

A vontade de poder como arte

RESUMO

De maneira muito breve e muito sintetizada: o problema é a dor, a experiência do sofrimento e, é também a necessidade de agregar a essa experiência, quando é profunda e sincera, uma interpretação.

ABSTRACT

The problem is, basically, the experience of suffering, as well as how to aggregate to that experience, when it is deep and sincere, an interpretation.

PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Nietzsche
- Sentido (*Meaning*)
- Comunicação e consciência (*Communication and conscience*)

1 O problema do sentido

“Se hoje só importa uma questão, aquela do sentido que o homem quer dar a sua existência, tendo a consciência de que ele é o *criador* deste sentido, a análise nietzscheana da vontade nos leva a pensar que esta questão apresenta de novo o risco de ficar velada: se não tem sido tão amplamente pronunciado, se o *sim* não tem sido expressado mais que com violência por alguns homens ou pressentido por outros como uma temível possibilidade, se o ressentimento está até um determinado ponto arraigado nas profundidades da má consciência, é possível o *sim*? (...). Mas, Nietzsche nos lembrou que realmente hoje, em todos os níveis do real e em nossa maneira de ver, não existe outra questão mais importante que a sua contribuição essencial à criação de um mundo de liberdade.”

Com este texto de Paul Valadier, que fecha um dos mais profundos ensaios sobre Nietzsche dos últimos anos, quisera continuar esta reflexão sobre a vontade de poder como arte, porque acredito que, nesse marco, pode enunciar-se e discutir-se o problema, a solução e as possíveis insuficiências desta última no conjunto da reflexão nietzscheana.

De maneira muito breve e muito sintetizada: o problema é a dor, a experiência do sofrimento e, é também, a necessidade de agregar a essa experiência, quando é profunda e sincera, uma interpretação. A essa necessidade responde tanto a filosofia quanto a filosofia trágica de Nietzsche quanto a moral mais detestada por ele, a moral cristã. Ambas constituem os extremos de uma antítese, de uma oposição radical que Nietzsche resume da seguinte forma no final de sua última obra: “Se me tem compreendido? – *Dioniso contra o Crucificado...*”

Esta oposição, que cobra uma força extrema nas obras de seu terceiro período,

Remédios Ávila¹

Profa. Titular de Filosofia da Univ. de Granada - Espanha

está na raiz de uma série de afrontamentos que lhe afetaram profunda e amargamente a uma idade relativamente cedo e que se saldaram com a ruptura de sua amizade com Wagner e com o distanciamento progressivo das posições filosóficas de Schopenhauer.

Wagner e Nietzsche compartilhavam, quando se conheceram, uma viva admiração pelo filósofo de Danzig e pelo lugar destacado que na sua filosofia ocupava a arte e, em especial, a música. Esta última não é, como as demais artes, uma representação dos distintos graus de objetivação da vontade (Idéias), senão que nela se representa direta e imediatamente a vontade. A arte dispensa momentaneamente os cuidados e as servidões que nos impõe a vontade: suspende provisoriamente a dor e o hasteio em que transcorre a vida. Por isso, porque não nos aporta um consolo definitivo e porque não é uma via aberta ao comum dos mortais, senão só aos que têm sido dotados de um intelecto e uma penetração fora do comum, Schopenhauer não lhe designava o lugar mais elevado na sua filosofia. Mas Wagner podia-se sentir satisfeito.

E quanto a Nietzsche, desde sua época primeira de admiração fervente até os momentos de maior distância crítica, compartilhou com Schopenhauer a mesma convicção: que a dor é uma experiência universal que encerra um problema filosófico de primeira magnitude. A diferença estriba no modo como cada qual enfrenta esse problema e no papel que cada um designa à arte. Por um lado, Nietzsche desconfia das propriedades terapêuticas do conhecimento; por outro, as considerações estéticas de Schopenhauer pareceram a Nietzsche insatisfatórias e insuficientes; a ele, que pensava que “só como *fenômeno estético* estão eternamente *justificados* a existência e o mundo”.

Vamos examinar com cuidado o que significa em Nietzsche esta justificação do mundo e da vida como “fenômeno estético”. Para isto, sugiro um caminho em três etapas: na primeira delas exporei a ceda

conceição da arte em Nietzsche; em segundo lugar, se olhará como a consideração estética é deslocada por uma problemática ontológica na qual cobra especial relevância o conceito de vontade de poder; em terceiro lugar, mostrar-se-á como, nos últimos escritos, Nietzsche concebe unidos os conceitos respectivos de vontade de poder e de arte. Depois desse percurso, poderão se examinar alguns dos problemas que suscitaram sua própria posição.

2 O conceito de arte no nascimento da tragédia: da interpretação moral à interpretação estética da existência

O ano de 1871, com certeza, foi o melhor ano da vida de Nietzsche. Como assinala Janz, no terreno pessoal este ano lhe deparou importantes compensações: reconhecimento por parte dos colegas, amizades, a proximidade e o apoio de Wagner e, sobretudo, um achado de primeira ordem: o de seu próprio caminho. Depois viria a decepção: o ataque a suas posições filológicas, a dúvida de si, a inimizade, a dor... Mas esse ano, o ano de *O nascimento da tragédia*, foi, como ele mesmo reconheceu, “um bom ano”.

O nascimento da tragédia foi uma obra escrita para Wagner, com Wagner e em favor de Wagner. Nietzsche não teve reparos em pular dois milênios para atrás e evocar na música de Wagner o significado e a essência da tragédia grega. Com ele se fazia de novo realidade o “milagre grego”. Mais tarde, Nietzsche reconhecerá sua equivocação: “A um psicólogo – escreve-lhe – seria lícito acrescentar, ainda que o que eu ouvi nos meus jovens anos na música wagneriana nada tivesse a ver em absoluto com Wagner, que quando eu descrevia a música dionisíaca, descrevia aquele que eu havia ouvido, que eu tinha que traduzir e transfigurar instintivamente todas as coisas ao novo espírito que levava dentro de mim”.

Mas isso foi depois. Então, em 1871 e

no prólogo que dirige a seu amigo Wagner, no qual recusa a consideração de arte como algo sobreacrescentado, do que se pode e até se deve prescindir se se lhe compara com a seriedade e a gravidade da existência, reconhece solenemente que “a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem a quem quero que fique dedicado aqui este escrito, como a meu sublime precursor nesta via”.

Junto a isto, a presença de Schopenhauer se deixa sentir em uma obra que o evoca tanto na fundamentação como na terminologia. O Uno Primordial é um transtumo da vontade schopenhaueriana; o papel destacado de música; as referências ao velo de Maya, ao consolo metafísico, à vontade mesma, são registros schopenhauerianos que estão presentes e que inclusive lastimam a originalidade de sua própria fundamentação. Sobretudo, a categoria máxima desta obra, as antíteses entre o apolíneo e o dionisíaco, cujo sentido se pretende ilustrar sobre a base da analogia com sucessivas oposições -sono/embriaguez; escultura/música; épica/lírica e Homero/Arquíloco- não é possível desligá-la da dupla leitura do mundo como vontade e como representação.

Além, tem que se destacar o reconhecimento que nesta obra Nietzsche dispensa não só a Schopenhauer, senão também a Kant. Respeito deles afirma que sua “valentia e sabedoria enormes conseguiram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo que se esconde na essência da lógica”. Esse otimismo consiste na confiança desmesurada no poder e a força da razão; na crença de que, através do fio da causalidade, é possível não somente conhecer, senão modificar radicalmente o ser. Tudo isso faz que a recepção por parte de Nietzsche das posições respectivas de Kant e Schopenhauer seja altamente positiva. Nietzsche encontra neles o prelúdio de um saber trágico, de uma “sabedoria dionisíaca”, onde não lhe cabe dúvida que está o porvir da cultura. Nietzsche saúda na música ale-

mã (Wagner) e na filosofia alemã (Kant e Schopenhauer) os signos de uma cultura trágica. Na inteligência desta cultura e no papel destacadíssimo que nela cumpre a arte consiste o mais original desta obra e o que dela, segundo Nietzsche, permaneceu sendo rigorosamente válido.

Já se tem assinalado que a dor é, para Nietzsche, uma experiência universal; mas, ao mesmo tempo, é também uma experiência enigmática, uma interrogação que necessita uma resposta, um deciframento. E ali está a função da arte. Mas, por quê? O que é o que aporta a arte? É a arte um consolo, um lenitivo? Ensina a arte a resignação, postulando uma situação ideal na qual o sofrimento esteja excluído? Pode-se encontrar no artista uma vontade de afirmação, incluso dos aspectos mais sombrios da existência, até o ponto de ficar esta redimida, justificada, enobrecida?

Há uma certa ambigüidade nesta obra. Por um lado, Schopenhauer se faz presente tanto no “consolo metafísico” que Nietzsche atribui à arte como no “profundo pessimismo” que Nietzsche destaca a propósito do povo grego e, que se resume na sabedoria dionisíaca de Sileno, que reconhece que o melhor para o homem é não haver nascido, não ser, ser nada; e, em segundo lugar, o melhor é morrer rápido. Mas, por outro lado, sua própria reflexão, sua postura pessoal cobra já aqui uma força indiscutível.

É verdade que Nietzsche fala ainda de uma necessidade de “suportar” a existência, de uma “vontade” que participa das tintas sombrias de Schopenhauer; mas, junto a tudo isso, insiste no fato de que, através da arte, a vontade helênica pôs ante si um “espelho transfigurador”. Essa transfiguração, como visão extasiante e apolínea, “redime”, e Nietzsche faz ouvir sua própria voz quando assinala que o homem, no ato de criação artística, “se funde com aquele artista primordial do mundo”, reconhecendo assim que no mais profundo a vida é arte, jogo, atividade lúdica e prazenteira, e que “nossa suprema dignidade a temos em

significar obras de arte”: “O que sim nos é lícito supor de nós mesmos é que para o verdadeiro criador deste mundo somos imagens e projeções artísticas e que nossa suprema dignidade consiste em significar obras de arte – pois só como fenômeno estético estão eternamente justificadas a existência e o mundo”.

Em resumo, a arte é o remédio do homem dionisiaco; o modo como a vida o recupera para si, depois de haver conhecido o absurdo e o horror que se inscrevem no fundo das coisas. O espanto que produz essa visão é suficiente para malquistar com a vida ao homem que a tem; de ali que Nietzsche diga que o homem dionisiaco se parece a Hamlet: “Ambos têm conhecido a essência das coisas” e “sentem náusea de obrar”; “o conhecimento mata o obrar, para obrar é preciso encontrar-se envolvido pelo vóo da ilusão”. O único que pode inverter essa visão, o único remédio eficaz, é a arte, que, mediante a representação do sublime e do cômico, reconcilia de novo ao indivíduo com a ação e com a vida: “Neste perigo supremo da vontade, aproxima-se a ele (ao homem) a arte como um mágico que salva e cura: unicamente ele é capaz de retercer esses pensamentos de náusea sobre o espantoso, o absurdo da existência, tornando-os em representações com as que se pode viver: essas representações são o sublime, submissão artística do espantoso, e o cômico, descarga artística da náusea do absurdo”.

Voltaremos sobre isto último mais adiante, mas agora consignemos que o conhecimento trágico é, segundo Nietzsche, diferente e superior à ciência. Trágico é o conhecimento que considera a dor como ingrediente fundamental da vida e a convicção de que, a base de aplicação, reflexão e conhecimento, não é possível dissolver a infelicidade. Este conhecimento, para ser suportado, “necessita da arte como proteção e remédio”. Por sua parte, a tragédia é uma forma da arte, mas a mais completa, na medida em que é capaz de aunar aquelas duas tendências contrapostas e necessá-

rias: Apolo e Dioniso, a razão e a vontade, a palavra e a música. Na tragédia tem lugar a aliança entre essas duas divindades, alcançando-se assim a meta suprema da arte. O declive da tragédia teve lugar com a progressiva degradação e negação do elemento dionisiaco, com a separação radical entre instinto e razão. E saldou-se com a propagação de uma atitude otimista e, paradoxalmente, decadente: “Frente a este pessimismo prático, Sócrates é o protótipo do homem teórico, que, com a assinalada crença na possibilidade de escutar a natureza das coisas, concede ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal, e olha no error o mal em si”.

Mas Nietzsche considera que o tempo do homem teórico passou, e que agora começa a se vislumbrar a possibilidade de uma experiência da tragédia como “*arte suprema*”. Recusa uma consideração estranha, isto é, *moral* da mesma: o trágico não é a luta do herói contra o destino; nem a descarga de afetos tais como o medo e a compaixão; nem o sentimento de elevação e entusiasmo; nem mesmo a vitória da ordem moral. Em suma, aquela “descarga patológica” que Aristóteles lhe atribuiu, a *catharsis*, é recusada em favor de uma consideração que não foi alheia a Goethe, quando em uma carta a Schiller, se referia a sua suspeita de que entre os antigos “o mais patético era só um jogo estético”. Esta consideração de acordo com a qual o fenômeno trágico, a arte trágica, trata de assuntos graves, mas como se fora um jogo, é o que constitui a essência da tragédia.

Longe nisto de Schopenhauer, Nietzsche considera que o “fenômeno primordial do dionisiaco” nos convence de que “incluo o feio e o dionisiaco são um jogo artístico que a vontade joga consigo mesma, na eterna plenitude de seu prazer”; e pretende ilustrar sua posição com a imagem proposta por Heráclito, quando compara a força formadora do mundo com “uma criança, que, brincando, coloca pedras aqui e ali e constrói montões de areia e logo os derruba”.

Assim, cerra-se a primeira meditação

que Nietzsche leva a cabo em torno da arte, a qual cumpre uma labor de redenção, transmutação, transfiguração. Para o olhar do artista nada há supérfluo; nada, nem sequer os elementos mais sombrios da existência, deve-se negar. O sofrimento cobra sentido na obra de arte, de tal maneira que Nietzsche poderia fazer próprias as palavras que M. Yourcenar põe em boca de um de seus personagens: “E não é nada que a vida seja atroz, o pior é que seja vã e sem beleza”.

3 Da estética à ontologia: a vontade de poder

Nas obras que seguiram à publicação de *O nascimento da tragédia*, embora contenham importantes referências ao tema e ao conceito de arte, a atenção de Nietzsche desloca-se rumo a outras considerações. Já se tem assinalado que durante o chamado “período ilustrado”, arte, filosofia, moral, religião e ciência são interpretadas como “sintomas” da cultura e conduzidos até uma espécie de “tribunal médico”, que emita opinião sobre seu “estado de saúde”. É muito importante o papel que Nietzsche concede agora à saúde, e esse conceito deve esclarecer-se por referência a outro dos mais genuinamente nietzscheanos: o conceito de vontade de poder.

Pode-se afirmar que Nietzsche não tem mudado suas posições a respeito da essência da arte; o que sim se modifica substancialmente é a sua posição a respeito da reflexão filosófica de Schopenhauer, sua relação com Wagner, e, em definitiva, o julgamento sobre a arte de seu tempo, que é objeto de duros ataques, através de três frentes fundamentais.

Por uma parte, Nietzsche recusa a interpretação da arte como uma espécie de narcótico. A verdadeira arte nada tem a ver com uma constituição doente, volúvel, branda; o remédio eficaz contra a tristeza da alma é “um câmbio de regime e um duro trabalho corporal”; mas quando em

condições mórbidas se recorre à arte, esta última acaba também contagiada pela “do-lência”. O artista não alivia o peso da vida, e a arte não é um narcótico para poder sobrelevá-la a escapar momentaneamente das árduas tarefas que aquela impõe. Nietzsche assegura que só enquanto fenômeno estético nos resulta “suportável” a existência, e reconhece na arte, enquanto “boa vontade de ilusão”, uma força superior capaz de tornar em alegria, leviandade e ligeireza a seriedade e o peso que “somos no fundo”. Precisamente por essa ingravidez a arte está acima da moral.

Em segundo lugar, Nietzsche descreve seu tempo como uma “época laboriosa” na que o trabalho tem um papel decisivo. Em tais condições, a arte só pode contar com o tempo “sobrante”, “com os restos de nosso tempo e de nossas energias; só tem lugar como ócio e como distração, e “quando apela aos que lhe apreciam, exigindo-lhes tempo e energias, tem contra ela a consciência dos laboriosos e dos homens capazes. Pelo contrário, a experiência estética é para Nietzsche tão radical, tão profunda, que nos propõe uma consideração da vida como se fosse uma obra de arte. Quando recomenda “o que se tem que aprender dos artistas”, Nietzsche refere-se à capacidade para praticar um certo afastamento, uma certa distância que nos permita ver as coisas baixo uma luz distinta. Mas esta prática, que o artista abandona enquanto cessa a arte e começa a vida, deveria ser contínua, e assim se nos recomenda ser “os poetas de nossa própria vida, sobretudo e ante todo nas pequenas coisas quotidianas”.

A terceira das frentes a partir da qual Nietzsche abre fogo contra sua época tem a ver com a afetação dos sentimentos, com a falta de honestidade, da franqueza, da sinceridade. Isso é para ele Romantismo; e assim Nietzsche opõe às verdadeiras espécies da arte – a grande tranqüilidade e o grande movimento” – umas espécies bastardas: “a arte estragada e ávida de repouso e arte agitada”. Neste sentido resulta es-

clarecedor o parágrafo 370 de *La gaya ciencia*, onde começa reconhecendo que “em razão de algumas experiências pessoais”, chegou a acreditar que o pessimismo filosófico do século XIX estava muito acima do século precedente, que o conhecimento trágico era um autêntico luxo desse tempo e que a música alemã era a expressão de uma sensibilidade dionisiaca. Mas tudo era um erro: “Vê-se – escreve – que eu antes desconhecia tanto o pessimismo filosófico como a música alemã, o que lhe dava seu verdadeiro caráter, seu “romanticismo”. Toda arte, toda filosofia, estão a serviço da vida; toda arte e toda filosofia supõem sempre sofrimento e pessoas que sofrem. Mas existem dois tipos de sofrimento: o que precede da sobreabundância da vida, que é capaz de afirmar o terrível e mergulha em uma visão trágica; e o que procede de um empobrecimento vital que pede à arte e à filosofia “a calma e o silêncio de um mar apazível”, ou simplesmente “as convulsões, a exageração, a loucura”. O problema dessas considerações começa já a se indicar: a genealogia e, em definitivo, o da saúde: “Respeito de todos os valores estéticos, sirvo-me agora desta distinção capital: É a fome ou a abundância o princípio criador?”

Mas, quais são os sinais de identidade dessa saúde? Como reconhecê-la frente ao estado de morbidez, de dor, de doença? A saúde, como a dor, “cursa com uns sintomas” e Nietzsche nos fala deles como fala um “convalescente” experiente que tem passado com perigo, mas com sucesso, uma grande prova. É então quando cede a palavra a Zaratustra. Zaratustra, o poeta, é convalescente, lembra outro tempo no qual também ele sucumbiu à ilusão dos transmundos a cada da dor, e lembra sua antiga consideração do mundo como “obra de um deus sofrente e atormentado”, como “sono e invenção poética de um deus”. A essa ilusão projetada no mais além opõe uma virtude: a honestidade. Essa é a “nova vontade” que Zaratustra ensina aos homens: “querer esse caminho que o homem tem percorrido

às cegas, e chamá-lo bom, e não sair outra vez escondidamente dele, como fazem os doentes moribundos”. Essa é a voz do corpo e aquela vontade é vontade de poder.

Ainda que, como se tem explicado antes, suas origens se remontam à primeira obra de Nietzsche, os antecedentes imediatos desse conceito encontram-se já em *Aurora*, onde se adianta esta noção com expressões tais como “sentimento de poder” e “amor ao poder”. No aforismo 262 de *Aurora*, adverte Nietzsche que o que verdadeiramente mexe ao homem não é o desejo inconcreto nem a necessidade, senão o amor ao poder. E um dado importante é o papel que, em relação ao poder, se concede à verdade. A verdade – diz Nietzsche – tem necessidade de poder. Isto significa, é claro, que o conhecimento só não é suficiente para modificar a direção da vontade. Mas há algo mais nesta importante apreciação que situa a Nietzsche nas proximidades de Spinoza; o que Nietzsche sustém é que o conhecimento não é algo “essencialmente distinto” da força, da paixão, do instinto. Frente ao imperativo spinoziano: “Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere” (não rir-se, não queixar-se, não maldizer, senão entender), Nietzsche propõe sua concepção de conhecimento como uma certa relação de uns instintos com outros. De modo que ali onde nós acreditamos dominar nossos instintos é outro instinto o que domina o resto, e por enquanto acreditamos ser nós mesmos os que nos queixamos de um instinto, se trata só de “um instinto que se queixa de outro instinto”.

Junto a isto, em sua consideração da vida como vontade de poder desempenha um papel muito importante a reflexão de Nietzsche sobre o conceito de valor. A vida não é possível sem estabelecer uma ordem e uma hierarquia de preferências. Não é possível viver sem valorar; o valor é uma condição imprescindível para a vida. E o valor tem sempre uma dupla referência. Em primeiro lugar, o valor é relativo a algum que se esforça por conseguir algo que não *possui* e precisa. Neste sentido o valor

expressa uma tendência, uma vontade: é um sintoma que faz referência a uma determinada vontade, é a linguagem (a voz) dessa vontade. Por isso, como já se tem assinado várias vezes, o valor depende do tipo de vontade que o põe a seu serviço; é um instrumento que vale tanto quanto valha quem o usa: não há então, pois, valores absolutos, valores em si. Em segundo lugar, se o valor é um instrumento imprescindível para a vida, e se a vida é o “mais aqui” e não o “transmundo”, também os valores têm essa referência, esta vida, e são valores terrenos.

Há em tudo isto e na convicção nietzscheana de que a vida é luta sem quartel pelo poder e a superação de muitas ressonâncias schopenhauerianas. Mas também pulam no olhar as diferenças: Nietzsche define a vida como isso que “*tem que se superar a si mesmo*”. A vida é tendência, desejo sem término, mas não desejo de se conservar, de durar, de viver, senão de se superar, de desdobrar a força, de poder.

Esta vontade que Bataille tem chamado “vontade de sorte”, tem uma certa relação com o jogo. Trata-se de um jogo trágico, porque não admite uma “segunda vez”; mas se trata também de um jogo amoroso, que está perto, às vezes, ao amor-paixão, mas que, em todo caso, pratica a fidelidade. Isto resulta evidente na relação que Zaratustra mantém com a vida. Esta última se descreve como uma mulher “teimosa e volúvel”, “insondável e selvagem”; impossível de dominar por uma “vontade de poder” que pretende submetê-la ou “reduzi-la a categorias estritamente racionais”. Esta vida escorregadiça, que atrai quando foge e faz tremer quando se aproxima, exerce um profundo poder de fascinação, e até um poder de sedução minado de perigos. Nada há nela fixo, constante, seguro, permanente; precisamente por isso desperta o “espírito da melancolia”: um espírito nostálgico não só de valores que permaneçam, senão de outra maneira de viver não rubricada pelo absurdo da morte, esse gesto final que não parece apontar a nada, essa interrogação

que reclama inutilmente uma resposta. Como não sucumbir ao feitiço que também *possui* esse espírito? Como não se render à desesperação? Como viver, em suma? Zaratustra responde a estas questões indicadas mais poética que filosoficamente: naquela emocionada “canção dos sepulcros”, na que se lembra uma juventude rota e malquistada com a sorte, se faz referência a uma vontade constante, firme, incapaz de desalento. Essa vontade se mantém fiel à vida, afirmando-a como tem sido, como é e como será. E essa vontade, reconciliada com a vida, é entendida precisamente como arte.

4 A vontade de poder como arte

Assim falou Zaratustra foi para Nietzsche a obra por excelência. Em *Ecce Homo* reconhece que se trata de uma obra “absolutamente aparte”, estranha, complexa, inclassificável. Nietzsche a considerava o resultado de um *pathos* afirmativo em grado sumo; de um *páthos* trágico que tinha um pressuposto fisiológico: a grande saúde. Mas esta obra tem, sobretudo, a vantagem de tender uma ponte com a obra central de seu período de juventude; realizar o que em sua reflexão sobre o trágico era teoria e conceito: “Meu conceito do dionisíaco tornou-se aqui ação suprema”.

As obras que seguem ao *Zaratustra* e que constituem o período final de sua reflexão têm em comum a valorização da arte como elemento transfigurador, capaz de dar sentido à existência, de afirmar a vida. Assim, se reflexa nos fragmentos que, a modo de apontes, conhecemos como possíveis integrantes de uma futura obra que Nietzsche não ultimou e que sua irmã publicou intitulado-a como inicialmente ele havia pensado: *A vontade de poder*.

Nietzsche considera ali que a arte é o único remédio eficaz que cabe opor à decadência que expressam a religião, a moral e a filosofia, e não duvida em estabelecer uma profunda ligação entre a arte e o ins-

tintivo. A arte está estreitamente ligada à sensualidade. Em certos estados de animo, como a embriaguez, a bravura, a vitória sobre o inimigo, somos capazes de transmitir às coisas nossa própria plenitude e alegria de viver. A arte está unida à elevação do sentimento vital, e se parece ao amor: ambos provêm de uma só e mesma força, e assim Nietzsche afirma que o artista é por natureza um homem de natureza sensual, pois “uma única e mesma força é a que se consome na concepção artística e na sexualidade”; por isso, só pode ser sintomático de uma constituição são o apego e o amor pelas coisas “deste mundo”. A arte é essencialmente afirmação, divinização da existência”, e, nesse sentido, uma arte pessimista é uma contradição. A arte não ensina a negação nem a resignação, a arte afirma.

Nietzsche segue considerando o papel destacado da música no conjunto das artes; mas reconhece que há também uma arte e uma música que usurpam os direitos da arte e a música verdadeiras: a arte romântica, a música de Wagner. Só enfeitando, afetando, simulando, conseguem seduzir. Tudo isto é romanticismo: “Uma arte que transforma em força criadora seu descontento de si mesmo”. Nietzsche encontra na Grécia e na arte clássica os elementos capazes de opor resistência à onda decadente imposta pelo Romanticismo. Três condições constituem, a seu parecer, a essência do clássico: se devem possuir todos os dotes e desejos fortes e aparentemente contraditórios, mas de modo que vão juntos baixo uma mesma canga; deve-se refletir no mais íntimo e profundo da própria alma um estado de ânimo coletivo, e se deve ser não um espírito reativo, senão um espírito que conclui e guia no avance, que afirma em todos os casos, incluso com seu próprio ódio.

Porém, reconhece que o romanticismo é um “problema equívoco”. É claro, porque o pessimismo que ele encerra não é todo o pessimismo; existe um pessimismo de outro gênero que não serve a nenhuma negação: é o pessimismo trágico. Com isto

Nietzsche volta aos fundamentos de sua primeira obra: a tragédia não se levanta sobre dois sentimentos, o terror e a compaixão, como parecia sustentar Aristóteles; nem conduz à convicção de que esta vida não merece nosso apego, como susteve Schopenhauer. A tragédia é um tônico. Nela a predileção pelas coisas terríveis, o gosto pelo enigmático, é um sintoma de força, de saúde, de valor. Em geral, a arte é nada mais que a arte que faz possível a vida, o grande sedutor da vida, o grande estimulante da vida. Como se reconhecia em *O nascimento da tragédia*, o pessimismo, o niilismo, tem um valor de verdade; mas Nietzsche sustém que a arte, desde a ótica da vida, “tem mais valor que a verdade”.

O desenvolvimento e a concreção de muitas das teses contidas nos *Fragments Póstumos* encontram-se nas obras que Nietzsche publicou com posteridade ao *Zarathustra*. Neste sentido, em 1886, no “Ensaio de autocrítica” de *O nascimento da tragédia* reconhece que esta obra no fundamental continua sendo válida. E, no fundamental, se conta a sua tentativa: ver a ciência com a ótica da arte e a arte com a da vida. A arte resulta da atividade propriamente metafísica do homem, e o mundo se descreve como a obra de um deus-artista amoral e desprovido de escrúpulos. A moral é uma espécie de arte, uma forma de ilusão, aparência, engano, interpretação, error. Mas há uma forma aberrante, uma forma hostil à arte e, portanto, hostil à vida, tal é o cristianismo. Dali que os sinais de identidade de Dioniso sejam justamente as do anticristão.

Parece, pois, como se Nietzsche descobrisse em toda forma de vida dobras de valores estéticos. Tudo é arte: sem ela não é possível a vida. Também o homem religioso é artista. Porém, nem toda arte tem o mesmo *status*: de novo se evoca aqui a oposição são/doente, e outra vez a moral é deslocada pela fisiologia. É preciso recorrer a uma chave genealógica: há uma arte evasiva que funciona como opiáceo; que não tolera a verdade e que tem necessidade de consolo, de apartar o olhar; e outra arte

que é capaz de olhar de frente o coração da verdade sem sucumbir e de dizer sim e de desejar que se repita. Tal é o caso do artista trágico em quem a vontade de poder e eterno retorno se mantêm unidos: “O ideal do homem totalmente petulante, totalmente cheio de vida e totalmente afirmador do mundo, um homem que não é que haja aprendido a se resignar e a suportar tudo aquilo que tem sido como é, senão que quer outra vez tê-lo *tal como tem sido e como é*, por toda a eternidade, gritando insaciavelmente *da capo!*”

Durante o último ano de vida lúcida, esta vontade de poder resulta muito próxima a uma vontade de resistência, a uma vontade heróica. É o caso de algumas manifestações de *O Crepúsculo dos ídolos* nas que Nietzsche se refere “o que o artista trágico nos comunica em torno de si mesmo”: “O que ele mostra -escreve- não é precisamente o estado sem medo frente ao terrível e problemático? (...) Ante a tragédia o que tem de guerreiro em nossa alma celebra seus saturnais; quem está habituado ao sofrimento, quem vai buscando o sofrimento, o homem *heróico*, elogia com a tragédia sua existência”.

Isto é o que Nietzsche reconhece baixo o nome do dionisíaco, o que se lhe revelou em seu contato com o mundo clássico e, assim explica sua primeira obra como a primeira obra de transvaloração dos valores: “O dizer sim à vida incluso em seus problemas mais estranhos e duros; a vontade de vida, regozijando-se de sua própria inescrutabilidade ao sacrificar a seus tipos mais altos, -a isso foi o que eu chamei dionisíaco, isso foi o que eu adivinhei como ponte que leva à psicologia do poeta trágico”.

Com isto Nietzsche situava o problema em seu lugar: mais além das antíteses entre otimismo e pessimismo, entre clássico e romântico; a autêntica antítese, a verdadeira oposição, tem lugar entre o instinto degenerativo e a afirmação suprema. Entre a debilidade e a fortaleza. Uma fortaleza consistente em afirmar sem reservas inclu-

so todo o problemático e estranho da existência. Desde essa afirmação, que supõe saúde, valor e força, se reconhece que tudo é necessário; se reconhece, em definitivo, que quem tem dito sim a um só momento de sua existência tem afirmado também toda a cadeia de acontecimentos que o fizeram possível, porque, como Zaratustra diz, “todas as coisas estão encadeadas, travadas, namoradas”.

5 O deve e o haver do sentido trágico

Em seu ensaio sobre *A origem do drama barroco alemão*, W. Benjamin afirma que as presenças de Schopenhauer e Wagner acabaram invalidando os melhores aspectos da reflexão que Nietzsche levou a cabo sobre a tragédia. Segundo Benjamin, tem lugar ali uma emancipação da estética a respeito da ética, até o ponto de que o mito é uma criação puramente estética. E então, diz Benjamin, “abre-se o abismo do esteticismo no que Nietzsche acabou por deixar cair todos os conceitos”, de tal maneira que os deuses e os heróis, o desafio e o sofrimento, que são os pilares da edificação trágica, desvanecem-se no nada. Quando a arte ocupa uma posição central na existência, a tal ponto de tornar o homem em sua manifestação, em vez de reconhecê-lo como fundamento (...), já não fica lugar para a reflexão desapixonada”.

É inegável a importância que em *O nascimento da tragédia* cobra a figura de um gênio-artista capaz de renovar a cultura alemã e, neste sentido, há um esteticismo, embora pertença ao que tem de menos genuíno nesta obra de Nietzsche. Em um recente e brilhante estudo sobre o tema, M. Barrios adverte que no decisivo, nem sequer essa obra de juventude de Nietzsche se limita a ser só uma proposta estética: por um lado, “a arte - escreve - está chamada a funcionar como lenitivo ante a turbadora irrupção da sabedoria dionisíaca”; por outro lado, “o recurso wagneriano ao

mito" não é tanto uma alternativa ao socratismo como a consequência necessária daquele e dos limites que implica. Contudo, é impossível negar a prioridade da arte em um homem que fazia dela a atividade propriamente metafísica desta vida. Unicamente que, nesse caso, já não é possível ver a arte como consolo e distração momentâneos do que é realmente sério, importante, fundamental; não é possível entender a arte como uma atividade que enche nossas horas de ócio, nosso tempo morto, restante, inútil; deve-se ter outra vivência da arte distinta desta que corresponde ao que, com palavras de Nietzsche, podemos reconhecer como uma "época laboriosa". Nesse caso, a arte já não é uma atividade que, junto a outras, faz parte da vida, é um componente essencial da vida.

Mas o problema tem outra cara. Benjamim afirma que na reflexão nietzscheana se produz a emancipação da estética a respeito da ética. E isto é verdade; mas teria que matizar esta afirmação assinalando que não é que uma e outra discorram de maneira independente, senão que a ética fica inscrita no âmbito da estética. E isto tem um preço, a meu juízo, muito elevado: a impossibilidade de um projeto comum, o que J. Quesada tem chamado com toda razão "o fracasso da idéia de comunidade".

Um segundo grupo de problemas está relacionado com a consideração da arte como modelo da vontade de poder. G. Vattimo tem feito importantes contribuições neste ponto. Assim, por exemplo, sugere que o socratismo e o trágico têm em comum uma mesma "exigência de fazer toleráveis o caos da vida, e o imparável ciclo de nascimento e morte"; mas o primeiro (e isto vale para a metafísica platônica cristã) "tem buscado sempre a seguridade em estruturas essenciais, em um 'mundo verdadeiro' que, contrariamente aos deuses olímpicos, torna-se, de imediato, em relação com o mundo da experiência, em "imperativo e reproche". Que significa então "a vontade de poder como arte"? Significa, em primeiro lugar, que este mundo é um

mundo "sem fundamentos, sem estruturas estáveis, sem essências e sem últimas garantias"; mas, e em segundo lugar, que ainda assim é objeto de aprovação profunda, de afirmação trágica. Uma posição tal supõe que não se tem necessidade de soluções finais, definitivas, e supõe também que o campo semântico do término "tragédia" se haja ampliado mais além do estritamente teatral".

Contra a interpretação de Heidegger, que entende a vontade de poder como a extrema manifestação da organização racional e técnica da realidade por parte do homem, Vattimo propõe uma leitura da vontade de poder com código "desestruturante", leitura avaliada pelos textos do Segundo e Terceiro períodos que parecem nos pôr em guarda contra o erro de pensar que vontade de poder significa, em primeiro término, vontade de forma, de algo definitivo, e que, por conseguinte, também de domínio. A vontade de poder como arte, isto é, como potência desestruturante, conduz Vattimo a opor à interpretação neo-racionalista de Nietzsche à sua própria, entendida como hermenêutica radical: "O mundo das formas simbólicas - filosofia, arte e o conjunto da cultura - mantém sua autonomia em relação com a racionalidade tecnológica, pois é o lugar em que o sujeito dispõe, desloca, se desestrutura a si mesmo como sujeito-sujeitado, como última encarnação das estruturas de domínio".

E o problema não se deixa esperar. Que acontece quando esta "hermenêutica radical" - a tradução do velho perspectivismo nietzscheano - leva-se ao terreno prático, isto é, ao terreno da ética, da política? Não poderia nos conduzir a uma perigosa paralisação, a uma inibição da ação? Neste sentido, a "hermenêutica radical" é suscetível dos reproches de Apel, quando adverte que uma formação puramente hermenêutica conduz à "paralisação do juízo moral e do compromisso político-moral", e se encontra incapacitada para superar a desorientação e o desconcerto que produz a vontade de "compreendê-lo todo".

Nietzsche poderia ser alvo de análogos ataques se, refugando a ação e o compromisso, se houvesse confinado no silêncio. Mas escreveu e, ao fazê-lo, se comprometeu com uma determinada perspectiva, que para chegar a ser operativa, isto é, prática, tem que obedecer a exigência de operar como se fosse algo mais que uma perspectiva. Digamos novamente. Hoje, como sempre, o problema tem a ver com a linha de demarcação entre o bem e o mal. Mais além do Bem e do Mal absolutos é preciso traçar a linha que separa aquilo que nos é necessário do que impede o próprio desenvolvimento e a auto-realização. Acredito que em Nietzsche essa linha, que tem as qualidades da história, se desloca, e é preciso identificá-la *cada vez* e para *cada um*. Nisso consiste a criação, a arte, a valorização. Deve-se dizer que estes “cada vez” e “cada um” são tão diversos que é impossível o acordo e a palavra? O reconhecimento da diferença, nos confina no isolamento, no silêncio, no mais puro relativismo? Falamos, e a linguagem, que dá conta de nossas diferenças, refere também um chão comum. Eu diria mais: ainda falando de outras coisas distintas dessa linha demarcadora falamos dela: falamos *desde* ela. Falamos como se essa demarcação houvesse sido definida e aceita. Indicá-la, problematizá-la, referi-la, é o que faz a filosofia. Porque filosofar consiste em perguntar pelo que aparentemente resulta claro, dado, imediato; consiste, como diz Heidegger parafraseando a Kant, em “jogar luz sobre os juízos secretos da razão comum”.

Mas também aqui o problema tem outro rosto. Por um lado, a prática dessa hermenêutica radical está avaliada em Nietzsche pelo fato mesmo de que Zarathustra recusa criar uma doutrina e até ter discípulos; por outro, Nietzsche se compromete com uma determinada visão do mundo e até com uma ontologia, quando define a vida como “vontade de poder”. Cabe então a possibilidade de que Nietzsche caia em uma espécie de incoerência e até de “círculo”. Em efeito, com a expressão “vontade

de poder” se designa tanto a essência do homem como a essência da vida e, desse modo, parece como se um novo princípio metafísico-descritivo viera substituir outras teorias metafísicas da tradição. Isto é, falar de essência não é uma incoerência desde a prática da hermenêutica radical que tem sido referida com anterioridade?

Vattimo encontra aqui um círculo análogo ao que assinala nas várias refutações do ceticismo que a tradição filosófica tem proposto, e cujo núcleo reside em apontar a contradição em que incorre quem pretende mostrar que é verdadeira a proposição que sustém que tudo é falso. Mas não deixa de reconhecer que há uma tensão na consideração nietzscheana da vontade de poder que oscila entre um princípio metafísico e uma potência desestruturante. Esta última assume o caráter simbólico ao que necessariamente tem que obedecer seu fundamento, enquanto que a primeira é justificada por Vattimo atendendo a “exigências práticas”: a fetichização metafísica da vontade de poder tem lugar quando o símbolo tende a anquilosar-se, isto é, quando o pensamento pretende se fazer prático, moral-político, então “busca o sistema e a unidade de princípios própria de todos os sistemas”. Contudo, há aqui uma contradição íntima que permanece irresoluta e que, como aponta Vattimo, provavelmente, não haja sido alheia à circunstância de que essa obra não visse nunca a luz.

Mas voltemos à arte e a outra importante problemática que aqui se coloca. Tem razão E. Fink quando, a propósito de Nietzsche, assinala que a arte “redime de modo distinto a como redime o cristianismo”. E a esta confrontação, na que se joga grande parte o significado de sua reflexão, tem apontado P. Valadier quando pergunta: é suportável a proposta de Nietzsche? Pode ser assumida pelo humano a prática que Nietzsche sugere? Pode o humano, sem destruir-se, afirmar o lado espantoso da existência? Obrigar-lhe a fazer isso, não é obrigar-lhe ao risco da loucura e da destruição?

Trata-se aqui da confrontação radical entre Dioniso e o Crucificado. Valadier sustém que tem em Nietzsche uma religião sem moral, isto é, sem a presença da culpa e da má consciência, mas uma religião em soma, que supõe a afirmação de um deus. Dioniso é um deus problemático que nada tem a ver com a necessidade humana de consolo, que expressa simbolicamente o sim integral a uma vida multiforme; um deus que contém, em sua afirmação da vida, o sofrimento e a morte; que une o eterno retorno à vontade de poder.

A oposição entre Dioniso e o Crucificado estriba no sentido que cada um dá ao sofrimento cristão ou a um sentido trágico. Segundo Valadier, a afirmação dionisíaca equivale à elevação da arte, a seu reconhecimento como potência afirmadora; (Dioniso) ou sua negação mórbida e a resignação ao sofrimento (cristianismo). A diferença entre essas duas divindades não está na afirmação respectiva da alegria ou do sofrimento, senão na *sacralização da vida* (sentido trágico), ou na consideração desta como caminho rumo a um *ser sagrado* (sentido cristão).

Sem entrar agora na valorização desta conclusão, voltemos a Nietzsche. Falar de dor, do sofrimento, da morte, é falar da própria pessoa, do mais profundo da pessoa, e isso é quase impossível fazê-lo abertamente. O pudor e a prudência mais elementares aconselham falar sobre essas coisas à maneira do artista, isto é, figurativamente, mediante metáforas. Certamente, ante estes temas, além da poesia, sempre cabe o silêncio, mas esta via é tarde ou cedo impraticável, porque quem vive padece e morre alguma vez, e alguma vez também se encontra, ainda que seja a sós, ante o enigma que é a dor. Portanto, ainda que falar de aquelas coisas seja quase impossível é também *necessário* e, talvez, nesse tempo não faça bem subtraindo-se a uma temática existencial que tem acompanhado sempre a reflexão filosófica.

No haver de Nietzsche e em seu favor tem que se contar a *vontade* de se fazer cargo de uma problemática áspera e difícil e

de haver tentado uma solução própria que aponta à *arte* como aprovação da existência. Em um homem que não teve que simular a dor, porque bem a conhecia, não deixa de ser digna de reconhecimento essa vontade de afirmação. Uma vontade que não é que precise da arte, senão que é ela mesma arte, isto é, vontade heróica.

Mas em contra de Nietzsche e em seu “deve” tem que dizer também que, às vezes, esta afirmação heróica, enquanto afirmação incondicional que tem por objeto já não os aspectos mais gratos da existência, senão o mais terrível, os aspectos mais dilacerantes da vida, está mais perto do desafio prometéico, da *hybris* trágica, que da autêntica condição humana.

Por um lado, é impossível dizer *da capo!* (“que se repita!”) em qualquer momento e de maneira incondicional. A dor nos joga sempre ante um dilema: sendo um ingrediente fundamental da vida não pode ser negado sem negar ao mesmo tempo a vida mesma; mas, como tem advertido Colli, a afirmação do mesmo “é um paradoxo que não se salva da angústia, e Nietzsche não conseguiu encontrar uma estrutura teórica que apoiasse sua aspiração a um otimismo dionisíaco”.

Por outra parte, a resposta elementar à dor é o grito e toda perda necessita de um duelo. Logo poderá a pessoa se reconciliar com a vida outra vez, adquirir a jovialidade que é sintoma da boa saúde; mas é impossível deixar de reconhecer a dimensão humana da desesperação, assim como a realidade iniludível da dor.

Agora, a grandeza de Nietzsche reside a meu juízo no que há nele de intemporal, naquilo que, com um evidente abuso da linguagem neste caso, pudermos chamar “universal”: não unicamente porque o destinatário hipotético de seu discurso poderia ser *qualquer*, senão também porque poderia ter sido dito por *qualquer outro* pensador dos que com reconhecimento e respeito chamamos “clássicos”. Nietzsche adota uma atitude de resistência heróica, de “militância” contra o predomínio do reativo, do

mórbido, da vontade negativa. E, neste sentido, ainda que a filosofia seja, como tem advertido repetidamente G. Deleuze, o exercício infatigável da desilusão e a prática insubornável do desengano, a sua não é nunca uma atitude desmotivadora e desmoralizadora: o que seu discurso transmite é, pelo contrário, força, valor e honestidade.

Nietzsche sabe que a dor e a morte são os enigmas que propõe essa Esfinge que às vezes é a vida, e ante os quais não é possível se inibir. Tentar uma resposta e assumir o perigo com dignidade e até com ironia é tudo o que, segundo ele, pode-se fazer. Os obstáculos que se opõem a essa tentativa com a preguiça e o medo, componentes do que ele chamava espírito da pesadez, o inimigo mais poderoso de Zarathustra. Esse grande inibidor da ação que é o demônio da melancolia o chama com voz insinuante e tenta seduzi-lo e perdê-lo por caminhos sem saída. A melancolia sugere que todo o perdido é sempre um paraíso, que a satisfação está ali onde não é possível voltar e que o passado é a utopia. Nietzsche conhecia bem aquele que mantém encadeada a vontade: “Foi: assim se chama o rechinar de dentes e a mais solitária tribulação da vontade. Impotente contra o que está feito, é a vontade um malvado espectador para todo o passado”. Contra as ilusões doentias da nostalgia unicamente resta o valor saudável de uma vontade que se nega a se deixar enfeitar pelo passado. E nisto Zarathustra se parece àquele personagem de *Cem anos de solidão*, aquele sábio catalão que em Macondo não sabia viver sem a Espanha e na Espanha tinha saudades sem remédio de Macondo. Até que um dia, “aturdido por duas nostalgias confrontadas como dois espelhos”, escreveu a seus amigos para lhes recomendar que se foram de Macondo e que “em qualquer lugar em que estiveram lembraram sempre que o passado era mentira, que a memória não tinha caminhos de volta, que toda primavera antiga era irrecuperável e que o amor mais desatinado e tenaz era de qualquer jeito uma verdade efêmera” •

Nota

- 1 Remédios Ávila é Professora Titular do Depto. de Filosofia da Universidade de Granada (ES); entre seus livros se destacam *Nietzsche y la redención del azar* (1986) e *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación* (1991). Texto traduzido por Rosa Maria Blanca do original castelhano publicado em *Identidad y tragedia: Nietzsche y la fragmentación del sujeto* (Barcelona: Critica, 1999, p. 214-239).