

2

De a vida como fenômeno estético à vida como obra de arte: o anti-racionalismo de Nietzsche

No decorrer de sua obra, Nietzsche não só toma a idéia de verdade como objeto de análise, como também se alia à arte para empreender discursos que rivalizam com aqueles que se referem à verdade como algo superior. Em vez de tratar dessa problemática através de uma perspectiva que valoriza um suposto valor “em si” da verdade, Nietzsche faz uma análise deste tema pelo viés da arte, colocando o suposto “em si” da verdade dentro do campo da invenção. Deste modo, ele desloca a idéia de existência de um suposto Ser da verdade para o campo da crença, da ilusão ou do enganoso. Embora o discurso de Nietzsche sobre esta temática sofra transformações na medida em que muda a sua concepção de arte, este artifício está presente em toda a sua obra. Desde seu primeiro escrito, *O Nascimento da Tragédia* (1872), ele imprime uma valorização à arte que serve de estratégia para ele criticar os discursos que colocam a criação artística em um segundo plano e que a desqualificam pelo fato de seu caráter artificioso nos afastar do “conhecimento verdadeiro”. Ao contrário dos que se preocupam em tratar desta questão por um prisma que coloca a arte em um patamar de inferioridade, Nietzsche toma esta como aliada para fundamentar a crítica que ele faz a qualquer ideal de verdade. Ou seja, Nietzsche toma a arte como parâmetro para balizar o desenvolvimento da crítica que faz, no decorrer de sua obra, àqueles que criaram uma interpretação para a existência baseada na crença na superioridade de um suposto valor em si da verdade. Neste sentido, em seu primeiro escrito, ele faz um exame da arte grega e constrói a “metafísica do artista”, que tem como núcleo a idéia de que “só como fenômeno estético poderiam a existência e o mundo justificar-se”¹. A interpretação que Nietzsche faz do modo artístico com que os gregos teriam vencido o pessimismo diante da vida funciona como uma espécie de alicerce da crítica que ele faz, neste mesmo

¹ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 5.

escrito, à racionalidade socrática que, em prol do “conhecimento verdadeiro”, havia desqualificado a arte.

O Nascimento da Tragédia destaca o aspecto trágico da civilização helênica em oposição ao *conhecimento teórico* socrático, cuja lógica condena a arte grega ao mundo da ilusão e da incompreensão. A tese socrática de que “tudo deve ser inteligível para ser belo”² acabou submetendo a arte ao conhecimento. Com Sócrates, o pensamento racional seria capaz de atingir as maiores profundezas do ser e ainda corrigi-lo³. Este é o motivo da crítica de Nietzsche ao socratismo: o *instinto científico* de querer interpretar a existência pelo viés do crédito dado a um suposto valor “em si” da verdade. O fato de o pensamento socrático tomar a arte como uma instância que estaria restrita ao campo do ilusório não é o motivo da crítica nietzschiana – até porque para Nietzsche tudo na vida se dá no âmbito da ilusão e da crença; o problema para ele é a pretensão de Sócrates, que, através da razão, intencionara alcançar uma suposta “essência do ser” e, por isso, dar ao pensamento racional o estatuto de superioridade. Com o *otimismo teórico* socrático, o conhecimento racional funcionaria como um meio certo e seguro para se alcançar uma suposta verdade, cujo fundamento seria um mundo superior e essencial, ao qual os sábios filósofos – homens do conhecimento – atingiriam para corrigir a existência⁴. Desse modo, o “conhecer racional” se confundiria com a própria idéia de “conhecimento verdadeiro”, enquanto qualquer outro modo de pensar que não seguisse a lógica socrática e, portanto, não expressasse a suposta verdade do mundo, estaria condenado ao âmbito do não-verdadeiro. Como se racionalidade socrática fosse a regra que possibilitaria se alcançar um suposto Ser da verdade, e o que dela se diferenciava significaria a exceção que levaria apenas a falsos caminhos.

Nietzsche, então, problematiza a idéia de verdade que foi concebida por Sócrates, apresentando a lógica socrática como aquela que teria proporcionado uma interpretação moral da existência. Para isto, Nietzsche constrói um pensamento conduzido pela análise que faz daquilo que foi desqualificado pelo socratismo: a arte trágica na Grécia arcaica pré-socrática. Portanto, para que compreendamos a crítica de Nietzsche à racionalidade socrática é necessário que

² Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 12.

³ Cf. *Idem*.

⁴ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 13.

nos debruçamos sobre o núcleo que teria gerado *O Nascimento da Tragédia*: as indagações de Nietzsche acerca da interpretação que os gregos teriam dado à existência, de que modo eles teriam vencido o pessimismo, como eles tiveram necessidade da tragédia, por que a arte trágica, por que a arte grega⁵. Este escrito revela não só a emergência da cultura trágica grega como também o combate que esta teria travado com o racionalismo socrático que apontava para um outro modo de interpretação da existência, o qual Nietzsche toma como uma saída moral, diferente da outra, artística: “Na medida em que a luta era dirigida ao dionisíaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio”⁶. Portanto, este livro mostra a oposição entre a tragédia grega e Sócrates, isto é, entre arte e moral.

Nietzsche, a partir de sua compreensão acerca do pensamento mítico grego, faz uma análise da arte grega que lhe permite interpretar a existência como fenômeno estético.

(...) detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas.⁷

Tendo como pano de fundo os domínios estabelecidos pelos deuses Apolo e Dionísio, ele concebe os impulsos estéticos apolíneo e dionisíaco, a partir dos quais constrói a *metafísica do artista* para fundamentar a sua tese de que “só como fenômeno estético poderiam a existência e o mundo *justificar-se* eternamente”⁸. Tais impulsos são ilustrados a partir da arte do figurador plástico, tipicamente apolínea, e da arte não figurada que brota da música, absolutamente dionisíaca: “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produzir sempre coisas novas”⁹. Esses impulsos, aparentemente discordantes, efetuariam sua reconciliação na tragédia, que, tendo sua origem na música, concentraria juntos tanto a palavra dramática quanto a sua transfiguração na encenação. Para que compreendamos

⁵ Cf. *Tentativa de Autocrítica*, § 1, in *O Nascimento da Tragédia*.

⁶ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, §16.

⁷ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 12.

⁸ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 16.

⁹ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 5.

⁹ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 1.

esse “casamento” é necessário primeiramente que recorramos ao modo como esses impulsos, segundo a interpretação nietzschiana, emergem.

Nietzsche recorre aos universos artísticos do *sonho* e da *embriaguez* para compreender os dois impulsos como manifestações fisiológicas contrapostas, próprias do indivíduo. O primeiro ele relaciona a Apolo, deus das belas formas e belas aparências, “para cuja produção cada ser humano”, através do sonho, “é um artista consumado”¹⁰. A partir das formas que a realidade nos propicia, imprimimos um significado onírico às coisas que nos permite que nada nos seja indiferente. O universo artístico do sonho conferiria um significado prazeroso à realidade, propiciando uma bela aparência não apenas às imagens que nos parecem agradáveis e amistosas, como até mesmo àquelas que consideramos desagradáveis e difíceis de serem suportadas. Nietzsche vê Apolo como deus dos poderes configuradores, como deus da luz, que transforma em belas imagens o mundo interior da fantasia que muitas vezes se apresenta de forma obscura, tal qual um jogo de sombras: o olhar apolíneo mira o que lhe parece “colérico e mal-humorado” fazendo pairar sobre ele a bela aparência, tornando “a vida possível e digna de ser vivida”¹¹. O apolíneo imprime uma luminosidade às imagens das coisas proporcionando-lhes belas aparências; funcionando, portanto, como uma lente capaz de criar um novo colorido sempre a acobertar “aquele mundo de sombras cuja revelação tornaria a vida insuportável”. É através da atividade fabuladora própria do universo onírico que somos tomados pelo prazer da contemplação destas belas formas, destas aparências que se superpõem e que se mostram como aparências, e que, por isso mesmo, transmutam as imagens mais sérias, sombrias e tristes em algo da ordem do desejável e do necessário: “o nosso ser mais íntimo, comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”¹².

Apolo é, assim, visto como o deus da bela aparência que encobre o mundo fenomênico. Seguindo a compreensão de Kant e de Schopenhauer, Nietzsche entende esta realidade fenomênica como sendo regida pelas leis do tempo, do espaço e da causalidade, e constituída sobre um princípio a que Schopenhauer também se refere, o *principium individuationis* – princípio de individuação. Esta

¹⁰ Cf. Idem.

¹¹ Cf. Idem.

¹² Cf. Idem.

realidade dos fenômenos seria apenas uma aparência de uma outra realidade mais fundamental, em que o verdadeiro ser se encontra imerso no “mundo da Vontade”, integrado com aquilo que Schopenhauer chama de “Uno-primordial” – um mundo irrevelável, insuportável de ser vivido. É justamente no encobrimento desta realidade, com um *véu de Maia*¹³, que Apolo atua, desempenhando a função que Nietzsche julga absolutamente necessária: “vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência”¹⁴. Nietzsche se apropria do pensamento de seu predecessor para ressaltar a figura de Apolo como sendo fundamental para que o mundo se torne “belo e suportável”. O deus “pai dos deuses” é dotado dos poderes configuradores deste mundo aparente, fenomênico, e, ao mesmo tempo, é o deus divinatório, que embeleza a realidade, que a torna suportável e bela, ao esconder toda a dor do eterno querer. Apolo não é simplesmente o deus da individuação, mas também o deus da individuação transfigurada, tornada bela, e por isso, desejável. Ele é visto, então, aos olhos de Nietzsche, como simultaneamente “o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida torna-se possível e digna de ser vivida”¹⁵.

O mesmo não se dá com Dionísio, o deus da desmesura, ao qual corresponde o segundo universo artístico de que fala Nietzsche, o universo da *embriaguez*. Ao contrário do impulso apolíneo, que, ao encobrir a realidade com o véu da bela aparência, nos impele a viver, o dionisíaco diz respeito essencialmente ao sentimento de terror e ao delicioso êxtase que tomam conta do homem ao ser rompida a individuação e suspenso o princípio de razão que governa as aparências fenomênicas. “Sob o grito de júbilo místico de Dionísio”, diz Nietzsche, “fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas”¹⁶. Revelam-se, ao mesmo tempo, as dilaceradoras verdades essenciais deste Ser e o gozo de ser por elas acolhido. Tempo, espaço e causalidade já não fazem sentido, já não governam esta realidade mais fundamental e absolutamente terrível que vem à tona: o mundo da Vontade, do eterno querer – em termos

¹³ Segundo J. Guinsburg, tradutor de Nietzsche, “Maia” é um termo de origem sânscrita, que se lê geralmente como “ilusão”. Em verdade, Nietzsche toma emprestado o termo da filosofia de Schopenhauer que se apropriara da palavra, originalmente presente na filosofia indiana, para nomear o acobertamento daquilo que a existência teria de irrevelável: sua essência.

¹⁴ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 16.

¹⁵ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 1.

¹⁶ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 16.

schopenhauerianos –, ou das coisas em si – em termos kantianos. Com os transportes dionisíacos, desencadeados pela beberagem narcótica ou pela aproximação da primavera, o sujeito cai no esquecimento de si, no esquecimento da individuação, e a própria vida corre o risco de ser aniquilada; rompem-se as barreiras e fronteiras entre os homens, entre os homens e os animais, e a natureza se reconcilia com o filho perdido: “agora, graças ao evangelho da harmonia “universal”, diz Nietzsche, “cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial”¹⁷. A dor do dilaceramento da individuação e da revelação das terríveis verdades do mundo é a tônica, mas, ao mesmo tempo, não se dissocia do êxtase de ser acolhido pela Vontade. Se, através da fabulação própria ao universo apolíneo do sonho, como vimos, cada homem é um artista consumado, o que se passa no universo dionisíaco é bem diferente: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez”¹⁸.

Nietzsche, como vimos, toma Apolo como sendo o responsável por vestir o mundo com belas aparências, tornando-o belo e, por isso, estimulante para se viver dentro dos limites da realidade aparente. Já a imagem de Dionísio é construída como a de um deus que rompe com essa fronteira e traz à tona o “mundo essencial” encoberto pelas belas formas do mundo fenomênico. É a partir de uma perspectiva que valoriza o jogo entre esses dois impulsos que Nietzsche revela o modo como os gregos teriam encontrado na arte a chave para resolver o problema do pessimismo. Ele toma as divindades míticas – Apolo e Dionísio – não apenas como responsáveis pelos impulsos que brotam da natureza, mas também como potências que se exprimem no campo da arte. Os gregos teriam se servido da criação artística como antídoto contra o pessimismo: fazem emergir tanto a montanha mágica do Olimpo, “como rosa a desabrochar da moita espinhosa”, quanto as figuras heróicas das epopéias homéricas. Os deuses olímpicos justificam tudo o que os gregos fazem e vivem, não importando que suas ações sejam “boas” ou “más”: “Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde

¹⁷ Cf. *O Nascimento da Tragédia* § 1.

¹⁸ Cf. *idem*.

tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau”¹⁹. Se os deuses vivem as mesmas ações que vivem os mortais, então isso serve de justificativa para que estas sejam legitimadas. Aos gregos não interessa a revelação de uma “verdade essencial”, mas dissimulá-la por meio de imagens oníricas: “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”²⁰. O prodígio grego de inventar o universo olímpico funciona como fórmula de embelezamento da vida, como necessidade de transformar “a primitiva teogonia titânica dos horrores em teogonia olímpica do júbilo”.

Se Apolo é uma divindade de origem grega, responsável pelo universo olímpico embelezador da vida, o mesmo não se pode dizer de Dionísio. De origem bárbara²¹, ele é um deus estrangeiro responsável por uma realidade inebriante, cercada de volúpia e crueldade, capaz de aniquilar o indivíduo. Apesar do prazer desencadeado, a emergência do impulso dionisíaco rompe os limites da realidade aparente e revela um mundo desconhecido, promovendo o aniquilamento da subjetividade e do mundo dos fenômenos: portanto, uma ameaça à integridade física. Por isso, o impulso apolíneo embelezador da realidade funciona como um meio de deter o pessimismo suscitado pela emergência do impulso dionisíaco que colocaria o homem em contato com um mundo de horror insuportável.

Porém, mesmo que a figura altiva de Apolo mantivesse os gregos protegidos por algum tempo, não era mais possível ocultar a presença constante e ameaçadora do deus báquico: “o titânico e o bárbaro eram precisamente uma necessidade tal qual o apolíneo”²². A epidemia dionisíaca volta a perturbar a *serenojovialidade* olímpica²³, a fúria titânica de Baco ameaça o edifício apolíneo. Assim como é necessário dar belas formas à realidade para tornar a existência

¹⁹ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 3.

²⁰ Cf. *Idem*.

²¹ Detienne, ao abordar a gênese do culto a Dionísio e o modo como este atravessou fronteiras, nos faz a seguinte revelação: “Argo, Lesbo, Elêuteras, Olímpia, Taso, Delfos e Orcômeno, e até a ilha misteriosa à beira do Atlântico, lá e ainda alhures, Dionísio surge, salta, dança, pega, rasga, faz delirar. Entrelaçando, no arco-íris de suas aparições, as cores afins do sangue que jorra e do vinho que espuma. Dionísio do ataque brutal, que faz estrebuchar sua presa, que a leva à loucura, ao homicídio, à infâmia”. Cf. DETIENNE, Marcel. *Dionísio a Céu Aberto*, pp. 9 e 14.

²² Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 4.

²³ “Apolo é um deus com epifanias; tem suas festas e seus aniversários; aparece em meio a seus sacerdotes, à multidão de seus fiéis, em todo esplendor de seu poder. Mas, perto dele, o deus mais epidêmico do panteão é certamente Dionísio”. Cf. *Idem*.

suportável, o grego precisa dos estados dionisíacos de transe que lhe permitem se ver “aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos”: “Apolo já não pode viver sem Dionísio”²⁴. Apolíneo e dionisíaco, em criações sempre novas e sucessivas, passam a reforçar-se mutuamente. Os dois impulsos propiciam um jogo artístico entre si que deixa o povo grego em estado de júbilo.

Não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os *gregos dionisíacos* dos bárbaros dionisíacos. (...) agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconciliação concluída no devido tempo. Essa reconciliação é o momento mais importante do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento.²⁵

O jogo entre os dois impulsos faz com que o apolíneo, genuinamente grego, absorva o dionisíaco, transformando-o: o antigo dionisismo bárbaro dá lugar ao dionisismo grego. Nietzsche ressalta a incorporação do dionisíaco à cultura grega porque é este acontecimento que torna o rompimento do *princípio de individuação*, até então motivo de horror, um fenômeno artístico²⁶. A assimilação pela cultura grega daquilo que lhe é estrangeiro transforma não só aquilo que não lhe pertence, o dionisíaco, mas também o próprio apolíneo, genuinamente grego. Essa transformação da arte helênica é que teria resolvido o problema do pessimismo grego. Nietzsche destaca as tragédias áticas como sendo responsáveis por este acontecimento. Portanto, as suas indagações acerca da problemática grega encontraria resposta na medida em que ele fizesse uma análise da própria tragédia. E é a isso que *O Nascimento da Tragédia* se propõe.

A tragédia tem origem na música e depois se desenvolve até alcançar o *drama trágico* propriamente dito: “Ela surgiu do coro trágico, e originalmente era só coro e nada mais que coro”²⁷. Embora o coro satírico do *ditirambo* fosse distinto, “no fundo não se dava nenhuma contraposição entre público e coro”: na sua fase primitiva de prototragédia”, o coro é “o auto-espelhamento do próprio homem dionisíaco”. Nietzsche quer dizer que o “público da tragédia reencontrava

²⁴ Cf. Idem.

²⁵ Cf. *O Nascimento da Tragédia* § 2.

²⁶ Cf. Idem.

²⁷ Cf. *O Nascimento da Tragédia* § 7.

a si mesmo no coro”²⁸, que tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando. Depois, esse coro caminha para a produção da cena, constituindo o *protófenômeno dramático*: “ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem”²⁹. A interpretação nietzschiana destaca o papel da música dentro da tragédia. Nietzsche se utiliza da compreensão de Schopenhauer para mostrar que a música teria um caráter e uma origem diversos de todas as outras artes. Diferentemente das demais, ela não seria reflexo do fenômeno, mas reflexo imediato da Vontade³⁰. Numa linguagem schopenhaueriana, isto quer dizer que a música seria o único elemento através do qual a “essência do mundo” se manifestaria de forma imediata. O elemento musical permite que o “Uno-primordial” se revele sem que ocorra o aniquilamento do indivíduo. O coro musical da tragédia “retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa”, sem representar perigo à *serenojovialidade* grega. A interpretação nietzschiana chega mesmo a designar o coro como “o ato salvador da arte grega”³¹; é ele que dá início ao drama: “no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente transmudados”³². A música leva o entusiasta dionisíaco a um estado de transe e êxtase em que ele passa a se ver como sátiro: “ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição”³³. É este o instante destacado por Nietzsche, quando o jogo artístico entre os dois deuses alcança sua completude, quando “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio”³⁴. Daí ele designar “a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneas”³⁵. Se por um lado, as palavras e o espaço cênico apolíneos proporcionam ao dionisíaco uma transformação que o torna uma potência artística, por outro, a música “confere ao

²⁸ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 8.

²⁹ Cf. *Idem*.

³⁰ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, I, P. 310, in *O Nascimento da Tragédia*, § 16.

³¹ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 8.

³² Cf. *Idem*.

³³ Cf. *Idem*.

³⁴ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 21.

³⁵ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 8.

mito trágico uma significatividade metafísica tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir”³⁶.

O jogo artístico entre os impulsos apolíneo e dionisíaco teria resolvido o problema do pessimismo grego. Com a tragédia, “mesmo o feio e o desarmonioso são um jogo artístico, que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria”³⁷. O fenômeno trágico proporciona o “consolo metafísico” de que “a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”³⁸. Embora se utilize da compreensão schopenhaueriana da música, Nietzsche se refere a um consolo bastante distinto daquele compreendido por Schopenhauer, cuja interpretação, de que “o mundo e a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto não são dignos de nosso apego”, tomou a tragédia como resignação, como renúncia ao sofrimento³⁹. Ao contrário, Nietzsche interpreta o fenômeno trágico como fonte de uma alegria em que a arte assume o papel de instância salvadora da vida.

A interpretação que Nietzsche faz da tragédia é que sustenta a sua tese de que o grego, ao fazer da própria existência um fenômeno estético, teria sanado a problemática existencial pela via da arte. Ao mesmo tempo que faz apologia da arte trágica, por esta ter proporcionado uma perspectiva artística para a existência, *O Nascimento da tragédia* ressalta o fato de a racionalidade socrática ter sido a responsável pela “morte” da tragédia. Com Sócrates, a poesia trágica se submete à razão e “sucumbe por suicídio”⁴⁰. Eurípides, o último poeta trágico, rende-se ao lema sócrático e *corrige* a tragédia: ele modifica o papel da música dentro do drama trágico e retifica toda a estrutura dramática. Se, anteriormente, o coro dionisíaco ocupava o papel principal de introduzir a platéia ao clima de êxtase musical, preparando-a dionisiacamente para o drama propriamente dito, agora, na tragédia euripidiana, o coro passa a ter um papel coadjuvante. E o seu lugar é ocupado por um prólogo explicativo em que o esclarecimento prévio do desenrolar do drama assegura à platéia todo o entendimento daquilo que será encenado. O drama euripidiano submete as imagens e palavras apolíneas da cena à

³⁶ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 21.

³⁷ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 24.

³⁸ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 7.

³⁹ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, II, p. 495, in “*Tentativa de Autocrítica*”, § 6, in *O Nascimento da Tragédia*.

lógica racional socrática, e, por isso, o efeito trágico não é mais alcançado: “Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia foi abaixo”⁴¹.

Agora podemos compreender em que sentido *O Nascimento da Tragédia* se opõe à racionalidade socrática. Ao estabelecer o *conhecimento teórico* como meio para se atingir a chamada “essência do ser” e, assim, “corrigir a existência”, a lógica socrática “condena toda a arte grega ao mundo da ilusão e da incompreensão” e designa o conhecimento racional como o meio de expressão da verdade⁴². Portanto, um pensamento construído a partir da valorização que Nietzsche faz da tragédia e de toda a arte grega deve ser, necessariamente, a contradição do pensamento socrático. Por outro lado, é curioso que Nietzsche tenha se utilizado de categorias caras à metafísica de Kant e Schopenhauer, para se opor ao pensamento socrático que ele toma como metafísico. Já que Nietzsche cria uma interpretação da tragédia grega balizada em oposições metafísicas como “essência e aparência”, “coisa em si e fenômeno”, “vontade e representação”, não seria paradoxal que ele pretendesse, a partir dessa sua concepção, criticar a dialética socrática que é fundamentada por essa mesma oposição? Ao partir do mesmo princípio que foi utilizado por seus predecessores – o princípio metafísico da oposição de valores –, Nietzsche não incidiria numa crença que poderia comprometer sua crítica?

É a partir da própria justificativa de Nietzsche – a de que o uso de fórmulas kantianas e schopenhauerianas teria servido de meio para ele exprimir um pensamento “que ia desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer”⁴³ – que talvez possamos responder a essas questões. Nietzsche credits a seus predecessores o fato de eles terem levado o otimismo socrático a seus limites. Com “enorme bravura” eles teriam conquistado “a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica”, otimismo que seria, por sua vez, “o substrato de nossa cultura”⁴⁴. Esses filósofos teriam se esforçado no sentido de indicar a garantia de penetrabilidade na suposta “essência do Ser”, própria do racionalismo socrático, como uma crença insustentável. A validade de princípios racionais, tais como

⁴⁰ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 11.

⁴¹ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 12.

⁴² Cf. *Idem*.

⁴³ Cf. “*Tentativa de Autocrítica*”, § 6, in *O Nascimento da Tragédia*.

⁴⁴ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 18.

tempo, espaço e causalidade, teria sido restringida ao domínio exclusivo da realidade fenomênica. O mérito destes filósofos teria sido justamente o de apresentar a crença na validade universal destes princípios como uma ilusão dogmática. Enquanto Kant teria provado que o alcance do conhecimento científico se limitaria ao âmbito somente dos fenômenos – e o acesso à “coisa em si” só seria possível pelo conhecimento prático –, Schopenhauer teria investido em suas formulações acerca das artes, sobretudo acerca da música, restituindo a ela a posição de acesso direto ao Uno-primordial. Portanto, embora tenham revelado o dogmatismo da lógica socrática, eles teriam ainda assim redimensionado o papel dos princípios através dos quais o racionalismo pôde se tornar hegemônico e se firmar mesmo na base da cultura contemporânea. Já *O Nascimento da Tragédia*, mesmo que louve o mérito de Kant e Schopenhauer de terem levado o otimismo socrático a seu limite, aponta para uma interpretação da existência desvinculada da lógica racional. Se, por um lado, é possível que se levante a hipótese de que Nietzsche em seu primeiro escrito tenha embarcado na crença de seus predecessores – a crença na existência de um suposto mundo essencial –, por outro, pode-se afirmar que ele não só destituiu o lugar de superioridade deste suposto mundo essencial, como também, e sobretudo, constrói um modo de pensar que procura valorizar o mundo das aparências, até então relegado a um segundo plano.

A não valorização de uma suposta superioridade dada a um suposto mundo essencial em detrimento do aparente mundo da representação e fenomênico em que vivemos, mas o destaque dado ao jogo entre esses dois mundos, é que nos permite colocar uma nova lente sobre *O Nascimento da Tragédia* e perceber que este escrito teria funcionado como estratégia para Nietzsche imprimir uma positividade àquilo que foi desqualificado por seus predecessores: o mundo aparente. Nietzsche utiliza o mesmo recurso usado pelo pensamento metafísico tradicional, a oposição de valores, mas para destituir o suposto mundo essencial de seu caráter de superioridade, implodindo, portanto, o parâmetro que sustentava essa lógica. Ou seja, ele anula a idéia socrática que estabelece a verdade como algo superior. A “metafísica do artista” funcionaria como estratégia para Nietzsche tornar a própria oposição metafísica sem efeito. Ao vincular o suposto “mundo essencial” à figura de Dionísio e o mundo aparente à de Apolo, ele cria uma metafísica da arte em que o jogo artístico entre os dois deuses é indispensável

para que se dê o fenômeno trágico: Apolo não vive sem Dionísio e vice-versa. A sua interpretação do fenômeno trágico lhe possibilita uma metafísica em que os dois pólos, o “mundo aparente” vinculado a Apolo e o “mundo essencial” de Dionísio, a princípio excludentes, formam uma espécie de simbiose que dá uma positividade tanto às aparências apolíneas quanto à essência dionisíaca. Com isso ele anula qualquer possibilidade de aquilo que se imagina como essencial sobrepor-se ao que se considera aparente. Podemos pensar que ao positivar as aparências, consideradas inferiores, acoplando-as ao que é tomado como essencial, e por isso superior, a metafísica do artista dá um novo significado ao pensamento balizado por oposição de valores: os valores que antes eram tomados como opostos são tomados, dentro da perspectiva artística-trágica nietzschiana, como necessariamente interdependentes a ponto de um não viver sem o outro. Neste aspecto, nem mesmo podemos afirmar que a lógica nietzschiana seria uma espécie de inversão da lógica socrática, pois não há qualquer supremacia de um impulso em relação ao outro, mas um jogo entre o que é aparente e o que é essencial. Estrategicamente, Nietzsche cria uma outra metafísica balizada pelo que foi desqualificado por Sócrates, pela arte, para anular a pretensão socrática de constituir um ideal a partir da negação daquilo que é aparente e, portanto, não verdadeiro. A metafísica do artista cria uma interdependência entre o que é tomado como superior e o que é considerado inferior, que anula a pretensão de se querer pensar a existência em termos de superioridade e de inferioridade.

O Nascimento da Tragédia, ao tomar a problemática existencial a partir de uma perspectiva estética cuja premissa é a valorização do mito, desloca a discussão acerca da verdade para o âmbito da ilusão, da crença. Com isso, a pretensão socrática passa a ser tratada como um problema de ordem moral. A lógica socrática se estabelece a partir da crença em uma suposta “essência” que, através do “conhecimento verdadeiro”, se poderia alcançar para “corrigir a existência”. A partir desse paradigma, tomado como ideal, passa-se a interpretar a realidade como algo da ordem do imperfeito. Portanto uma lógica que Nietzsche considera negativa, pois precisa desqualificar o mundo fenomênico em prol do imaginário mundo essencial. A moralidade do pensamento socrático é tomada como alvo de crítica na medida em que a metafísica socrática, que Nietzsche considera negativa, desqualifica um modo de pensar que, fundamentado no mito, faz da problemática existencial um fenômeno estético e afirmativo. A

interpretação nietzschiana do “consolo metafísico” revela que, entre os helenos, a vida, embora com todo sofrimento e riscos, era motivo de alegria⁴⁵. E que mesmo o erro e o engano deveriam ser afirmados como parte integrante da existência, e não tomados como imperfeição e passível de correção.

A apologia da arte em oposição à moral socrática, feita por *O Nascimento da Tragédia*, é que leva Nietzsche, mais tarde, através de um prefácio autocrítico, a interpretar seu primeiro escrito como um livro anti-cristão: “Contra a Moral, portanto, voltou-se, com esse livro, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, anti-cristã⁴⁶. Apesar do “precavido e hostil silêncio” com que seu primeiro escrito versa sobre o Cristianismo, Nietzsche faz questão de interpretá-lo como um livro anti-cristão. Ao colocar uma nova lente sobre *O Nascimento da Tragédia*, ele cria uma proximidade entre seu primeiro escrito e os livros seguintes em que ele assume, de fato, o papel de antípoda natural do cristianismo. Na medida em que *O Nascimento da Tragédia* expressa um pensamento balizado pela compreensão nietzschiana da tragédia, podemos afirmar que ele é um livro anti-socrático, anti-racionalista e apologista da arte. Porém, o seu aspecto anti-cristão só se evidencia quando Nietzsche traça uma linha de continuidade entre o cristianismo e a racionalidade socrática, quando ele destaca o antagonismo entre o *otimismo teórico* socrático, que ele passa a considerar cristão, e o caráter afirmativo do pensamento oriundo de sua compreensão da tragédia grega. Se, por um lado, podemos pensar que o aspecto anti-cristão de *O Nascimento da Tragédia* é uma construção colocada em jogo pelos comentários de Nietzsche acerca de seu primeiro livro, por outro, não podemos deixar de reconhecer que essa construção não teria consistência se ele não identificasse em seu primogênito uma lógica de funcionamento anti-cristã em seus princípios.

O Nascimento da Tragédia, a partir da interpretação do fenômeno trágico, apresenta uma solução estética para a problemática existencial cujo elemento chave é a valorização do jogo estético em que as “verdades dionisíacas” se revelam *somente* através de transfigurações apolíneas. Portanto, a partir da perspectiva da metafísica do artista, confabular acerca da existência de uma

⁴⁵ Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 9.

⁴⁶ Cf. “*Tentativa de Autocrítica*”, § 5, in *O Nascimento da Tragédia*.

suposta Verdade requer como premissa a idéia de que a realidade aparente é o meio que possibilita o *conhecimento* de uma suposta essência. A tese nietzschiana se utiliza do mesmo princípio que fundamenta a lógica socrática, a oposição de valores, não para estabelecer um conceito dogmático de verdade, mas para revelar, ironicamente, que o artifício socrático que proporcionara um caráter absoluto à idéia de verdade socrática não poderia prescindir daquilo que é aparente e falso. É a partir da desqualificação daquilo que é considerado não-verdadeiro que o verdadeiro se constitui. Neste aspecto, o socratismo é a contradição do pensamento trágico que Nietzsche constitui através de seu primeiro escrito. Um pensamento artístico que dá à realidade aparente uma positividade a ponto desta funcionar como meio para que se possa ter acesso a uma suposta verdade essencial é, naturalmente, um antagonista dos pensamentos socrático e cristão, que para se constituírem precisam desqualificar a realidade fenomênica em detrimento de uma suposta essencialidade transcendente. O primeiro, por dar crédito a um suposto “mundo superior” que os *sábios filósofos*, através da razão, teriam condições de penetrar para “corrigir a existência”⁴⁷, e o segundo, por “criar” o “mundo da redenção” com o qual seriam contemplados aqueles que cumprissem as prescrições cristãs.

Embora *O Nascimento da Tragédia* não se refira diretamente à doutrina cristã, mas ao socratismo, o que Nietzsche pretende destacar, através de uma lente

⁴⁷ O “essência do ser” engendrada pelo socratismo corresponde, na ótica nietzschiana, ao “mundo das idéias” engendrado pelo platonismo. Sócrates estabelece o “conhecimento verdadeiro” como meio para se “corrigir a existência”, condenando a arte ao âmbito do falso. E é seduzido pelo *saber consciente* socrático que Platão concebe o mundo das idéias: um suposto modelo a partir do qual tudo aquilo que é considerado aparente teria se originado. Todas as coisas que compõem o mundo real são tomadas pelo platonismo como cópias dessa suposta essência; e a arte, enquanto cópia das coisas que compõem o mundo empírico em que vivemos, seria considerada “aparência da aparência”, “cópia da cópia”, “mero simulacro”, ocupando, assim, na escala platônica da verdade um nível mais baixo que o da realidade aparente em que vivemos. Conforme podemos constatar, principalmente através de o “Livro X” de *A República*, Platão, através das palavras do personagem Sócrates, constituinte de seus Diálogos, chega mesmo a “não admitir em nenhum caso a poesia” na cidade idealizada por ele. Por ser um imitador – “o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que imita, e a imitação é apenas uma espécie de jogo infantil” –, o poeta trágico, “assim como todos os imitadores”, está, segundo a ótica platônica, “afastado no terceiro grau da verdade”. É neste aspecto que Nietzsche afirma que “O jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates (...). Ele[Platão] que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre [Sócrates]. (...) A principal objeção que Platão tinha a fazer contra a arte mais antiga era a de ser imitação de uma imagem da aparência, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico. Assim vemos Platão empenhado em ultrapassar a realidade e representar a idéia subjacente àquela pseudo-realidade. (...) Essa foi a nova posição a que Platão, sob a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia. Cf. *O Nascimento da Tragédia*, § 14. PLATÃO. *A República*, in *Obras Incompletas*, pp. 321, 324 e 330. .

autocrítica, é que o seu livro inaugura uma forma de compreender a existência que está presente em toda sua obra. Uma forma de ver o mundo que trata o problema da verdade dentro de um terreno, o da arte, em que o que é tomado como verdadeiro – o mundo essencial – não tem, de forma alguma, caráter de superioridade sobre aquilo que é considerado não-verdadeiro – o mundo aparente. Podemos dizer que o anti-cristianismo desse escrito se revela na medida em que a metafísica do artista desenvolvida por Nietzsche serve de instrumento para ele expressar um modo de pensar que se preocupa em positivar o mundo da realidade aparente que foi tomado pelo socratismo como algo imperfeito, como cópia de uma realidade mais essencial.

No entanto, mesmo que a metafísica do artista tenha proporcionado uma interpretação estética da existência apoiada na valorização das aparências, *O Nascimento da Tragédia* ainda se mantém preso à idéia de verdade fundamentada na oposição de valores. Se o tomarmos como um livro que se utiliza da oposição de valores para tornar a própria oposição de valores sem efeito – o que configuraria um paradoxo estratégico –, podemos dizer que o primeiro livro de Nietzsche parece atingir seu objetivo. A metafísica do artista revela que a crença socrática, de que o pensamento guiado pela razão expressaria o verdadeiro, não passaria de um preconceito moral. O que implica a retirada do estatuto de superioridade das verdades oriundas do conhecimento racional. A metafísica do artista restitui à arte o papel de instância através da qual se poderia interpretar a existência e a afasta do patamar de inferioridade a que foi condenada pelo racionalismo socrático. Porém, mesmo que Nietzsche trate a verdade dentro do molde pré-socrático, artístico, *O Nascimento da Tragédia* ainda se mantém preso ao ideal de verdade. O mesmo não se dá com seu escrito seguinte *Humano, demasiado humano* (1878): “com ele me libertei do que não pertencia à minha natureza”⁴⁸, comenta Nietzsche em seu livro autobiográfico. Ele se refere ao idealismo de que seu primeiro escrito era tributário. Ao fazer a apologia da arte trágica como a “atividade propriamente metafísica do homem” para investir numa oposição à racionalidade socrática, seu primeiro escrito ainda estaria preso à idéia de verdades essenciais, mesmo que subsidiada pelas aparências artísticas. Por isso, apesar do anti-racionalismo evidente deste escrito, não podemos tomá-lo como um livro anti-idealista. Já com *Humano, demasiado humano*, Nietzsche não se limita

a fazer do conhecimento alvo de sua crítica, tampouco privilegia a arte como sendo uma instância através da qual se teria acesso às verdades que ordinariamente se ocultariam no suposto “cerne do ser”. Ao contrário, é contra qualquer transcendência, qualquer suposição metafísica, que a crítica nietzschiana agora se volta. Pela nova perspectiva, moral, religião e, surpreendentemente, arte são colocadas lado a lado no terreno da metafísica, tornando-se, portanto, alvos de crítica.

“O título diz ‘onde vocês vêem coisas ideais, eu vejo coisas humanas – ah somente coisas humanas’”: assim Nietzsche indica o sentido de seu escrito. Podemos dizer que Nietzsche começa a sua guerra contra qualquer ideal de verdade; ele começa a construir um pensamento que se preocupa em desmistificar o suposto mundo transcendente metafísico.

É verdade que poderia existir um mundo metafísico; dificilmente podemos contestar a sua possibilidade absoluta. Olhamos todas as coisas com a cabeça humana, e é impossível cortar essa cabeça; mas permanece a questão de saber o que ainda existiria do mundo se ela fosse mesmo cortada. Esse é um problema puramente científico e não muito apto a preocupar os homens; mas tudo o que até hoje tornou para eles *valiosas, pavorosas, prazerosas* as suposições metafísicas, tudo o que as criou, é paixão, erro e auto-ilusão; foram os piores, e não os melhores métodos cognitivos, que ensinaram a acreditar nelas. Quando esses métodos se revelaram o fundamento de todas as religiões e metafísicas existentes, eles foram refutados.⁴⁹

A desmistificação do mundo metafísico está atrelada à valorização, cada vez mais intensa, do mundo aparente: “uma fruição de primeiros planos, de superfícies, do que é próximo e está perto, de tudo o que tem cor, pele e aparência”⁵⁰. Em seu primeiro escrito Nietzsche tomava as aparências como um meio através do qual as verdades essenciais se revelariam. Ele imprimiu uma positividade às aparências artísticas, mostrando que estas seriam imprescindíveis à revelação de uma suposta essência. Este gesto, como vimos, serviria de estratégia para Nietzsche apresentar o não-verdadeiro como sendo imprescindível ao

⁴⁸ cf. *Ecce Homo*, “*Humano, demasiado humano*”, § 1.

⁴⁹ Cf. *Humano, demasiado humano*, I, § 9.

⁵⁰ Cf. *Humano, demasiado humano*, Prólogo, § 1.

verdadeiro. Agora, com *Humano, demasiado humano*, a crítica nietzschiana não só começa a duvidar da própria idéia de essência, como começa a desenvolver um pensamento que toma as aparências como o único “chão” a partir do qual se poderia pensar a existência. O objetivo de Nietzsche neste escrito é mostrar que as bases daquilo que foi tomado como verdadeiro eram falsas; que o suposto mundo metafísico estaria assentado sobre aquilo que tentou desqualificar: sobre o não-verdadeiro. Ao contrário da tradição socrática, a crítica nietzschiana toma o erro, o falso, o engano, como necessários à existência: “a vida não foi inventada pela moral: ela quer ilusão, ela vive de ilusão”.

A tradição de pensamento metafísico, desde Sócrates e Platão, havia interpretado a existência a partir da divisão do mundo em dois: um essencial e um aparente. Sendo que o segundo foi desqualificado como falso em prol do primeiro, ao qual foi atribuído o “mundo da verdade”. Para contrapor-se a esse modo de pensar, Nietzsche desenvolve a tese de que a vida poderia prescindir do verdadeiro, e que a tentativa de se querer interpretar a existência sempre pelo viés da verdade não passaria de uma questão moral: “não é o mundo enquanto ‘coisa em si’ mas o mundo enquanto erro que é assim tão significativo, tão profundo, tão portentoso, trazendo no seio felicidade e infelicidade”⁵¹. A crítica nietzschiana admite que o mundo aparente em que vivemos é ilusório e falso, mas também, e sobretudo, pretende revelar que este “mundo sensível” é o único que a vida nos dá, que não existe o suposto “mundo supra-sensível”. A idéia de que existe um “mundo em si”, a partir do qual teria derivado o mundo fenomênico, não passaria de um erro da razão. Mas, para que a tese de Nietzsche se justificasse, seria necessário que ele demistificasse os ideais: fossem filosóficos, religiosos ou, até mesmo, artísticos. *Humano, demasiado humano* não apenas refuta o ideal socrático que havia impregnado a filosofia, como também procura investigar de que maneira a tradição de pensamento teria concebido este ideal: o que Nietzsche chama de “desvendar seus esconderijos”, ou “fazer penetrantes análises da atividade humana e revelar as raízes da necessidade metafísica da humanidade”⁵². Nietzsche pretende revelar as artimanhas colocadas em jogo pela tradição metafísica para seduzir a humanidade através da aspiração a Deus, Bem e Verdade.

⁵¹ Cf. *Humano, demasiado humano*, I, § 29.

⁵² Cf. *Ecce Homo*, “*Humano, demasiado humano*”, § 1.

A linha investigativa tomada por Nietzsche o aproxima das ciências históricas. Ao assumir uma perspectiva histórica, ele não só imprime um olhar para a existência sem se fundamentar em pressupostos eternos, como também procura averiguar a procedência dos valores que foram tomados como superiores.

Todos os filósofos têm em comum o defeito de partir do homem atual e acreditar que, analisando-o, alcançam seu objetivo. Involuntariamente imaginam “o homem” como uma *aeterna veritas* [verdade eterna], como uma constante em todo redemoinho, uma medida segura das coisas. Mas tudo o que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo *bem limitado*. Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos.(...) Não querem aprender que o homem veio a ser, e que mesmo a faculdade de cognição veio a ser; enquanto alguns deles querem inclusive que o mundo inteiro seja tecido e derivado dessa faculdade de cognição. – Mas tudo que é *essencial* na evolução humana se realizou em tempos primitivos, antes desses quatro mil anos que conhecemos aproximadamente; nestes o homem já não deve ter se alterado muito. O filósofo, porém, vê “instintos” no homem atual e supõe que estejam entre os fatos inalteráveis do homem, e que possam então fornecer uma chave para a compreensão do mundo em geral: toda a teleologia se baseia no fato de se tratar o homem dos últimos quatro milênios como um ser *eterno*, para o qual se dirigem naturalmente todas as coisas do mundo, desde o seu início. Mas tudo veio a ser; não *existem fatos eternos*: assim como não existem verdades absolutas. – Portanto, o *filosofar histórico* é doravante necessário, e com ele a virtude da modéstia⁵³.

Neste aforismo, intitulado *Defeito hereditário dos filósofos*, Nietzsche condensa a sua tese de que aquilo que foi tomado como verdadeiro é resultado de um procedimento que se dá na história. Portanto, a idéia de evolução e eternidade deveria ser tomada dentro do campo da criação, dentro de seu contexto histórico. Todas as tentativas de dizer algo do mundo estariam restritas aos limites da capacidade que o intelecto tem de apreender algo da natureza. O que Nietzsche quer frisar é que a faculdade de cognição é uma criação humana e que o conhecimento do mundo estaria restrito à própria capacidade inventiva do homem.

⁵³ Cf. *Humano, demasiado humano*, I, § 2.

As ciências históricas lhe possibilitariam desmistificar a suposta origem milagrosa do mundo.

Em quase todos os pontos, os problemas filosóficos são novamente formulados tal como dois mil anos atrás: como pode algo se originar de seu oposto, por exemplo, o racional do irracional, o sensível do morto, o lógico do ilógico, a contemplação desinteressada do desejo cobiçoso, a vida para o próximo do egoísmo, a verdade dos erro? Até o momento, a filosofia metafísica superou essa dificuldade negando a gênese de um a partir do outro, e supondo para as coisas de mais alto valor uma origem miraculosa, diretamente do âmago e da essência da “coisa em si”. Já a filosofia histórica, que não se pode mais conceber como distinta da ciência natural, o mais novo dos métodos filosóficos, constatou, em certos casos (e provavelmente chegará ao mesmo resultado em todos eles), que não há opostos, salvo no exagero habitual da concepção popular ou metafísica, e que na base dessa contraposição está um erro da razão.⁵⁴

Podemos perceber que o pensamento nietzschiano, ao retirar o véu dogmático que obscurecia o caráter dialético da filosofia, mostra que na base do pensamento metafísico estaria a construção, a dissimulação e o erro. Se anteriormente, em *O Nascimento da Tragédia*, o discurso de Nietzsche acerca da idéia de verdade era regido pelo princípio dialético que a sua valorização das aparências tentou tornar sem efeito, agora, ao revelar que a metafísica é uma construção que a razão tentou ocultar, ele deixa claro que a verdade deveria ser tratada dentro do âmbito da criação, da invenção. Como indicam os aforismos que constituem o primeiro capítulo, intitulado “*Das primeiras e últimas coisas*”, Nietzsche se utiliza das ciências naturais e da ciência histórica como instrumentos que lhe permitiriam explorar o vínculo entre a crença em supostas “realidades eternas” e certas condições de vida. As ciências naturais lhe possibilitariam a descrição da gênese das representações colocadas em jogo pelo pensamento humano: daí noções como as de unidade, identidade, substância e livre arbítrio serem interpretadas por Nietzsche como conceitos que dariam conta do “em si”, mas como criações falhas, ao mesmo tempo possibilitadas e exigidas pela fisiologia humana. A história trataria de inscrever no tempo e no espaço tais

⁵⁴ Cf. *Humano, demasiado humano*, I, § 1.

representações criadas pelo homem – dentre elas a própria concepção racionalista de homem –, de dar um fundo histórico às suas supostas origens milagrosas.

Embora o gesto de Nietzsche possa, num certo sentido, aproximá-lo das idéias da *Aufklärung*, é importante que se atente para a peculiar concepção de ciência a que ele se refere. Em vez de se dobrar diante da esperança de que “uma crítica da razão” forneceria bases mais seguras para o pensamento científico, que por sua vez creditaria ao progresso da ciência um possível melhoramento da humanidade, Nietzsche faz uma espécie de uso estratégico dos métodos científicos para mostrar o aspecto artificioso daquilo que foi tomado como “em si” e, sobretudo, para revelar a idéia de homem como produto de circunstâncias históricas. São essas revelações que lhe permitem chegar à sua irônica definição da metafísica como “a ciência que trata dos erros fundamentais do homem como se fossem verdades fundamentais”⁵⁵. Embora para a tradição filosófica essa definição soe como uma negação, uma censura, não parece ser essa a intenção de Nietzsche, ao dar ao erro uma surpreendente positividade. Enquanto o pensamento metafísico toma a verdade como um valor superior, Nietzsche, ao contrário, não somente desmistifica o estatuto de superioridade dado às “verdades metafísicas”, como também defende a polêmica e peculiar tese de que o erro faria parte das condições necessárias à vida humana, como sugere o aforismo intitulado “*O erro acerca da vida é necessário à vida*”⁵⁶.

Ao investigar os meios que possibilitaram a conservação da vida humana, Nietzsche, de um certo modo, faz uma espécie de delimitação precisa das fronteiras entre ciência e religião. Em um aforismo intitulado “*Origem do culto religioso*”, podemos identificar a preocupação nietzschiana em revelar de que modo a ciência era distinta da religião.

Se nos recordarmos das rudes condições primitivas dos povos (...), achamo-los determinados da maneira mais rigorosa pela *lei*, pela *tradição* (...). Para o indivíduo, a natureza – a incompreendida, terrível, misteriosa natureza – deve parecer o *reino da liberdade*, do arbítrio, do poder superior, como que um estágio sobre-humano da existência, Deus mesmo.⁵⁷

⁵⁵ Cf. *Humano, demasiado humano*, I, § 18.

⁵⁶ Cf. *Humano, demasiado humano*, I, § 33.

⁵⁷ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 111.

As especulações nietzschianas procuram revelar o modo como a necessidade levou o homem a desenvolver o sentimento de religiosidade e a criar condições que lhe possibilitassem lidar com os fenômenos naturais: “Na imaginação dos homens religiosos, toda a natureza é uma soma de atos de seres conscientes e querentes, um enorme complexo de *arbitrariedades*”⁵⁸. Na impossibilidade de explicar tais fenômenos, o homem passa a dotá-los de um “espírito próprio”, e, por incapacidade para reverter ou impedir suas ações, ele oferece rituais à divindade dos fatos e objetos naturais, como se fosse possível exercer uma espécie de coação sobre os poderes da natureza. Portanto, a religiosidade emergiria a partir de uma relação contratual do homem com a natureza. Porém, não satisfeito com a atribuição ao campo do divino das causas dos inexplicáveis fenômenos naturais, o indivíduo busca justificativas para esses acontecimentos através da observação permanente da ocorrência dos fatos naturais, e, desse modo, “tenta incutir uma regularidade à natureza que ela não tem de antemão”⁵⁹. São essas revelações que permitem a Nietzsche tratar tanto a religião quanto o conhecimento como instâncias que, embora objetivem a verdade, funcionam dentro de campos distintos e absolutamente inventivos. Enquanto a verdade religiosa é dada de antemão por um Deus sobrenatural e condicionador de toda natureza, sendo enquadrada por Nietzsche num campo puramente imaginário, as verdades científicas são construídas a cada dia à medida que a necessidade de se domar a natureza em proveito próprio nos coloca o desafio de inventar um novo *telos* a ser alcançado sempre que nos é exigido impor uma nova regra àquilo que é absolutamente despido de regras⁶⁰: “Na realidade, entre a religião e a verdadeira ciência não existe parentesco, nem amizade ou inimizade: elas habitam planetas diversos”⁶¹.

Na medida em que Nietzsche traça os limites entre a religião e o conhecimento, livrando este de qualquer vestígio de dogmatismo, podemos dizer que *Humano, demasiado humano* abre caminho para uma questão que a partir deste escrito estará presente em toda sua obra: a impossibilidade de um puro conhecer e a valorização do erro como necessidade vital⁶². Se o pensamento

⁵⁸ Cf. Idem.

⁵⁹ Cf. Idem.

⁶⁰ Cf. Idem.

⁶¹ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 110.

⁶² Cf. *Humano, demasiado humano*, I, §§ 32, 33 e 34.

metafísico não leva em consideração o engano que, segundo Nietzsche, estaria em sua base, Nietzsche, ao contrário, toma a crença e o engano como sendo necessários às *verdades modestas* que são criadas a cada exigência da fisiologia humana. Do mesmo modo que desmistifica a idéia de existência de um valor em si da verdade que foi consagrada pela metafísica tradicional, Nietzsche procura mostrar que o conhecimento estaria atrelado à necessidade de apreensão da natureza. Como se o conhecimento se confundisse com a necessidade de se extrair da natureza “verdades” que são imprescindíveis à própria sobrevivência da espécie humana.

Se as considerações acerca da ciência, que servem de estratégia para Nietzsche desmistificar os ideais metafísicos, podem fazer de *Humano, demasiado humano* um livro problemático, é o tratamento dado à arte que o torna ainda mais polêmico. No capítulo intitulado “*Da alma dos artistas e dos escritores*”, podemos identificar que as considerações acerca da arte destoam daquelas contidas em *O Nascimento da Tragédia*.

Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações ; como se a idéia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, sejam coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu *juízo*, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina⁶³.

Nietzsche se contrapõe claramente à metafísica da arte de que seu primeiro livro era tributário. Noções como as de “inspiração” e de “gênio”, e a suposição de que através da arte o homem seria capaz de alcançar a essência do mundo são agora desmistificadas. Ele constrói a imagem do artista não como a de um ser especial, contemplado com inspirações milagrosas, mas como a de um homem capaz de dominar certas técnicas laboriosas tais como as de um inventor mecânico que rejeita, elege, remodela e ordena, por exemplo⁶⁴. Os chamados “gênios artísticos” seriam fruto da intensa disciplina pelas quais tais homens teriam passado, e o culto romântico ao “gênio” serviria para satisfazer, por um lado, a

⁶³ Cf. *Humano, demasiado humano*, IV, § 155.

⁶⁴ Cf. *Idem*.

vaidade do artista e, por outro, a do homem comum, na medida em que a crença em tal ser o aliviaria da responsabilidade de fazer de si próprio um artista⁶⁵.

A nova concepção nietzschiana de arte afasta Nietzsche radicalmente do pensamento de Schopenhauer. Diferentemente do escrito anterior, em que se utilizou de fórmulas schopenhauerianas para sua compreensão da arte trágica, Nietzsche, em *Humano, demasiado humano*, se contrapõe ao idealismo do mundo da “vontade em si” da filosofia de seu predecessor. A crítica que Nietzsche faz ao idealismo de seu predecessor coincide com a quebra do silêncio com que tratara o tema cristão: “a interpretação religiosa-moral dos homens e do mundo, feita por Schopenhauer, teria sido muitíssimo útil para a compreensão do cristianismo”⁶⁶. Na medida em que se afasta de qualquer perspectiva idealista, e desmistifica o significado metafísico que foi dado à origem das coisas, parece-nos pertinente que Nietzsche explicita a sua discordância do pensamento schopenhaueriano a ponto de ressaltar seu caráter cristão. No entanto, ele continua partidário do modo anti-pessimista com que os gregos teriam interpretado a existência. Ora, se o objetivo de *Humano, demasiado humano* é implodir o ideal metafísico, então por que Nietzsche ainda rende louvores a uma religiosidade fundamentada em princípios metafísicos? Ele próprio parece responder a esta questão, ao afirmar que “os gregos não viam os deuses homéricos como senhores acima deles, nem a si mesmos como servos abaixo dos deuses. Eles viam apenas o reflexo, por assim dizer, dos exemplares mais bem-sucedidos de sua casta, um ideal, portanto, e não um oposto de seu próprio ser”⁶⁷. Se, por um lado, Nietzsche critica o plano metafísico presente na base da religiosidade artística grega, por outro, ele valoriza o fato de o Olimpo ter dado um caráter afirmativo à religiosidade helênica: “o grego faz uma idéia nobre de si, quando dá a si mesmo deuses assim”⁶⁸.

A abordagem que Nietzsche faz da religiosidade grega é absolutamente distinta da crítica que ele faz ao Cristianismo a partir de *Humano, demasiado humano*. A sua interpretação da religião/arte helênica tem um caráter anti-pessimista, seja quando se refere ao Olimpo apolíneo ou quando trata do dionisismo. Entre os helenos, o sentido da religiosidade seria o de vencer o pessimismo diante da vida. Através de uma lógica artística que concebia

⁶⁵ Cf. *Humano, demasiado humano*, IV, § 162.

⁶⁶ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 110.

⁶⁷ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 114.

⁶⁸ Cf. *idem*.

divindades que não tinham o sentido de estabelecer uma suposta verdade essencial e única sobre a qual o mundo estaria assentado, os helenos teriam mostrado que somente esta vida é digna de ser vivida. Porém, a partir do cristianismo, a religião passou a ter um significado absolutamente diferente. Com o monoteísmo cristão, a religião passou a se fundamentar numa prática que estabelece uma verdade única para o mundo, atrelada a um único Deus cuja função é oferecer ao indivíduo uma “felicidade eterna” em um “outro mundo”, sob a condição de ele primeiro cumprir as prescrições ditadas por este mesmo Deus. Portanto, uma prática absolutamente moral que diverge da anterior, absolutamente artística. Durante toda a obra de Nietzsche, a religiosidade grega é valorizada e, principalmente, usada como contraponto à crítica que ele faz ao cristianismo.

A partir de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche começa a desenvolver uma investigação cujo objetivo é trazer à tona “as artimanhas” utilizadas pelo pensamento cristão para se instalar como verdade. Podemos dizer que com este escrito Nietzsche dá uma amostra do tom hiperbólico e jocoso com que ele passaria a tratar a doutrina cristã. Vale destacar um aforismo, intitulado “*O cristão comum*”, em que Nietzsche se refere diretamente ao cristianismo, dando pistas do estilo que caracterizaria sua crítica.

Se o cristianismo tivesse razão em suas teses acerca de um Deus vingador, da pecaminosidade universal, da predestinação e do perigo de uma danação eterna, seria um indício de imbecilidade e falta de caráter *não* se tornar padre, apóstolo ou eremita e trabalhar, com temor e tremor, unicamente pela própria salvação; pois seria absurdo perder assim o benefício eterno, em troca da comodidade temporal. Supondo que se *creia* realmente nessas coisas, o cristão comum é uma figura deplorável, um ser que não sabe contar até três, e que, justamente por sua incapacidade mental, não mereceria ser punido tão duramente quanto promete o cristianismo.⁶⁹

Através de um estilo que procura mostrar a insustentabilidade das teses cristãs, Nietzsche revela que o cristianismo não passaria de uma doutrina moral. Ele o apresenta como sendo o responsável por uma das mais “perversas invenções psicológicas”: a propensão de toda a humanidade ao pecado. O cristianismo teria

⁶⁹ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 116.

como objetivo “aliviar o coração”, mas o problema é que ele primeiramente sobrecarrega este mesmo coração com a idéia de pecado⁷⁰. Nietzsche procura destacar o contra-senso cristão: como se poderia nascer com um suposto “pecado original” e depois dedicar a vida à expiação desse mesmo pecado, que foi pago, de antemão, pelo mesmo Deus que o teria inventado?⁷¹ Nietzsche se debruça sobre aquilo que ele chama de as *invenções psicológicas* do Cristianismo, a fim de revelar os meios que teriam sido utilizados pela doutrina cristã para tornar o homem refém de uma lógica que o nivelava por baixo. O pensamento cristão havia empreendido uma “psicologia” que, através da noção de pecado, tomava o homem por aquilo que ele teria de vil⁷². E a expiação das supostas faltas estaria condicionada ao cumprimento dos imperativos cristãos cuja extravagância os impedia de serem cumpridos e, por isso, tornava o indivíduo eternamente devedor da divindade⁷³.

O que Nietzsche tenta mostrar através de *Humano, demasiado humano* é que o caminho necessário para que se pudesse alcançar a suposta redenção cristã seria fruto de uma lógica que se coloca contra a vida. Como se, para ter acesso ao suposto mundo superior redentor, o indivíduo necessitasse fazer da existência um meio, sacrificando, assim, a própria vida. O cristianismo possui uma espécie de culto ao sacrifício, ao sofrimento, cujo fundamento é uma divindade que teria sacrificado a si própria em prol da humanidade⁷⁴. O modelo religioso cristão estabelece o sacrifício como grandeza, como o “cúmulo da moralidade”. Nietzsche se refere a um sacrifício que, para justificar uma suposta eternidade num suposto além-mundo, faz da realidade um “verdadeiro campo de batalha” entre o “bem” e o “mal”. Portanto uma interpretação do mundo que cria um “consolo” que violenta a própria vida. Um artifício moral que estabelece o pecado como delito aos preceitos divinos. Mas, segundo Nietzsche, “se eliminada a idéia de Deus, também se elimina o sentimento de pecado”⁷⁵. É por isso que a investigação nietzschiana passava necessariamente pela desmistificação da noção de Deus como verdade.

⁷⁰ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, §§ 117 e 119.

⁷¹ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 113.

⁷² Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 141.

⁷³ Cf. *Idem*.

⁷⁴ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 138.

⁷⁵ Cf. *Humano, demasiado humano*, III, § 133.

A partir de *Humano, demasiado humano*, os escritos de Nietzsche procuram intensificar a problematização da idéia de verdade como algo da ordem do eterno. Esse questionamento é que lhe possibilitaria revelar que os valores “verdadeiros” que orientavam tanto a tradição filosófica quanto a doutrina cristã eram derivados de criações demasiado humanas, e não de um ato milagroso. Os valores cristãos foram concebidos por uma lógica que estabelece a referência divina como “espelho do mundo”, como modelo a ser seguido pela humanidade. Mas, tendo sido desmistificado o mundo transcendente, a base que sustentava o cristianismo perde sua consistência e a religião cristã passa a ser uma questão moral mascarada por fórmulas metafísicas. Com *Humano, demasiado humano*, a crítica nietzschiana não procura discutir a validade das fórmulas metafísicas que fundamentam o cristianismo – elas são de antemão recusadas -, mas conduzir uma investigação acerca dos “problemas morais” que estavam na base do funcionamento da religião cristã. Tampouco a moral é tratada como uma instância superior, mas como um campo construído por preconceitos que tornam possível e segura a vida humana.

Nietzsche faz uma investigação das ações humanas para revelar que a conduta humana é orientada pela moral. A partir de uma perspectiva que atravessa a trajetória da “história dos sentimentos morais”, ele começa a revelar o modo através do qual se teriam formado as “boas” e “más” ações. Através de um aforismo intitulado “*dupla pré-história do bem e do mal*”⁷⁶, Nietzsche nos chama a atenção para o fato de que durante muito tempo os valores “bem” e “mal” tinham um significado absolutamente distinto daquele que foi concebido pela tradição de pensamento metafísico. A tese nietzschiana indica que outrora a idéia de “bom” servia para designar os atributos próprios do homem forte, altivo, guerreiro, enquanto a idéia de “mau” designava aquilo que era considerado fraco, sem vigor, sem expressão: “Em Homero, tanto os troianos como os gregos são bons. Não aquele que nos causa dano, mas aquele desprezível, é tido por mau”⁷⁷. Nietzsche enfatiza que a poesia épica exaltava os “divinos feitos” dos heróis

⁷⁶ Cf. *Humano, demasiado humano*, II, § 45. Vale ressaltar que este tema aparece pela primeira vez em *Humano, demasiado humano* – no qual Nietzsche dedica um capítulo intitulado “*Contribuição à História dos Sentimentos Morais*” para tratar desta questão –, ganha maior magnitude com *Aurora* e *A Gaia Ciência* e, a partir de *Além do Bem e do Mal*, assume lugar de destaque na última fase da obra nietzschiana a ponto de ser abordado com exclusividade em um livro intitulado *Genealogia da Moral*.

⁷⁷ Cf. *Idem*.

independentemente de suas rivalidades. Os gregos não faziam uma apreciação moral das ações humanas, não consideravam o embate titânico entre heróis como uma rivalidade entre “mocinhos” e “vilões”. Os dois “inimigos” eram tomados como bons por causa de suas capacidades de guerrear. Seus feitos eram cantados em versos por serem tomados como semideuses: por ambos servirem de ponte entre os mortais e os deuses.

A história dos sentimentos em virtude dos quais tornamos alguém responsável por seus atos, ou seja, a história dos chamados sentimentos morais, tem as seguintes fases principais: Primeiro chamamos as ações isoladas de boas ou más, sem qualquer consideração por seus motivos, apenas devido às consequências úteis ou prejudiciais que tenham. Mas logo esquecemos a origem dessas designações e achamos que a qualidade de “bom” ou “mau” é inerente às ações, sem consideração por suas consequências. (...) Em seguida, introduzimos a qualidade de ser bom ou mau nos motivos e olhamos os atos em si como moralmente ambíguos. Indo mais longe, damos o predicado bom ou mau não mais ao motivo isolado, mas a todo o ser de um homem, do qual o motivo brota como a planta do terreno. De maneira que sucessivamente tornamos o homem responsável por seus efeitos, depois por suas ações, depois por seus motivos e finalmente por seu próprio ser⁷⁸.

Através deste aforismo, batizado sugestivamente de “*A fábula da liberdade inteligível*”, Nietzsche revela o modo como se constituiu os conceitos bem e mal no decorrer da história. Ele se refere ao fato de o significado moral dos valores “bem” e “mal” ter sido concebido de acordo com a utilidade das ações que o teriam originado. Ele ressalta o fato de o valor arbitrado para as ações humanas ter sido fixado a partir da utilidade que elas teriam para a vida do indivíduo. E essa prática, com o passar do tempo e a força do hábito, acabou dando a esses valores um caráter de eternidade, como se suas origens estivessem vinculadas a algum ato milagroso e não tivessem como pano de fundo um contexto histórico que determinou suas emergências. Se, por um lado, a revelação nietzschiana aniquila o caráter de eternidade dos valores, por outro, ela ressalta o papel que a moralidade dos costumes teria representado para que a espécie humana pudesse se conservar. Nietzsche faz questão de mostrar que a constituição de uma moral foi o fator preponderante para que o animal homem se mantivesse preservado. O

objetivo da crítica nietzschiana não é tomar a moral como algo menor, mas destituí-la do caráter de superioridade que lhe foi outorgada pelo pensamento racional, apresentando-a como uma necessidade, como um “impulso de conservação” exigido pela própria fisiologia humana: “a moralidade é antecedida pela *coerção*, e ela mesma é ainda por algum tempo, *coerção* (...). Depois ela se torna costume, mais tarde obediência livre e finalmente quase instinto”⁷⁹.

Humano, demasiado humano trata de desvendar a suposta origem milagrosa dos valores metafísicos, revelando que eles foram concebidos por uma moral preocupada com a preservação da espécie humana. É a partir dessa interpretação que Nietzsche retira o véu que encobre a transcendência dos valores cristãos e revela o cristianismo como uma doutrina absolutamente moral cujo objetivo é estabelecer um modelo único de divindade que, por sua vez, serviria de paradigma para se conduzir as ações humanas a um suposto estado virtuoso. Neste sentido, Nietzsche, a partir de *Humano, demasiado humano*, passa a enfatizar o papel representado pelo pensamento cristão para que se pudesse estabelecer uma ordem moral no mundo ocidental, além de em seu livro seguinte, *Aurora*, ele se preocupar em revelar o modo através do qual o monoteísmo cristão teria propiciado que a moralidade dos costumes se instalasse definitivamente.

Em *Aurora* (1881), livro cujo subtítulo é *Pensamentos sobre os preconceitos morais*, Nietzsche toma a razão como alvo de crítica e procura revelar o modo como a moral teria constituído valores que possibilitaram a conservação da vida humana. Ele não menos destaca o sacrifício imposto aos instintos para que o animal homem se tornasse um ser racional do que enfatiza a contribuição do cristianismo para que esse processo se consolidasse. A investigação nietzschiana revela que a moral se constitui na história através de uma série de artimanhas e invenções que tomam parte na “docilização” do homem e na sua conservação como espécie gregária. Neste sentido, Nietzsche apresenta o cristianismo como uma doutrina que, longe de ter seu valor como teoria que enuncia a verdade sobre o movimento da vida, tomaria parte do longo processo histórico pelo qual os instintos foram sacrificados e o animal homem pode tornar-se um ser racional e virtuoso.

⁷⁸ Cf. *Humano, demasiado humano*, II, § 39.

⁷⁹ Cf. *Humano, demasiado humano*, II, § 99.

A moralidade que se mede conforme o grau de sacrifício é aquela do estágio semi-selvagem. A razão obtém, no caso, apenas uma vitória difícil e sangrenta no interior da alma, há contra-impulsos violentos a serem derrotados; sem uma espécie de crueldade, como nos sacrifícios que exigem os deuses canibais, isto não acontece.⁸⁰

Através de *Aurora*, Nietzsche enfatiza o sacrifício ao qual o homem foi submetido para que se pudesse edificar o “ser moral”. A crítica nietzschiana começa a destacar os meios que foram necessários para que se pudesse preservar a espécie humana. Embora as afirmações de Nietzsche possam soar como uma espécie de censura, o que ele pretende é revelar o homem como um animal histórico, destacando os valores morais como os instrumentos que possibilitaram o ordenamento do mundo e, conseqüentemente, a preservação da espécie: “Todas as coisas que vivem muito tempo embebem-se gradativamente de razão, a tal ponto que sua origem na desrazão torna-se improvável”⁸¹. Nietzsche observa que a força do hábito não permite que se perceba que os valores com que operamos tenham sido produzidos, e que eles foram tomados como verdadeiros apenas por acharmos que sempre existiram. Deixar-se iludir por essa prática, sem uma reflexão acerca de suas peculiaridades, é incorrer no erro de se acreditar no significado moral dado à existência pela tradição metafísica e não perceber que “há uma contínua transformação e elaboração da moral”⁸² que possibilitou o que hoje chamamos de homem. Agimos conforme a apreciação dos valores que adquirimos no decorrer de nossa vida e, por isso, não nos damos conta de que “o homem é um preconceito do qual os outros animais não sofrem”⁸³.

Desde sempre, desde que se usa palavra e persuasão nesta terra, a moral revelou-se a grande mestra da sedução – e no tocante a nós, filósofos, a autêntica *Circe dos filósofos*. A que se deve que, a partir de Platão, todos os arquitetos filosóficos da Europa tenham construído em vão? (...) A resposta correta seria, isto sim, que todos os filósofos construíram sob a sedução da moral, inclusive Kant – que

⁸⁰ Cf. *Aurora*, IV, § 221.

⁸¹ Cf. *Aurora*, I, § 1.

⁸² Cf. *Aurora*, II, § 98.

⁸³ Cf. *Aurora*, IV, § 333.

aparentemente seu propósito dirigia-se à certeza, à “verdade”, mas, na realidade, a “majestosos edifícios morais”⁸⁴.

Para potencializar a capacidade de “persuasão, enfetecimento e entusiasmo” dos valores instituídos pela moralidade socrática, era pertinente “aplanar e consolidar o terreno” no qual se edificavam os “majestosos edifícios morais”. E Kant, na tentativa de livrar a filosofia do dogmatismo em que se encontrava, redimensionara o papel dos princípios através dos quais o racionalismo pôde se instalar definitivamente⁸⁵. Mas o esforço kantiano, segundo Nietzsche, não teria dado à razão bases seguras: “não era algo estranho exigir que um instrumento criticasse a sua própria adequação e competência? Que o próprio intelecto “conhecesse” seu valor, sua força, seus limites? Não era isso até mesmo um pouco absurdo?”⁸⁶ As indagações de Nietzsche levavam a um único ponto: a fragilidade da “purificação” proporcionada pela crítica kantiana aos “falsos caminhos” trilhados pelo conhecimento. O terreno sobre o qual o edifício kantiano estava assentado “não era mais firme nem menos enganoso” do que aquele que Kant pretendia criticar. O fato de Kant conferir à razão, ao mesmo tempo, o papel de réu e juiz, como se fosse legítimo julgar-se a si mesma a partir de seus próprios critérios, acabaria comprometendo a crítica kantiana. Para Nietzsche, a *Crítica da Razão Pura*, além de se manter presa ao terreno metafísico, ao “valor em si da verdade”, ainda teria ocultado um comprometimento com a moralidade que só viria à tona mais tarde, através da *Crítica da Razão Prática* e da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, quando Kant de fato constrói as bases que constituiriam as normas morais que, por sua vez, orientariam a vida do homem moderno.

Em *Aurora*, Nietzsche toma como alvo de crítica a fórmula kantiana que pretende inculcar no homem uma regularidade dos instintos através da prescrição

⁸⁴ Cf. *Aurora*, Prefácio, § 3.

⁸⁵ Preocupado em dar uma consistência científica à Metafísica para livrá-la do dogmatismo em que se encontrava inserida, o filósofo alemão Immanuel Kant faz a seguinte observação: “A crítica não é contraposta ao procedimento dogmático da razão no seu conhecimento puro como ciência (pois esta tem que ser sempre dogmática, isto é, provando a partir de princípios seguros *a priori*), mas sim ao dogmatismo, isto é, à pretensão de progredir apenas como um procedimento puro a partir de conceitos (o filosófico) segundo princípios há tempo usados pela razão, sem indagar contudo de que modo e com que direito chegou a eles. Dogmatismo é, portanto, o procedimento dogmático da razão pura *sem uma crítica precedente da sua própria capacidade*”. Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, in *Obras Incompletas*, p. 47.

⁸⁶ Cf. *Aurora*, Prefácio § 3.

de imperativos morais que lhe possibilite alcançar uma suposta felicidade suprema e universal⁸⁷: “Ao indivíduo, *enquanto* busca sua felicidade, não se deve dar prescrições sobre o caminho para a felicidade: pois a felicidade individual brota de leis próprias, desconhecidas de todos, e preceitos externos podem apenas inibi-la, impedi-la”⁸⁸. Como indica Nietzsche – através de um aforismo cujo título, “*Algumas teses*”, provocativamente e/ou estrategicamente, o livra de qualquer pretensão a falar em nome da verdade acerca de uma temática tão pessoal – a idéia de felicidade estaria desvinculada da coação promovida pela razão. Ele chega mesmo a afirmar que “os preceitos morais não querem absolutamente a felicidade dos indivíduos”⁸⁹. Segundo ele, “*O objetivo inconsciente*, no desenvolvimento de todo ser consciente,” não é “sua felicidade suprema”, mas “uma felicidade particular e incomparável, nem superior nem inferior, mas simplesmente incomparável”⁹⁰. Mesmo que se pretenda ter conhecimento da “totalidade dos *impulsos*” que constituem um indivíduo, tal aventura está condenada ao fracasso, pois “as leis de sua alimentação permanecem inteiramente desconhecidas”, “esta alimentação será obra do acaso”⁹¹. Qualquer imperativo que intencionasse encaminhar a humanidade em direção à “felicidade” teria como objetivo não a suposta felicidade, mas promover a idéia de melhoramento do homem, que asseguraria com sucesso a sua conservação. Podemos identificar que o objetivo de Nietzsche é desconstruir a fórmula kantiana, colocando os instintos em primeiro plano. Para ele, as “leis” que “regem” os instintos permanecem desconhecidas, elas estão entregues ao acaso. O nosso intelecto não passaria de um espelho onde estaria registrada a regularidade com que “uma determinada coisa sempre sucede a outra determinada”, a qual denominamos “causa e feito”. E, “nós, tolos”, por força do hábito, nos acostumamos a achar que a partir desse processo podemos “compreender algo”. E é justamente essa prática, denominada por ele de

⁸⁷ Segundo um texto intitulado *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*, através do qual Kant faz uma abordagem progressista das ações humanas, propondo caminhos que levem o homem a alcançar a mais perfeita constituição política e, por isso, a absoluta felicidade, podemos medir a radicalidade da distância entre o pensamento de Kant e o de Nietzsche. Em uma das proposições, diz Kant: “A natureza quis que o homem tirasse inteiramente de si tudo que ultrapassa a ordenação mecânica de sua existência animal e que não participasse de nenhuma felicidade ou perfeição senão daquela que ele proporciona a si mesmo, livre do instinto, por meio da própria razão”. Cf. KANT, Immanuel. *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*, p. 12.

⁸⁸ Cf. *Aurora*, § 108.

⁸⁹ Cf. *Idem*.

⁹⁰ Cf. *Idem*.

⁹¹ Cf. *Aurora*, § 119.

figuratividade, “que torna impossível compreender uma relação mais essencial do que a da sucessão”⁹². Estabelecemos, por meio da razão, preconceitos para as coisas do mundo e esquecemos que esta lógica não passa de um esforço, de uma tentativa de compreensão do movimento da vida. E que as ações que visam a determinados fins, as mais cotidianas, é que são “as menos compreendidas”, “pois sempre foram tidas como as mais compreensíveis”⁹³.

Ao tomar a razão como alvo de crítica, Nietzsche não pretende questionar os meios que tornaram possível a perpetuação da espécie, mas levar adiante a tese defendida em *Humano, demasiado humano* de que a produção de uma racionalidade seria uma exigência da própria natureza fisiológica do homem. Mas para isso seria necessário retirar o caráter de superioridade dado à razão. Logo, Nietzsche insiste em opor-se à idéia kantiana de um sujeito puro de conhecimento. Ele enfatiza que as categorias universais que possibilitam o conhecimento, estipuladas por Kant, seriam resultado de um erro da razão. Ou seja, os instrumentos necessários à constituição de um sujeito de conhecimento não expressariam qualquer verdade em si. E que a idéia do “em si” não passaria de uma pretensão moral, cujo objetivo seria dar ao homem o atributo de animal superior. Nietzsche defende a tese de que somos animais naturalmente instintivos, e que a razão não passaria de uma produção com o fim de tornar a vida humana segura e “melhor” diante da cadeia predatória em que o homem naturalmente se encontra inserido⁹⁴. Neste sentido, podemos identificar, em *Aurora*, que Nietzsche

⁹² Cf. *Aurora*, § 121.

⁹³ Cf. *Aurora*, § 127.

⁹⁴ Em sua obra literária *Notas do Subterrâneo*, Dostoiévski desenvolve tema relativo às ações humanas. Ele faz uma abordagem de questões concernentes ao modo de agir conforme os imperativos ditados pela razão ou de acordo com a vontade atrelada aos instintos. Para que possamos compreender melhor a crítica nietzschiana, vale expor alguns trechos do texto de Dostoiévski: “Se hoje o homem aprendeu a ver mais claramente que nos tempos bárbaros, ainda está longe de ter aprendido a agir como a razão e a ciência lhe indicam. (...) Todos esses belos sistemas, todas essas teorias que pretendem explicar à humanidade quais são os seus interesses verdadeiros e normais – a fim de que ela se torne logo virtuosa e nobre em seu esforço para atingir os ditos interesses –, são, a meu juízo, mera lógica! Sim lógica. (...) Todas as ações humanas poderão, sem dúvida, ser calculadas de acordo com essas leis. (...) Mas, onde esses sábios descobriram que o homem necessita de não sei que vontade normal e virtuosa? O que os levou a imaginar que o homem aspira a uma vontade racionalmente vantajosa? O homem só aspira a uma vontade *independente*, qualquer que seja o preço a pagar por ela, e leve aonde levar. E que vontade é essa, só o diabo sabe... (...) O homem, por toda parte e em todos os tempos, seja qual for, sempre gostou de agir segundo sua vontade e não segundo lhe determinam a razão e o interesse: pode e, às vezes, mesmo positivamente, *deve* (é minha idéia) escolher o que é contrário ao próprio interesse. (...) A razão é a razão, e satisfaz apenas a faculdade de raciocinar do homem, enquanto que a vontade é a expressão da totalidade da vida, ou seja, da vida humana inteira, inclusive a razão e seus escrúpulos. (...) A razão só sabe o que aprendeu, enquanto a natureza humana age com todo o seu peso, por assim dizer, com tudo que traz em si, consciente e inconscientemente; e, mesmo

cria definitivamente um elo entre a lógica racional e o cristianismo. A crítica nietzschiana nos permite compreender de que modo a doutrina cristã teria servido a essa lógica. O monoteísmo cristão, na medida em que colocou por trás da existência, como causa suprema de todas as coisas do mundo, um único Deus gerenciador da vida, teria compartilhado com a prática de se olhar a vida por uma única perspectiva, a da causa e do efeito. E é contra essa “idéia redutora” que Nietzsche desenvolve um pensamento que toma o acaso como uma espécie de gigante que destrói as “teias de aranha” dos fins de nossa “vida enfadonha”. Os gregos chamavam de *Moirá* a este reino do imprevisível e tomavam-no como um horizonte de desafio aos deuses que não podiam ver além dele⁹⁵. Nietzsche bebe na fonte helênica para conceber uma interpretação que toma o acaso como o limite da divindade, a qual “estaria no mundo” do mesmo modo que os homens. Apesar de serem imortais, os deuses estariam submetidos aos mesmos acontecimentos

errando, vive. (...) Vós pretendeis libertar o homem de seus velhos hábitos e corrigir-lhe a vontade de acordo com a ciência e o bom senso. Mas como sabeis que o homem não só pode como *deve* ser corrigido? De onde concluístes que a vontade do homem *necessita* ser educada? Em suma: como sabeis que essa correção será realmente vantajosa para o homem? E, para dizer tudo, por que estais tão convencido de que é sempre vantajoso para o homem e sempre será uma lei para a humanidade não contrariar os interesses normais, reais, garantidos pelas conclusões da razão e da aritmética? (...) E por que estais tão inabalavelmente, tão solenemente convencidos de que ao homem só convém o normal, o positivo, em suma, o que representa bem-estar? Será que a razão não se engana no que considera conveniente? Será que o homem não aspira a alguma coisa além do bem-estar? (...) É possível que o único objetivo visado pela humanidade consista apenas na própria vida, e não no objetivo a ser alcançado” Cf. DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Notas do Subterrâneo*, pp. 34, 35, 37, 40, 45, 46, 47, 48. É notável a proximidade do pensamento do romancista russo à tese desenvolvida por Nietzsche em *Aurora*. De fato, ele conhecera a obra de Dostoievski: “Um livro de título desconhecido, assinado por um nome desconhecido, aberto por acaso num balcão – e o instinto, de súbito, fala: um dos teus semelhantes aí está”: assim Nietzsche relata a descoberta a seu amigo Peter Gast. “Duas partes”, descreve, ele, seu achado, “A primeira, um relato, uma espécie de música desconhecida. A Segunda, um traço de gênio, uma exploração de psicólogo. Assustadora e cruel irrisão, traçada com uma audácia ligeira... Estou encantado.” Cf. Cartas, Inverno 1886-1887, in HALÉVY, Daniel. *Nietzsche*, pp. 319 e 320.

Em um ensaio que faz uma abordagem da influência dos romancistas russos sobre as últimas obras de Nietzsche, o comentador Oswaldo Giacóia faz a seguinte observação: “Não se pretende com isso retomar aqui a questão da originalidade do escrito de Nietzsche, reputando-o simples extensão filosófica de intuições artísticas de Tolstoi ou Dostoievski; trata-se, antes, de mostrar como certos primores artísticos inigualáveis da literatura de ambos ressoam e frutificam, numa inflexão e arranjo genuinamente nietzschianos, na obra de maturidade deste filósofo.” Cf. GIACÓIA, Oswaldo. *O Anticristo e o Romance Russo*, p. 11.

Certos comentadores de Nietzsche costumam abordar a influência de Dostoievski sobre o autor alemão detendo-se na última fase da obra nietzschiana, quando o próprio Nietzsche admite ter se mostrado encantado pelo texto do autor russo e, por isso, estimulado a desenvolver temas como a noção de culpa e ressentimento, que seriam fundamentais a seu projeto de transvaloração. Mas é curioso que Nietzsche em *Aurora* (1881), cinco anos antes de conhecer a obra russa, tenha tido as mesmas indagações de Dostoievski. Podemos intuir que mais do que incidir em uma possível apropriação das idéias do romancista, Nietzsche tenha encontrado em Dostoievski um interlocutor para questões acerca da moralidade que já se encontravam em estado de maturação antes mesmo de ele conhecer a obra do autor russo.

⁹⁵ Cf. *Aurora*, II, § 130.

fortuitos que incidem sobre os mortais. Já a doutrina cristã, diferentemente dos gregos, criou a “fábula do bom Deus” que suprime a idéia de acaso e estabelece um suposto Deus gerenciador que conduz tudo e todos magnificamente a “portos seguros”. Um Deus que emerge como um gigante que constrói “a própria teia de fins”⁹⁶. Noutras palavras, no cristianismo o acaso é substituído pela finalidade divina, e a lógica racional da causalidade, submetida a uma suposta vontade do Deus cristão, é o meio através do qual o indivíduo alcança o almejado fim que, numa linguagem cristã, significa o mesmo que ser contemplado com a redenção. Essa interpretação cristã da existência, sustentada pela lógica racional, engendra a idéia de destino que funciona como uma espécie de prescrição do futuro. Essa concepção é que teria dado à razão o estatuto de gigante condicionador da existência. Mas, como diz Nietzsche, talvez não existam nem mesmo os fins, talvez o tenhamos imaginado em função de uma necessidade.

As mãos férreas da necessidade, que agitam o copo de dados do acaso, prosseguem jogando por um tempo infinito: *têm* de surgir lances que parecem inteiramente adequados aos fins e à racionalidade. *Talvez* nossos atos de vontade e nossos fins não sejam outra coisa que tais lances – e nós somos apenas muito limitados e vaidosos para apreender nossa extrema limitação: a saber, que nós mesmos agitados o copo de dados como mãos férreas, que nós mesmos, em nossas ações mais intencionais, nada fazemos senão jogar o jogo da necessidade. Talvez!⁹⁷

Se com *Humano, demasiado humano*, Nietzsche apresenta o cristianismo como uma questão estritamente moral, com *Aurora*, ele revela o modo através do qual a moralidade estaria vinculada ao monoteísmo cristão. O pensamento moral, através da razão, concebe uma lógica que submete os instintos a uma regularidade que substitui o acaso pela crença em finalidade que, por sua vez, acaba engendrando a idéia de um Deus condicionador de toda a realidade. Ao se eliminar a idéia de acaso, também estaria suprimida a idéia que dá ao instinto o caráter de fator inato do comportamento humano e que o concebe como atividade elementar e enigmática. Assim, passaria a reinar a idéia de Deus, moral e razão, responsáveis pela produção da idéia de indivíduo. O objetivo de *Aurora* é revelar as artimanhas da moral que tornaram o homem domesticado e, conseqüentemente,

⁹⁶ Cf. Idem.

conservado. Através de um procedimento em que a razão ocupa um lugar determinante, o homem passa a figurar como um animal superior. O problema para Nietzsche não é o fato de a espécie humana ter se utilizado de certas invenções, certas artimanhas, para se perpetuar, mas o modo como a lógica responsável por essa conservação teria se instalado: como verdade, como dogma.

Se, por um lado, Nietzsche critica o modo através do qual a razão edificou os meios que permitiram a “eternização” da vida humana, por outro, ele aponta para outras formas de se “construir verdades” capazes de “solucionar” a problemática existencial. Neste sentido, em *O Nascimento da Tragédia*, mesmo enredado pelas malhas da metafísica do artista, ele mostrou o papel que a arte teria desempenhado junto à civilização helênica e, sobretudo, procurou mostrar a forma trágica com que os gregos teriam extravasado suas paixões a fim de vencer o pessimismo diante da vida. Depois, em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche adere a uma concepção de arte que coloca a atividade artística sobre plano absolutamente demasiado humano, sem qualquer vestígio metafísico e transcendente. E com *Aurora*, ele abre caminho para a tese que ocupará o lugar central em seu escrito seguinte, *A Gaia Ciência*: a valorização da arte pelo que ela tem de artificial, perspectivo e parcial, funcionando como um modelo a partir do qual Nietzsche passa a compreender a própria vida. “O que *substituirá*, um dia, os sentimentos e os juízos morais?” Pergunta, ele, ao mesmo tempo em que sugere que, “enquanto não diminuir o caráter obrigatório da razão”, “o melhor que fazemos nesse interregno, é ser o máximo possível nossos próprios *reges* [reis] e fundar pequenos Estados experimentais. Nós somos experimentos: sejamo-lo de bom grado!”⁹⁸. Noutras palavras, o que ele quer dizer é que, à margem do ditame da razão, é preciso saber se inventar. Uma estratégia que, como veremos adiante, será tema de seu livro seguinte, *A Gaia Ciência*.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que Nietzsche procura escapar à tradição filosófica – que tem a razão como instrumento fundamental no estabelecimento de um modelo universal de conduta capaz de encaminhar a humanidade a um suposto estado de felicidade –, ele também faz uso de uma linguagem que é distinta daquela própria do discurso filosófico tradicional: “Em quase todas as situações que lhe forem difíceis e dolorosas você terá uma pequena

⁹⁷ Cf. Idem.

⁹⁸ Cf. *Aurora*, V, § 453.

porta para a alegria e um refúgio (...). Abra o seu olho de teatro, o terceiro grande olho que olha para o mundo pelos outros dois”⁹⁹. Através de um linguajar poético, Nietzsche, artificialmente, dribla o ideal de felicidade universal e enaltece o aspecto singular da alegria.

A fala, e até o pensamento, tornam-se para mim odiosos: não escuto o erro, a ilusão, o espírito delirante a rir por trás de cada palavra? Não tenho que zombar de minha compaixão? Zombar de minha zombaria? – Oh, mar! Oh, noite! Vocês são maus instrutores! Ensinam o ser humano a *parar* de ser humano! Deve ele entregar-se a vocês? Deve tornar-se, como são agora, pálido, brilhante, mudo, imenso, repousando em si mesmo? Elevado sobre si mesmo?¹⁰⁰

A crítica nietzschiana coloca em “xeque” a noção de sujeito que foi edificada sobre os valores morais que haviam condicionado as ações humanas, além de intensificar o uso de metáforas, livrando as palavras das amarras da cristalização dos conceitos em que estão inseridas. Neste sentido, a acentuação metafórica do último capítulo de *Aurora* evidencia a latente veia poética do pensamento nietzschiano, que nos anos seguintes, através de *A Gaia Ciência* e *Assim Falou Zaratustra*, procuraria implodir as fronteiras que demarcam os limites entre filosofia e arte, ou melhor, entre verdade e ficção: “A serpente que não pode mudar de pele perece. Assim também os espíritos aos quais se impede que mudem de opinião, eles deixam de ser espíritos”¹⁰¹. Noutras palavras, diz Nietzsche: “Quanto mais alto nos elevamos, tanto menores pareceremos àqueles que não podem voar”¹⁰².

Todos esses ousados pássaros que voam para longe, para bem longe – é claro! Em algum lugar não poderão mais prosseguir e pousarão num mastro ou num recife – e ainda estarão agradecidos por essa mísera acomodação! Mas quem poderia concluir que à sua frente não há mais uma imensa via livre, que voaram tão longe quanto é possível voar? (...) – E para onde queremos ir, então? Queremos transpor o mar? Para onde nos arrasta essa poderosa avidez, que para nós vale mais que qualquer outro desejo? Por que justamente nessa direção, para ali onde até hoje todos os sóis

⁹⁹ Cf. *Aurora*, V, § 509

¹⁰⁰ Cf. *Aurora*, V, § 423.

¹⁰¹ Cf. *Aurora*, V, § 573.

¹⁰² Cf. *Aurora*, V, § 574.

da humanidade se puseram, desapareceram? Dirão as pessoas, algum dia, que também nós, rumando para o Ocidente, esperávamos alcançar as Índias – mas que nosso destino era naufragar no infinito? Ou então, meus irmãos? Ou?”¹⁰³.

Nietzsche orna de metáforas o último aforismo de *Aurora*, evidenciando a nova perspectiva, assumidamente artística, de seu pensamento. E é dado seu caráter exacerbadamente interrogativo que tal parágrafo soa como uma provocação à almejada segurança com que os ditames da razão encaminhariam o homem a um suposto estado de felicidade. Mesmo que, à primeira vista, o aspecto metafórico das últimas páginas de *Aurora* seja sublinhar o caráter artístico/figurativo do pensamento de Nietzsche, não podemos nos furtar ao fato de que a sutileza com que ele sugere novas possibilidades de interpretação da existência tem como substrato um modo novo de filosofar¹⁰⁴.

Se, por um lado, *Aurora* revela o artifício moral que possibilitou o aniquilamento dos instintos e transformou o homem em um animal domesticado, e toma o monoteísmo cristão como o fator determinante para que essa prática triunfasse, por outro, a nova perspectiva assumida por Nietzsche neste escrito enfatiza a sua eloquente tese de que “há tantas auroras que ainda não brilharam”. Mas, embora o texto de *Aurora* já anunciasse o caráter embrionário do novo pensamento nietzschiano, é somente em seu escrito seguinte, *A Gaia Ciência*, que Nietzsche cria um pensamento radicalmente oposto ao racionalismo característico da tradição filosófica.

Sim, minha felicidade quer fazer feliz,
Toda felicidade quer fazer feliz!
Querem vocês colher minhas rosas?
Terão de curvar-se e esconder-se
Entre rochas e espinheiros,
E com frequência lamber os dedinhos!
Pois minha felicidade é traquinas!
Pois minha felicidade é maldosa! –

¹⁰³ Cf. *Aurora*, V, § 575.

¹⁰⁴ Ao comentar *Aurora* em seu texto autobiográfico, Nietzsche faz a seguinte observação: “Este livro *que diz Sim* derrama sua luz, seu amor, sua ternura sobre coisas apenas ruins, ele lhes devolve “a alma”, a boa consciência, o elevado direito e *privilégio* à existência. A moral não é mais

Querem mesmo colher minhas rosas?¹⁰⁵

Nietzsche inicia *A Gaia Ciência* – o mais poético de seus escritos propriamente filosóficos – fazendo um convite em versos para um novo modo de pensar que, devido à sua natureza poética, soaria no mínimo esquisito por ser expresso através de um livro de filosofia, e não de ficção. Ao abrir *A Gaia Ciência* com um prólogo poético constituído de sessenta e três poemas de sua autoria, Nietzsche sugere que o conteúdo deste escrito funcionaria como um caminhar na linha tênue que separa ficção de verdade: o que ele chama de um *bailar sobre a moral*.¹⁰⁶ Se a questão para a filosofia era descobrir o “verdadeiro caminho” que enveredasse o homem em direção à “felicidade”, então ele proporia seu próprio trajeto. Sendo que o percurso sugerido por Nietzsche é tão singular quanto a sua concepção de felicidade. O tom provocativo da proposição nietzschiana talvez revele os riscos de sua “espinhosa ventura”. O desprender-se de qualquer transcendência para olhar o mundo pelo viés da criação é a condição fundamental da intenção nietzschiana de inventar um novo modo de filosofar.

Como vimos, em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche rompe com a metafísica de artista presente em seu primeiro livro e reformula a sua tese sobre a arte. Ele investe de forma contundente contra a concepção metafísica da arte e estabelece um outro modo de valorização da arte: a arte como resultado de um artifício demasiado humano. Paralelamente a esse movimento de revalorização da arte para além da metafísica, Nietzsche se alia aos métodos da ciência para desmistificar a idéia de verdade absoluta. As “verdades modestas”, construídas através de métodos científicos e inscritas na história, passam a ocupar em *Humano, demasiado humano* o lugar da “verdade absoluta” que foi arbitrada pela metafísica. Já em *A Gaia Ciência*, o elogio das ciências como instrumentos que lhe permitiriam realizar a crítica à tradição de pensamento metafísico não é mais a estratégia utilizada por Nietzsche. Este escrito, publicado em 1882, marca não só a decisiva reconciliação de Nietzsche com a arte – o que pode ser percebido não só conceitualmente, mas também pela presença do estilo poético do livro –, como também o seu afastamento definitivo em relação à perspectiva científica: “todo o

atacada, apenas não é mais considerada...Este livro conclui com um “Ou?” – é o único livro que conclui com um “Ou?”...” Cf. *Ecce Homo*, “*Aurora*”, § 1.

¹⁰⁵ Cf. *A Gaia Ciência*, Prólogo em verso, § 9.

¹⁰⁶ Cf. *Ecce Homo*, “*A Gaia Ciência*”.

livro é uma dádiva – revela bem a partir de que profundidade a “ciência” aí tornou-se *gaiá*”¹⁰⁷. Através deste escrito ele leva adiante seu gesto crítico em relação à metafísica, recusando totalmente qualquer possibilidade de o conhecimento funcionar segundo o modelo da verdade. Com isso, não só as “verdades absolutas” contra as quais Nietzsche já se colocava desde *Humano, demasiado humano* são desprezadas, como também mesmo aquelas “verdades pouco vistas” a que ele se aliava naquele momento perdem a legitimidade.

Partindo do próprio título do livro – *A Gaia Ciência* –, já é possível se ter idéia do deslocamento introduzido por Nietzsche no modo de entender o conhecimento. O título original do livro, *Die fröhliche Wissenschaft*, é a tradução alemã que Nietzsche adota para a expressão provençal *la gaya scienza*, que ele faz questão de colocar como subtítulo. A sua intenção com este gesto parece ser a de evidenciar, já deste o título, a distância com que ele se coloca em relação à ciência compreendida segundo o modelo tradicional. *Gaya scienza* ou *gai saber* não se encontrariam em sintonia com a ciência moderna, e nem mesmo com aquelas ciências – as históricas e as naturais – às quais ele tecera elogios e se aliara em *Humano, demasiado humano*. Diriam respeito a uma aliança que Nietzsche procura estabelecer com a produção dos poetas provençais, com seus poemas-canções e suas técnicas de composição e execução. E se, no título do livro, Nietzsche traduz a expressão provençal original pelo termo alemão “Wissenschaft”, isso não o impede de evidenciar o seu distanciamento em relação ao sentido desta palavra – ele recorre à expressão provençal original no subtítulo. *A gaiá ciência* de que fala Nietzsche, afastando-se das atribuições tradicionais conferidas à ciência contra a qual ele se volta radicalmente desde então, seria um modo de pensamento afinado com a própria constituição da vida, com seu modo de funcionar, e a acolheria em todos os seus aspectos, investindo sempre na criação de novos valores. Tal qual os poetas provençais que concebiam técnicas para a composição de seus poemas e canções a fim de embelezar a vida, Nietzsche cria um modo novo de pensar, chegando àquela que seria a fase mais lírica de sua obra¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Cf. *Ecce Homo*, “*A Gaia Ciência*”.

¹⁰⁸ O estilo poético que iluminava as páginas de *Aurora* e *A Gaia Ciência* serviria de base para Nietzsche compor *Assim Falou Zarathustra*. Esta obra traduz todo o *pathos* afirmativo da filosofia nietzschiana, a qual se propõe a criar um pensamento trágico que se distingue por colocar a afirmação e a alegria acima de tudo. Como diz o personagem central: “a todos os abismos levo a

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha negação seja *desviar o olhar* ! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!¹⁰⁹

Nietzsche não teria o objetivo de criar um pensamento como algo da ordem do verdadeiro. Ele não cairia nas malhas da rede dialética para criar uma filosofia a partir da negação daquilo a que se opusesse. É o gesto artístico nietzschiano de olhar para o mundo atento àquilo que lhe é magistralmente belo que desconstruiria naturalmente a pretensão de idealizar este mesmo mundo como “bom e verdadeiro”, como queria a moral e, sobretudo, o cristianismo. Já tendo desmistificado o significado metafísico das coisas, o objetivo de Nietzsche neste escrito é revelar que o que a vida tem de mais essencial não é a sua suposta essência, mas o que é aparente. A vida deve ser considerada no âmbito exclusivo das aparências, como um jogo, sem nenhuma essência subjacente; igualmente a arte, livre de qualquer resquício metafísico, operaria no mesmo registro, lidando com o aparente, com o engano, com o erro, com a mentira – estes sim seriam seus elementos constituintes legítimos. Ela, a arte, seria, por isso, o modelo anti-metafísico por excelência, a partir do qual a vida e mesmo o conhecimento seriam interpretados. No aforismo denominado “*A consciência da aparência*”, Nietzsche deixa claro a sua nova posição:

Como é nova e maravilhosa e, ao mesmo tempo, horrível e irônica a posição que sinto ocupar, com o meu conhecimento, diante de toda existência! (...) O que é agora, para mim, aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? Verdadeiramente, não é uma máscara mortuária que se pudesse aplicar a um desconhecido X e depois retirar! Aparência é, para mim, aquilo mesmo que

bênção do meu Sim”, “O eterno Sim a todas as coisas”. Neste escrito, “o homem é superado a cada momento, o conceito de “super-homem” fez ali realidade suprema – tudo o que até aqui se chamou grande no homem situa-se a uma distância infinita, *abaixo dele*.” Cf. *Ecce Homo*, “*Assim Falou Zaratustra*”, § 6.

¹⁰⁹ Cf. *A Gaia Ciência*, IV, § 276.

atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais – que, entre todos esses sonhadores também eu, o “homem do conhecimento”, danço a minha dança, que o homem do conhecimento é um recurso para prolongar a dança terrestre e, assim, está, entre os mestres-de-cerimônia da existência, e que a sublime coerência e ligação de todos os conhecimentos é e será, talvez, o meio supremo de manter a universalidade do sonho e a mútua compreensibilidade de todos esses sonhadores, e, precisamente com isso, *a duração do sonho*.¹¹⁰

A partir de *A Gaia Ciência*, arte e vida não podem mais ser concebidas separadamente. Ambas estariam diretamente relacionadas pelo conceito nietzchiano de *aparência* que é imensamente potencializado a partir de agora. Ao utilizar a palavra *aparência*, Nietzsche certamente não a opõe ao termo *essência* tradicionalmente consagrado. Em verdade, desde *Humano, demasiado humano*, quando vinculava as aparências exclusivamente à realidade sensível, o rompimento com qualquer transcendência já era evidente. Mas o que parece ser o trunfo de *A Gaia Ciência* é que a aparência não se apresenta apenas desvinculada de qualquer suposição de essência transcendente; ela, além de ser curiosamente tomada como a própria essência da vida – o que poderia ser um paradoxo –, tem seu sentido ampliado, e passa a acolher positivamente elementos que, no primeiro momento de rompimento com a metafísica, Nietzsche ainda não admitia como lhe sendo próprios: o erro, a mentira, a auto-ironia, o engano. Tal gesto tem consequências relevantes: se vida e arte se constituem como um jogo de aparências, se elas pressupõem o erro, a mentira e o engano, o próprio conhecimento é repensado e redimensionado por Nietzsche. Não há espaço nem mesmo para as pequenas verdades; os métodos científicos não seriam mais legítimos, não ofereceriam garantia nem segurança: se apoiariam, antes, na crença no poder da noção de verdade. Os equívocos do pensamento racional – o privilégio de conceitos como identidade, livre arbítrio, substância – são combatidos por Nietzsche¹¹¹. Ele propõe, a partir de então, um outro modelo para o pensamento, um outro modo pelo qual o conhecimento pode ser concebido: um modelo eminentemente artístico, que leve em consideração não mais a adequação

¹¹⁰ Cf. *A Gaia Ciência*, I, § 54.

¹¹¹ Cf. *A Gaia Ciência*, III, §§ 110, 111 e 112.

das aparências a uma suposta essência, que busque não mais a verdade como critério de avaliação, mas que se dedique à criação de novos valores.

A partir da nova perspectiva nietzschiana podemos dizer que a suposta essência seria uma particularidade da aparência, que Nietzsche considera, ironicamente, como a *essência* da vida. Ele se refere à essência que foi consagrada pela tradição como a aparência que não se quer como ilusão, mas como seu contrário, como verdade. Nietzsche vê a suposta essência como sendo aquela aparência que prefere se colocar à margem do engano dos sentidos e da mente para se intitular única, primeira e verdadeira: como fruto de um ato milagroso. A “essência” significaria a aparência que nega a sua condição enganosa. É deste modo que a tradição metafísica teria instalado a noção de essência como uma verdade absoluta. Um recurso que Nietzsche passa a tratar, definitivamente, como uma questão moral. Através de um aforismo intitulado, sugestivamente, de “*Em que medida a moral é dificilmente dispensável*”, Nietzsche traduz de forma resumida essa problemática. Ao afirmar, jocosamente, “que justamente como *bichos domesticados* somos um espetáculo vergonhoso e necessitamos do travestimento moral”¹¹², ele revela em que sentido a “vontade de verdade” teria sido útil à espécie humana. O recurso utilizado pela racionalidade de arbitrar caráter de veracidade à suposta essência é que teria servido de subsídio para a tradição de pensamento designar o homem – único animal detentor da razão e, por isso, capaz de alcançar o “mundo essencial” ou pensar “a coisa em si” – como um animal superior.

A nova tese desenvolvida por Nietzsche, de uma certa forma, evidencia ainda mais o modo como o pensamento cristão estaria em sintonia com o pensamento racional. A razão teria sido o instrumento necessário para que a noção cristã de divindade instalasse definitivamente a idéia de eternidade num “além mundo”. Com o advento do cristianismo, a lógica racional ganha uma magnitude a ponto de proporcionar uma espécie de hegemonia à tese cristã de eternidade. A busca por um estado “ideal e melhor” para o homem teria colocado a vida a serviço da conservação da espécie. Com isso, aquilo que é considerado “bom”, que conserva, assume o lugar de absoluto e passa a ser considerado como dever, esquecendo-se a conveniência que o teria solicitado. Segundo Nietzsche, o homem teria renunciado a uma “vida grande” em prol da perpetuação de uma

“vida pequena”. E é na contramão desse pensamento que *A Gaia Ciência* procura instalar um modo de interpretação da existência segundo o qual a arte nos impede de inventar uma finalidade para a vida. O aforismo “*Nossa derradeira gratidão para com a arte*” deixa ainda mais claro o novo pensamento nietzschiano:

Ocasionalmente precisamos descansar de nós mesmos, olhando-nos de cima e de longe e, de uma certa distância, rindo de nós ou chorando por nós; precisamos descobrir *o herói* e também *o tolo* que há em nossa paixão do conhecimento, precisamos nos alegrar com a nossa estupidez de vez em quando, para poder continuar nos alegrando com a nossa sabedoria! E justamente por sermos, no fundo, homens pesados e sérios, e antes pesos do que homens, nada nos faz tanto bem como o *chapéu do bobo*: necessitamos dele diante de nós mesmos – necessitamos de toda arte exuberante, flutuante, dançante, zombeteira, infantil e venturosa, para não perdermos a *liberdade de pairar acima das coisas*, que o nosso ideal exige de nós. Seria para nós um *retrocesso* cair totalmente na moral, justamente com a nossa suscetível retidão, e, por causa das severas exigências que aí fazemos a nós mesmos, tornamo-nos virtuosos monstros e espantalhos. Devemos também *poder* ficar *acima* da moral: e não só ficar em pé, com a angustiada rigidez de quem receia escorregar e cair a todo instante, mas também flutuar e brincar acima dela! Como poderíamos então nos privar da arte, assim como do tolo?¹¹³

Nietzsche parece dar a “fórmula” àqueles que pretendem se desprender dos deveres morais, da “máquina pesada do intelecto que toma as coisas a sério e deprecia o pensamento oriundo de onde se ri e se diverte”¹¹⁴. Já tendo desmistificado o significado metafísico do mundo, Nietzsche parece zombar de qualquer tentativa de se outorgar uma veia essencial às coisas, como queria o pensamento filosófico e religioso desde Sócrates. Ele toma o viver como um constante experimentar. A vida é interpretada como uma criação artística sempre propensa a ser “re-inventada”, e nesse jogo inventivo nós seríamos os *poetas-autores* de nossa própria existência, pois como intérpretes de nossas vivências queremos ser nossos experimentos e nossas cobaias¹¹⁵: aquilo que ele chama de “alegre saber”. A tese nietzschiana revela uma compreensão da existência que,

¹¹² Cf. *A Gaia Ciência*, V, § 352.

¹¹³ Cf. *A Gaia Ciência*, II, § 107.

¹¹⁴ Cf. *A Gaia Ciência*, IV, § 327.

¹¹⁵ Cf. *A Gaia Ciência*, IV, §§ 299 e 324.

certamente, privilegia a alegria em prol da promessa de felicidade que subsidia os imperativos que condicionam as ações humanas. Neste sentido, a *gaia ciência* defendida por Nietzsche funcionaria como uma espécie de convite a nos libertarmos do “círculo moral fechado aos belos acasos da alma”. Ele convocaria todos a “colher suas rosas”, mesmo que para isso fosse necessário enfrentar os eventuais riscos dessa ventura, isto é, mesmo que para isso tivéssemos que, possivelmente, lambar o sangue de nossos dedos cravados de espinhos: “é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos”¹¹⁶.

Com a *Gaia Ciência*, Nietzsche sela um período de intensas reformulações em seu pensamento, e estabelece meios definitivos através dos quais sua crítica à tradição metafísica se torna ainda mais radical. Sua estratégia de recusa dos valores concebidos por esta tradição se estrutura, a partir de então, apoiada em um abandono absoluto de toda e qualquer concepção de verdade e numa apologia radical da arte. A dissolução dos limites entre arte e vida e a potencialização das aparências possibilitam a Nietzsche oferecer uma nova imagem para o pensamento, não mais marcada pela busca da verdade ou por imposições de ordem moral, mas impulsionada por uma *vontade de aparência*¹¹⁷, pela força da criação de novas possibilidades para o conhecimento. E são esses novos elementos de sua filosofia que permitem a Nietzsche investir não mais apenas em uma refutação do valores cristãos. Se a sua adesão ao helenismo em oposição à moralidade socrática foi traduzida por Nietzsche como tendo sido uma forma hostil e silenciosa com que seu primeiro escrito teria tratado o cristianismo, se, em *Humano, demasiado humano*, ele rompe esse silêncio para apresentar o cristianismo como uma doutrina moral cujo objetivo seria tornar o indivíduo refém de uma divindade que, através da idéia de pecado, toma o homem por aquilo que ele teria de vil e o nivela por baixo, e se, em *Aurora*, ele trata o monoteísmo cristão como o fator preponderante para que a lógica racional se instalasse definitivamente e promovesse o que ele chama de “a domesticação do animal homem”, a partir de a *Gaia Ciência*, o novo pensamento nietzschiano, orientado por um *alegre saber*, já não tem mais como objetivo apenas refutar o pensamento cristão, denunciando a idéia cristã de redenção como a expressão

¹¹⁶ Cf. *A Gaia Ciência*, IV, § 305.

¹¹⁷ Cf. *A Gaia Ciência*, II, § 107.

mais negadora da existência. Quando Nietzsche anuncia no aforismo “*Contra o cristianismo*” que “Agora é o nosso gosto que decide contra o cristianismo, não mais as nossas razões”¹¹⁸, ele ressalta que o que estaria em questão não seria apenas a refutação das artimanhas operadas pelo cristianismo para se estabelecer como verdade. O mais relevante da crítica nietzschiana ao cristianismo a partir de *A Gaia Ciência* é que Nietzsche começa a levar em conta que tipo de vida teria necessidade das fórmulas cristãs de redenção. Já não condiz usar o mesmo significado do termo “vida” para designar tanto o modo de viver dos que desejam a promoção de uma vida “regulada” pelos instintos – uma vida transbordante – quanto o modo de viver daqueles que tomam a conservação como a finalidade da existência e por, isso, colocam a própria vida a serviço da perpetuação da espécie.

Querer preservar a si mesmo é expressão de um estado indigente, de uma limitação do verdadeiro instinto fundamental da vida, que tende à *expansão do poder* e, assim querendo, muitas vezes questiona e sacrifica a autoconservação. (...) Na natureza *não predomina* a indigência, mas a abundância, o desperdício, chegando mesmo ao absurdo. A luta pela existência é apenas uma *exceção*, uma temporária restrição da vontade de vida; a luta grande e pequena gira sempre em torno da preponderância, de crescimento e expansão, de poder, conforme a vontade de poder, que é justamente vontade de vida.¹¹⁹

O movimento da vida impulsionado pelo instinto é naturalmente crescente e superlativo. E, neste contexto, a ação inibidora da razão é considerada por Nietzsche a exceção de uma regra cujo objetivo é sempre a expansão. A partir desta perspectiva, podemos compreender a nova crítica de Nietzsche. Crítica esta que é traduzida através da nova interpretação nietzschiana que adere a um modo de viver impulsionado por um *querer plástico* e ilimitado para opor-se a um tipo de vida que faz da razão o próprio eixo gerenciador e limitador da existência. Um viver “orientado” por um *alegre saber*, necessariamente, representaria um risco aos que vislumbram a perpetuação de suas vidas em um suposto além-mundo através da eternidade de suas “almas”. É tomando o querer como paradigma que Nietzsche a partir de agora passa a desenvolver um outro tipo de crítica que ocupará seus últimos livros: a crítica genealógica.

¹¹⁸ Cf. *A Gaia Ciência*, III, § 132.

Com o abandono da noção de verdade, e com o desenvolvimento de um método próprio de avaliação crítica – *o método genealógico* –, Nietzsche, em seus últimos escritos, pretende detectar de que modo os valores morais que permitiram a perpetuação da espécie humana foram concebidos. A partir de *Além do Bem e do Mal* (1886), ele passa a investigar a “gênese” dos valores – agora tomados como cristãos – que desde o socratismo vinham orientado a vida do homem a ponto de proporcionar a preservação da espécie. A crítica genealógica de Nietzsche se faz exclusivamente em nome da vida, tendo como forte contraponto e grande aliada aquela instância sintonizada com o próprio movimento da vida: a arte. O assunto que procuraremos abordar no próximo capítulo é o modo através do qual conceitos como arte e vida – que desde as reformulações de *A Gaia Ciência* adquirem definitivamente um sentido afirmativo por excelência, desvinculado absolutamente do esquema metafísico tradicional – permitem a Nietzsche fazer uma crítica que busca detectar que tipo de vida teria inventado os valores morais que ele considera definitivamente como cristãos.

¹¹⁹ Cf. *A Gaia Ciência*, IV, § 349.