klossowski, então, já ao final do debate, observa um aspecto da doutrina de Nietzsche especialmente importante para o tema da subjetividade: "Mas o eterno retorno destrói as identidades. Este é o resultado: um mundo em que as identidades permanentes não são possíveis."<sup>104</sup>

Dostoievski, pelo menos uma vez, se refere ao pensamento do eterno retorno. Trata-se de um pesadelo de Ivan, em Os irmãos Karamázov, em que o diabo lhe diz: "A terra se reproduziu talvez um milhão de vezes... Este ciclo se repete talvez uma infinidade de vezes, sob a mesma forma, até o menor detalhe. Isto é mortalmente aborrecido...".<sup>105</sup>

Na verdade, a concepção de uma humanidade menos imperfeita é sempre aliada a uma convicção religiosa que, desde Crime e castigo, revela as marcas de um cisma, como o nome mesmo de Raskolnikov sugere. Com a passagem do tempo, afasta-se o romancista, cada vez mais, da igreja ortodoxa e assume uma pessoal confissão de fé, à semelhança de Tolstói, só que com diversidade de caminhos. O espírito de fraternidade de Tolstói, nos seus últimos anos, continuava estreitamente ligado à busca do sentido e da verdade, enquanto Dostoievski permanecia um visionário ou místico, cuja psicologia - que como vimos tanto tocou a Nietzsche - era capaz de interpretar a mensagem evangélica de Cristo.

Afinal, o escritor, na fase de Os irmãos Karamázov, projeta uma espécie de utopia teocrática bastante singular. O Zaratustra, de Nietzsche, também guarda afinidade com os Evangelhos, conforme assinala Charles Andler: "É necessário, portanto, ouvir esta prosa hieraticamente melodiosa para compreender que ela foi composta como um Evangelho".<sup>106</sup> Ou ainda: "Advinha-se vagamente que a narrativa se dirige para uma terrível revelação, de onde sairá a salvação do mundo através de uma mortal catástrofe humana."<sup>107</sup>

Não é por acaso que Nietzsche descobre Dostoievski na fase de elaboração de O anticristo, por volta de 1887. Ora, os apontamentos e cartas do filósofo durante essa época remetem ao niilismo e às suas várias formas de manifestação, agora em confronto com as suas observações sobre o cristianismo, a decadência e a distorção da palavra de Cristo.

Dostoievski - como já comentamos antes - marcava a sua posição contra os niilistas da perspectiva do seu próprio niilismo não revolucionário, sobretudo mantendo-se como adversário dos materialistas do círculo de Turgueniev, renegando a sua posição anterior que o levou à prisão na Sibéria. Como escreve Isaiah Berlin, referindo-se ao famoso processo Petrachevski, ele "tentou minimizar nitidamente sua participação e elaborou uma célebre caricatura da conspiração revolucionária em Os possessos."<sup>108</sup>

A relevância desse fato converge para a postura de Nietzsche, que, por sua vez, travou intenso combate contra o niilismo originário do pessimismo de Schopenhauer e procurou um meio ativo para que o seu projeto de transmutação de todos os valores pudesse ter legitimidade.

Preservando a figura evangélica de Cristo, voltava-se Nietzsche contra o catolicismo que acreditava ter lhe desfigurado a imagem.

Dostoievski empenhava-se, sobretudo na sua última fase de romancista, em restaurar a verdadeira imagem de Cristo como meio de deter a corrupção dos costumes e enfrentar as idéias negativistas que os seus personagens emblematizavam com violência.<sup>109</sup>

Além disso, em O anticristo, Nietzsche critica a interiorização como uma espécie de vivência do sentimento, algo que o indivíduo cultivava internamente, afinal mais uma promessa milenarista. A imagem que nesse livro ele forma de Jesus muito se aproxima da caracterização do príncipe de O idiota, de Dostoievski. Jesus é descrito a partir da introspecção, da fragilidade e do afastamento do mundo prosaico, enfim, um típico anti-herói. O Nietzsche de O anticristo, escreve Giuliano Campioni, "dirige sua polêmica contra o Jesus 'gênio' e 'herói' encantador, de Renan, que ele considera ser um sintoma da corrupção da razão e dos instintos mais profundos".<sup>110</sup>

É possível observar que, nas últimas obras, quando Nietzsche se coloca no centro da exposição enfatizando o *eu*, os temas mais freqüentes do autor russo estão presentes no seu espírito. Foi o caso de O anticristo e também de Ecce homo. A verdade é que ele, especialmente nos anos de Turim, passou a se preocupar cada vez mais com a relação psicológica entre a identidade e a autenticidade da existência, o que significa a busca obsessiva da *expressão* pessoal, isto é, do narrar-se a si mesmo. A polifonia de Dostoievski fala por si mesma. Cada voz do personagem é uma ressonância do próprio autor ou até mesmo uma dissonância, o conjunto

convergindo para a procura de uma identidade perdida, da unidade que o texto oculta ou disfarça.

Não foi por acaso que Nietzsche se reconheceu em *todos os nomes da história*, como uma espécie de *autobiografia total*. A interioridade - detectada nos seus comentários sobre a relação problemática com a história, com o *fardo* da história - precisa ser dissolvida e, com ela, todos os resíduos de uma subjetividade que se tornou insustentável.

Uma nova compreensão da autenticidade da existência, com seu significado no tempo, inalienável, é a essência do Ecce Homo, de Nietzsche, que, assim como Goethe e Dostoievski, põe acima de todos os valores a liberdade de ação.

#### Notas:

---

<sup>1</sup> No desdobramento dessas questões, porém, ao longo de sua obra, Nietzsche parece empenhado em esvaziar ao máximo aquilo que uma tal *contrariedade* possui de reativo diante do passado, retirar do *es war* (já foi) toda a sua negatividade. O papel mesmo do esquecimento em "Da utilidade e desvantagem da história para a vida" representa esse seu intuito, na medida em que é preciso também sentir-se a-historicamente para ser capaz de agir, de criar.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Zur Genealogie der Moral, Gruyter, p.293. \_\_\_\_ (Trad. Paulo César de Souza. In: Genealogia da moral, p.49).

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, pp.127-128. \_\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, pp.98-99).

<sup>4</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche e o círculo vicioso, p.28.

<sup>5</sup> BURCKHARDT, Jacob. A cultura do Renascimento na Itália, p.246.

<sup>6</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche e o círculo vicioso, pp.30-31.

<sup>7</sup> BLOOM, Harold. O cânone ocidental, p.199.

<sup>8</sup> DESHUSSES, Pierre. "Au comble de l'humain" (prefácio). In: GOETHE J.W. Maximes et réflexions, p.7.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.9. \_\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.5).

<sup>10</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.19. \_\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.13).

<sup>11</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert, p.111. \_\_\_\_ (Trad. Artur Morão. In: Crepúsculo dos ídolos, p.110).

<sup>12</sup> ANDLER, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée, Vol II, p.108.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.27 \_\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.19).

<sup>14</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.29 \_\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.21).

<sup>15</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.39 \_\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.29).

<sup>16</sup> ANDLER, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée, Vol.II, p.109.

<sup>17</sup> É interessante o esclarecimento do próprio Goethe quanto a sua capacidade de variação dos pontos de vista, numa carta para Jacobi de 6 de janeiro de 1813, sob inspiração de suas pesquisas morfológicas: "Pelo que me diz respeito, não posso, dadas as tendências variadas do meu espírito, contentar-me com uma única maneira de pensar. Como poeta e artista, sou politeísta, como naturalista,

---

inversamente sou panteísta, e uma coisa tão decididamente como a outra. Se eu tiver necessidade de um Deus para uma personalidade de ser moral, está tudo preparado para responder também a essa exigência. As coisas do Céu e da Terra são um domínio tão vasto que unicamente os órgãos de todos os seres reunidos são aptos para as envolver". In: GOETHE J.W. A metamorfose das plantas, introdução de Maria F. Molder, p.16.

<sup>18</sup> GOETHE, J.W. Maximes et réflexions, n. 728, p.82.

<sup>19</sup> GOETHE, J.W. Conversations de Goethe avec Eckermann, pp.394 e 393, respectivamente.

<sup>20</sup> GOETHE, J.W. Conversations de Goethe avec Eckermann, p.421.

<sup>21</sup> Eis a inventiva parábola de Kafka: "De Prometeu, contam-se quatro lendas: pela primeira – por ter traído os Deuses junto aos homens, foi ele posto a ferros numa penedia do Cáucaso e lá os Deuses mandavam águias a fazer de pasto o seu fígado sempre renovado. Pela segunda – atormentado pelos bicos que o laceravam, Prometeu foi encolhendo-se cada vez mais de encontro ao rochedo, até formar com ele uma coisa única. Pela terceira – a traição de Prometeu esqueceu-se nos séculos: os Deuses esqueceram, as águias, ele próprio... Pela quarta – cansaram-se, todos, daquele processo sem fundamento: cansaram-se os Deuses, cansaram-se as águias, cansada fechou-se a ferida. Ficou o inexplicável monte de pedra. A lenda busca explicar o inexplicável: como surgiu de um fundo de verdade, tinha de acabar todavia sem explicação." In: KAFKA, Franz. Parábolas e fragmentos, p.34.

<sup>22</sup> ADORNO, T.W. Teoria estética, p.147.

<sup>23</sup> ADORNO, T.W. Teoria estética, p.148.

<sup>24</sup> ADORNO, T.W. Teoria estética, p.148.

<sup>25</sup> DILTHEY, W. Obras de Dilthey: vida y poesia, vol. IV, p.171.

<sup>26</sup> DILTHEY, W. Obras de Dilthey: vida y poesia, vol. IV, p.172.

<sup>27</sup> HELLER, Erich. "Goethe and Nietzsche". In: The disinherited mind. Essays in modern German literature and thought.

<sup>28</sup> GOETHE, J.W. A metamorfose das plantas, p.27.

<sup>29</sup> CURTIUS, E.R. Literatura européia e idade média latina, p. 16.

<sup>30</sup> BLOOM, Harold. O cânone ocidental, p.205.

<sup>31</sup> VATTIMO, Gianni. La sociedad transparente, pp. 122 - 123.

<sup>32</sup> VATTIMO, Gianni. La sociedad transparente, p.132.

- 
- <sup>33</sup> DILTHEY, W. Obras de Dilthey: vida y poesia, vol. IV, p.162.
- <sup>34</sup> GOETHE, J.W. Poesia e verdade, p.492.
- <sup>35</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.15  
\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.10).
- <sup>36</sup> MANN, Thomas. "Goethe e Tolstoi". In: Ensaio, p.78.
- <sup>37</sup> MANN, Thomas. "Goethe e Tolstoi". In: Ensaio, p.78.
- <sup>38</sup> Extraído de *Glückliches Ereignis* (Um acontecimento feliz). In: GOETHE, J.W. A metamorfose das plantas, pp.73-74.
- <sup>39</sup> Lemos sobre Goethe em O crepúsculo dos ídolos: "Ein solcher freigewordner Geist steht mit einem freudigen und vertrauenden Fatalismus mitten im All, im Glauben, daß nur das Einzelne verwerflich ist, daß im Ganzen sich alles erlöst und bejaht - er verneint nicht mehr... Aber ein solcher Glaube ist der höchste aller möglichen Glauben: ich habe ihn auf den Namen des Dionysos getauft." (Um espírito assim *libertado* encontra-se, com um fatalismo alegre e confiante, no meio de tudo, na *crença* de que apenas o individual é abominável, de que tudo se resolve e afirma no todo - não mais nega... Mas semelhante fé é a mais elevada de todas as crenças possíveis: batizei-a em nome de Dionísio.) in: NIETZSCHE, Friedrich. Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert, p.111. \_\_\_ (Trad. Artur Morão. In: Crepúsculo dos ídolos, pp.109-110).
- <sup>40</sup> INGARDEN, Roman. A obra de arte literária.
- <sup>41</sup> CURTIUS, E.R. Literatura européia e idade média latina.
- <sup>42</sup> ROSENFELD, Anatol. Thomas Mann, p.26.
- <sup>43</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.52.  
\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.39).
- <sup>44</sup> ASSMANN, Aleida. Costruction de la mémoire nationale: une brève histoire de l'idée allemande de Bildung, pp.96-97.
- <sup>45</sup> Certamente que não é a força do mito que Nietzsche percebe em sua época, antes a permanência de uma cultura do cristianismo que foi esvaziada em sua verdade no próprio processo niilista que ela produziu. Acrescente-se que a crítica que ele faz ao historicismo, com sua incapacidade de desembaraçar-se de uma estrutura de pensamento e sentimento de fundo cristão, enfim, seu aspecto de

---

*interiorização*, pode ser estendida à *Bildung* como um ideal de vida que tem na base uma vocação religiosa. W.H. Bruford chama a atenção para a importância do protestantismo na elaboração do conceito de *Bildung*. BRUFORD, W.H. The German tradition of self-cultivation: 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann.

<sup>46</sup> GOETHE J.W. Conversations de Goethe avec Eckermann, p.287.

<sup>47</sup> MANN, Thomas. Ensaio, p.74.

<sup>48</sup> BLOOM, Harold. O cânone literário, p. 208.

<sup>49</sup> GOETHE J.W. Conversations de Goethe avec Eckermann, p.453.

<sup>50</sup> Posfácio de Lukács para GOETHE, J.W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, p. 616.

<sup>51</sup> GOETHE J.W. Os anos de aprendizado de Wilhelm meister, pp.415-416.

<sup>52</sup> GOETHE J.W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, p.411.

<sup>53</sup> BLOOM, Harold. Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias, p. 228.

<sup>54</sup> Sobre a hermenêutica da suspeita, aponta Maurizio Ferraris, seguindo o pensamento de Foucault, que a natureza inesgotável do desmascaramento, presente em Nietzsche, Freud e Marx, pode se constituir como uma ameaça à tarefa da interpretação. Ferraris, M. "Envejecimiento de la 'escuela de la sospecha'". In: VATTIMO, Gianni / ROVATTI, P.A. (eds.) El pensamiento débil, pp.171-172.

<sup>55</sup> RORTY, Richard. Contingência, ironia e solidariedade, p.53.

<sup>56</sup> RORTY, Richard. Contingência, p.53.

<sup>57</sup> VATTIMO, Gianni. La sociedad transparente, p.76.

<sup>58</sup> MERLEAU-PONTY, M. Sentido y sin sentido, pp.38-39.

<sup>59</sup> VATTIMO, Gianni. La sociedad transparente, p.82.

<sup>60</sup> Curtius refere a *função de fabular*, elaborada por Henri Bergson, nos seguintes termos: "Se a Natureza quisesse evitar o perigo da inteligência, deveria produzir percepções e fatos fictícios. Eles agem como alucinações, isto é, apresentam-se como seres reais e podem influenciar a ação. Assim se explica que com a inteligência surja ao mesmo tempo a superstição. 'Só os seres inteligentes são supersticiosos'. A função fabuladora (*fonction fabulatrice*) foi necessária à vida. Alimenta-se com o resíduo do instinto, que, como uma aura, circunda a inteligência. O instinto não pode intervir imediatamente para proteger a vida. Como a inteligência só reage a imagens de percepção, cria percepções 'imaginárias' (ocasionalmente

---

este mecanismo também ocorre hoje, conforme mostra Bergson), que podem aparecer depois como consciência indefinida de um 'presente eficaz' (o *numen* dos romanos), em seguida, como espíritos e, só muito mais tarde como deuses." in: CURTIUS, E.R. Literatura européia e idade média latina, p.9.

<sup>61</sup> Também aqui é possível estabelecer um ponto de contato com a obra de Thomas Mann, como forma de acompanhar a extensão das reações geradas pela subjetividade individual diante desses dilemas existenciais impostos pela modernidade. Trata-se justamente do modo como o tema do desajuste entre interioridade e exterioridade ressurgiu na caracterização psicológica do personagem central de Doutor Fausto. Vê-se em Thomas Mann, por exemplo, não a angústia e o impasse dostoiévskianos para alcançar a redenção, mas a resistência para manter ainda os valores que asseguram ao homem a sua visão não apenas estética - e isto ainda é justificação - como também espiritual do mundo. O seu Fausto, cuja salvação é impossível, também como Raskolnikov de Crime e castigo é um ser apartado do mundo, do convívio fraterno com seus semelhantes, com a diferença de que o personagem de Mann é incapaz de sentimentos, inclusive do amor, ao contrário do herói de Dostoiévski. Doutor Fausto, publicado em 1947, é uma biografia trágica de um homem genial sem acesso às fontes da vida. Os personagens de Dostoiévski são movidos por sentimentos e paixões, mas lutam na descrença e na iminência de perda da identidade. Thomas Mann reivindica, por todos os meios, a preservação do eu e de alguma substância íntima da subjetividade que efetive a sobrevivência de uma consciência moral ativa. É digno de nota que ele tenha sido adversário das vanguardas do seu tempo, para ele dissolventes, assim como é curioso ver que Dostoiévski, com tanta antecipação, estava mais próximo do monólogo interior e da introspecção, modalidades somente surgidas com aquelas vanguardas, do que o próprio Mann, contemporâneo de Joyce e Proust. A incursão nessas modernas técnicas de reprodução artística da mente, apesar do grande talento de Mann, não vai por sua parte além da descrição de estados contemplativos, da meditação, exigência natural da sua arte de romancista.

<sup>62</sup> Nas notas elaboradas por Georges Liébert e G.A. Goldschmidt para a reedição francesa de uma das primeiras biografias de Nietzsche, escrita por Daniel Halévy, consta que ele leu uma livre adaptação de O subsolo em francês e não uma

"tradução excelente" como crê o próprio biógrafo. Consta ainda que teria ele lido O Idiota, Crime e castigo e Os demônios. A nota remete inclusive para o seguinte comentário de Nietzsche nos Fragments póstumos, 1887-1888: "O magnânimo Kirilov foi vencido por suas idéias: matou-se. (...) Jamais eu poderia crer tão passionalmente numa idéia... ". In: HALÉVY, Daniel. Nietzsche, pp.686-687.

<sup>63</sup> Dostoiévski, em Crime e castigo, faz do seu herói um jovem apartado do seu meio, um cismático que tem contra si o libelo por ter escrito um ensaio na defesa dos homens superiores ou raros. Entre o modelo de homem renascentista de Burckhardt e a figura do personagem de Dostoiévski há, sem dúvida, uma distância enorme, permanecendo de comum entre ambos apenas a idéia da personalidade extraordinária. Raskolnikov é um jovem que lamenta justamente a falta de ação no seu mundo niilista. Na verdade, Dostoiévski estava mais próximo da introspecção e da interioridade que marcam a consciência tomada da nossa época que Nietzsche dos seus modelos renascentistas.

<sup>64</sup> Entretanto, Charles Andler observa que Nietzsche passou a utilizar o termo niilismo após a leitura dos Ensaio de psicologia contemporânea, de Paul Bourget. In: ANDLER, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée, vol.III, p.418.

<sup>65</sup> DOSTOIEVSKI, F. "O subsolo". In: Contos, p.24.

<sup>66</sup> BERLIN, Isaiah. Pensadores russos, p.297-298.

<sup>67</sup> CHESTOV, Léon. La philosophie de la tragédie / Sur les confins de la vie, p.85.

<sup>68</sup> HEIDEGGER, Martin. Chemins qui ne mènent nulle part, p.203.

<sup>69</sup> BERLIN, Isaiah. Pensadores russos, p.70.

<sup>70</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, p.24.

\_\_\_\_ (Trad. Marco Antônio Casanova. In: Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida, p.17).

<sup>71</sup> GIACOIA, Oswaldo J. Labirintos da alma. Nietzsche e a auto-supressão da moral, p. 90.

<sup>72</sup> GIACOIA, Oswaldo Júnior. Labirintos da alma. Nietzsche e a auto-supressão da moral, pp.90-91.

<sup>73</sup> ANDLER, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée, vol.III, p.352.

<sup>74</sup> IVANOV, V. Dostoiévski, p.52.

<sup>75</sup> IVANOV, V. Dostoiévski, p.53.

<sup>76</sup> IVANOV, V. Dostoiévski, p.32.

- 
- <sup>77</sup> BAKHTINE, Mikhail. La poétique de Dostoievski, pp.32-33.
- <sup>78</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche e o círculo vicioso, p.226.
- <sup>79</sup> IVANOV, V. Dostoievski, p.145.
- <sup>80</sup> TAYLOR, Charles. As fontes do self, p.578.
- <sup>81</sup> GATTO, E. Lo. "Kirilov". In: PORTO-BOMPIANI, González. Dicionário Literário, vol XI, p.547.
- <sup>82</sup> IVANOV, V. Dostoievski, p.85.
- <sup>83</sup> IVANOV, V. Dostoievski, p.86.
- <sup>84</sup> TAYLOR, Charles. As fontes do self, p.578.
- <sup>85</sup> TAYLOR, Charles. As fontes do self, p.578.
- <sup>86</sup> TAYLOR, Charles. As fontes do self, p.580.
- <sup>87</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche e o círculo vicioso, p.91.
- <sup>88</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche e o círculo vicioso, p.91.
- <sup>89</sup> Malcom Bradbury assim analisa o romancista da perspectiva da modernidade: "Dostoievski captou o essencial da modernidade na política, na filosofia, na psicologia e na forma de arte. Quando Friedrich Nietzsche, o filósofo alemão cujas concepções de modernidade se tornariam tão influentes no início do século XX, falou na necessidade de ir 'além do bem e do mal', este passo já havia sido dado por Raskolnikov (Crime e Castigo). E, ao ler Notas do subterrâneo, Nietzsche identificou aquela voz de imediato: 'O instinto de afinidade manifestou-se imediatamente; a alegria que senti foi extraordinária', disse ele." In: BRADBURY, Malcolm. O mundo moderno, p.43.
- <sup>90</sup> DELEUZE, Gilles. "Pensamento nômade". In: Por que Nietzsche, p.11.
- <sup>91</sup> DELEUZE, Gilles. "Pensamento nômade". In: Por que Nietzsche, p.10.
- <sup>92</sup> Ressalte-se, no entanto, que alguns estudiosos, à semelhança de Max Brod, observam em Kafka a presença do messianismo, de um mundo futuro livre de estigmas.
- <sup>93</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Zur Genealogie der Moral, Gruyter, p.407. \_\_\_\_ (Trad. Paulo César de Souza. In: Genealogia da moral, p.145).
- <sup>94</sup> LÖWITH, Karl. "Nietzsche et sa tentative de récupération du monde". In: Cahiers de Royaumont, p.46.
- <sup>95</sup> DELEUZE, Gilles. "Conclusions - sur la volonté de puissance et l'éternel retour". In: Cahiers de Rouyaumont, p.279.

---

<sup>96</sup> BERLIN, Isaiah. Limites da utopia, p.189.

<sup>97</sup> BERLIN, Isaiah. Limites da utopia, p.189.

<sup>98</sup> TAYLOR, Charles. As fontes do self, p.526.

<sup>99</sup> Taylor observa que os dois personagens se inspiraram no quadro de Claude Lorrain - "Acis e Galatéia". (In: TAYLOR, Charles. As fontes do self, nota 37, p.526). Pode-se acrescentar ainda que o quadro de Lorrain encontra-se em Dresden, onde morou Dostoievski por muito tempo. A sua pintura apresentava uma visão idealizada do antigo mundo grego, como um lugar de absoluta harmonia entre o homem e a natureza. "Acis e Galatéia" é ima imagem itinerante na obra de Dostoievski.

<sup>100</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert, p.31. \_\_\_\_ (Trad. Artur Morão. In: Crepúsculo dos ídolos, p.36).

<sup>101</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. "Oubli et anamnèse dans l' expérience vécue de l'éternel retour du même". In: Cahiers de Royaumont, p.236.

<sup>102</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. "Oubli et anamnèse dans l' expérience vécue de l'éternel retour du même". In: Cahiers de Royaumont, p.236.

<sup>103</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. "Oubli et anamnèse dans l' expérience vécue de l'éternel retour du même". In: Cahiers de Royaumont, p.244.

<sup>104</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. "Oubli et anamnèse dans l' expérience vécue de l'éternel retour du même". In: Cahiers de Royaumont, p.244.

<sup>105</sup> GRLIC, Danko. "L'anti-esthéticismo de Nietzsche". In: Cahiers de Royaumont, p.175.

<sup>106</sup> ANDLER, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée, vol III, p.247.

<sup>107</sup> ANDLER, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée, vol III, p.247.

<sup>108</sup> BERLIN, Isaiah. Pensadores russos, p.38. Em 1849, durante o regime do czar Nicolau I, após freqüentar reuniões na casa de Mikhail Petrachevski, Dostoievski é preso e condenado à morte. Diante do pelotão de fuzilamento, ele e seus companheiros recebem a notícia de que a pena fora comutada. Tudo, na verdade, não passara de simulacro. O escritor cumpriu quatro anos de trabalhos forçados na Sibéria e mais cinco servindo como soldado perto da Mongólia. Além disso, não tinha permissão para publicar e nem para voltar a São Petersburgo.

<sup>109</sup> Nietzsche, como observa cuidadosamente Oswaldo Giacoia, apoiava-se, inclusive na interpretação dos evangelhos feita por Tolstoi. À época do

---

Anticristo, escreve o filósofo: "A Igreja é exatamente aquilo contra o que pregou Jesus - e contra o que ele ensinou seus discípulos a lutar. Se não se compreende que a Igreja não somente é a caricatura do Cristianismo, mas a guerra organizada contra o Cristianismo...". Giacoia compara esse trecho, extraído dos Fragments póstumos (n.11/276) com uma passagem de uma tradução francesa de Tolstói, Ma religion, lida e comentada por Nietzsche: "*Et j'acquis la doctrine de l'Eglise, quoiqu'elle ait pris le nom de chrétienne ressemble singulièrement à ces ténèbres contre lesquelles luttait Jésus et contre lesquelles il recommande à ses disciples de lutter.*" In: GIACOIA, Oswaldo. Labirintos da alma, p.92.

<sup>110</sup> É nesse passo que o filósofo recorre a Dostoiévski em contraposição a Renan. A seguir, transcreve-se uma passagem de Nietzsche (Fragments póstumos, n.11/368) comentada por Campioni: "Jesus, nos seus instintos mais profundos, é um anti-herói: jamais luta (...). Jamais o menor sopro de ciência, de gosto, de disciplina intelectual, de lógica, aflorou a este santo idiota: não mais que a vida o tocou. A natureza? As leis naturais? Ninguém lhe revelou que existia uma natureza. Conhecia apenas os efeitos morais: signo da cultura mais inferior e mais absurda. É preciso compreender isto: ele é um *idiota* em meio a um povo muito maldoso... Que seus discípulos não o fossem - Paulo era tudo, menos um idiota! - é daí que se origina o destino do cristianismo." Campioni lembra que Nietzsche, nesses fragmentos, caracteriza a fisiologia de Jesus. Sua fonte é Dostoiévski. In: CAMPIONI, Giuliano. Les lectures françaises de Nietzsche, pp.77-78.