Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Ricardo de Oliveira Toledo

O que resta da arte: indivíduo e cultura em *Humano, demasiado humano*

Rio de Janeiro
2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

N677 Toledo , Ricardo de Oliveira
O que resta da arte: indivíduo e cultura em Humano, demasiado humano / Ricardo de Oliveira Toledo – 2014.
224f.

Orientadora : Rosa Maria Dias.
Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Filosofia alemã – Teses. 3. Cultura – Teses I. Dias, Rosa Maria. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 1(430)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Ricardo de Oliveira Toledo

O que resta da arte: indivíduo e cultura em *Humano, demasiado humano*



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof.ª Dra. Rosa Maria Dias

Rio de Janeiro

2014

Ricardo de Oliveira Toledo

O que resta da arte: indivíduo e cultura em *Humano, demasiado humano*

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 8 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Rosa Maria Dias (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Iracema Maria de Macedo Gonçalves da Silva

Instituto Federal Fluminense

_____

Prof.ª Dra. Izabela Aquino Bocayuva

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof. Dr. Tiago Mota da Silva Barros

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Para Viviane, Lavínia e Gabriel.

AGRADECIMENTOS

Surpreendente foi o percurso para se chegar ao resultado que aqui se encontra. Foram muitos que me ajudaram em minha caminhada. As duas maiores e mais felizes surpresas são os meus dois amados filhos que chegaram durante os pouco mais de quatro anos de pesquisa: Lavínia e Gabriel. Por eles e por ter tido saúde e a felicidade para realizar esta grande empreitada, sou grato a Deus. Minha gratidão também é dedicada à Viviane, minha querida esposa e incansável companheira, e aos meus pais, Jacy e Neide Toledo, que sempre me deram todo apoio e amor.

Além dos meus esforços, esta tese é fruto da orientação cuidadosa e das contribuições da minha orientadora, Professora Doutora Rosa Maria Dias, para quem expresso uma imensa gratidão. Não é necessário falar muito, pois todos que tiveram a oportunidade de conviver com ela sabem da pessoa admirável, atenciosa e amorosa que é. Muitíssimo obrigado, querida Rosa.

Lembro-me dos professores Marco Brusotti e Maria Cristina Fornari, da Università del Salento, que tão bem me receberam em Lecce e me deram valiosa colaboração para a pesquisa. Aliás, minha estadia na Itália só foi possível pela ajuda de amigos que lá conheci. Leandro, Júlia e Alexandre: a vocês desejo cada vez mais sucesso.

Não me esqueço dos preciosos apontamentos feitos pelos professores Izabela Bocayuva, Olímpio Pimenta, Tiago Barros e Vladimir Vieira durante minha qualificação. Fiz questão de ficar atendo a cada um de seus comentários. O trabalho final tem um pouco de cada um. Além deles, fico muito honrado pela participação da Professora Doutora Iracema Macedo em minha banca de defesa.

Manifesto meu orgulho e alegria pela acolhida do meu projeto pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelos funcionários e funcionárias da secretaria do PGFIL, que nunca deixaram de responder atenciosa e prontamente a todas as minhas solicitações, pelos professores e professoras, em especial, aqueles com quem tive a oportunidade de estudar durante a realização das disciplinas. Menciono carinhosamente a Professora Doutora Márcia Gonçalves, que em sua gestão no Programa, tanto batalhou para que mais alunos pudessem ter bolsas junto

aos órgãos de fomento à pesquisa. Sei que essa continua a ser uma prioridade para os atuais coordenadores da Pós-Graduação.

Sem o apoio financeiro fornecido pela Capes, penso que seriam inviáveis as incontáveis viagens de Minas Gerais ao Rio de Janeiro, as participações nos vários congressos, a aquisição de vasto material bibliográfico e demais demandas próprias de alguém que assume a ousada tarefa de escrever uma tese de doutoramento.

Finalmente, agradeço ao belíssimo e inesquecível estado do Rio de Janeiro, que desde as serras de Petrópolis até o mar quanta saudade deixa em meu coração mineiro.

O fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar.

Fernando Pessoa

RESUMO

TOLEDO, R. O. *O que resta da arte:* indivíduo e cultura em “Humano, demasiado humano”. 2014. 224f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta tese tem como objetivo o estudo do problema da cultura em Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), tomando como ponto de partida o aforismo 222 de *Humano, demasiado humano*: “O que resta da arte”. Verifica-se o que o filósofo alemão refletiu sobre a passagem de uma cultura que filosoficamente deu primazia à arte para uma que se assumia científica e industrial. Como elemento central para tal empreitada, discute-se a problemática do indivíduo e sua formação cultural, bem como seu papel na criação da cultura. Num primeiro momento, analisa-se o desenvolvimento do pensamento nietzschiano ao longo da década de 1870, algumas de suas principais leituras para o abando de suas posições schopenhauerianas e wagnerianas, dentre as quais se destaca sua relação intelectual com Jacob Burckhardt (1818-1897) e sua rejeição ao Hegelianismo. Em seguida, concentra-se na expansão do cientificismo do século XIX para se traçar uma trajetória de total abandono do Romantismo e da crítica à metafísica na fase intermediária do pensamento de Nietzsche. Como fechamento, debate-se o desdobramento das discussões da obra publicada em 1878 nas obras subsequentes, *Aurora* e *A Gaia Ciência*, e a atualidade do debate aqui proposto em filósofos contemporâneos, especialmente, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973).

Palavras-chave: Arte. Ciência. Indivíduo. Cultura.

ABSTRACT

TOLEDO, R. O. *What remains of art:* individual and culture in “Human, all too human”. 2014. 224f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This research aims to study the problem of culture in Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), starting from the aphorism 222 of the book *Human, all too human*: “What remains of art”. It is observed what the German philosopher thinks about the transition from a culture that had gave philosophically primacy to art into a new culture that was assumed as scientific and industrial. As a central element for this work, it discusses the question about the individual and its cultural formation, as well, what is its role to creation of culture. Firstly, it is analyzed the development of Nietzsche’s thinking along the decade 1870, some of principal readings that were important for him to abandon his Schopenhauerianism and his Wagnerianism, highlighting the friendship with Jacob Burckhardt (1818-1897) and the rejection of Hegelianism. After, it focuses on the expansion of scientism through nineteenth century, tracing a trajectory of total abandonment of Romanticism and the critique of metaphysics during the middle period of Nietzsche’s thinking. Finally, it debates the consequences that were taken from the book published in 1878 for the subsequent works, the *Dawn of day* and the *Gay Science*, and the actuality of this debate to contemporary philosophers, especially, Theodor Adorno (1903-1969) and Max Horkheimer (1895-1973).

Keywords: Art. Science. Individual. Culture.

LISTA DE ABREVIATURAS

DW/VD	Die dionysische Weltanschauung / A visão dionisíaca do mundo
GMD/DM	Das griechische Musikdrama / O drama musical grego
ST/ST	Socrates und die Tragoedie / Sócrates e a tragédia
GT/NT	Die Geburt der Tragödie / O nascimento da tragédia
WL/VM	Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne / Sobre a verdade e mentira num sentido extramoral
DS/Co. Ext. I	Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss: Der Bekenner und der Schriftsteller / Considerações extemporâneas I: David Strauss, o devoto e o escritor
HL/Co. Ext. II	Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben / Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida
SE/Co. Ext. III	Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher / Considerações extemporâneas III: Schopenhauer como educador
WB/Co. Ext. IV	Unzeitgemässe Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth / Considerações extemporâneas IV: Richard Wagner em Bayreuth)
MA I/HH I	Menschliches allzumenschliches (vol. 1) /Humano, demasiado humano (vol. 1)
VMS/OS	Vermischte Meinungen und Sprüche / Opiniões e sentenças diversas
WS/AS	Der Wanderer und sein Schattem / O andarilho e sua sombra
M/A	Morgenröte / Aurora
FW/GC	Die fröhliche Wissenschaft / A gaia Ciência
Za/ZA	Also sprach Zarathustra / Assim falava Zaratustra
JGB/BM	Jenseits von Gut und Böse / Para além de bem e mal
GM/GM	Zur Genealogie der Moral /Genealogia da Moral
EH/EH	Ecce Homo / Ecce Homo
WA/CW	Der Fall Wagner / O caso Wagner

NW/NW	Nietzsche contra Wagner / Nietzsche contra Wagner
NF/FP	*Nachgelassene Fragmente / Fragmentos Póstumos*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1 **OS CAMINHOS PARA *HUMANO, DEMASIADO HUMANO*: O DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO SOBRE INDIVÍDUO, CULTURA E ARTE NO JOVEM NIETZSCHE** 23

1.1 **A suposta necessidade de um projeto cultural para uma nova nação: Nietzsche contra Hegel** 23

1.2 ***O Nascimento da tragédia* e os relances românticos de um projeto cultural sob a égide da arte** 40

1.3 **A amizade com Burckhardt e a reorientação cultural a partir de uma nova concepção de indivíduo e da história** 56

1.4 **Educação, cultura e indivíduo: a questão das universidades alemãs** 79

2 **O FIM DO PRIMADO CULTURAL DA ARTE** 89

2.1 **Um remédio positivista para a cura da metafísica** 89

2.2 **Reflexos das luzes cientificistas na filosofia de Nietzsche** 104

2.3 **Metafísica e arte: uma relação outonal** 112

2.4 **O rompimento com a metafísica do artista: a questão do gênio** 128

2.5 **Arte e ciência** 152

3 **SOBRE UM POSSÍVEL PROJETO CULTURAL EM NIETZSCHE** 160

3.1 **Uma caminho para a cultura em meio a uma crise cultural** 160

3.2 **Indivíduo, arte e cultura: uma reflexão continuada em *Aurora* e *A Gaia Ciência*** 189

3.3 **Considerações atuais sobre a cultura a partir de um pensamento extemporâneo** 196

CONCLUSÃO 209

REFERÊNCIAS 215

NOTA SOBRE TRADUÇÃO E CITAÇÃO DOS TEXTOS DE NIETZSCHE

As obras de Nietzsche terão suas citações referenciadas da seguinte forma.

O texto A visão dionisíaca do mundo terá a abreviatura em alemão e português seguida pelo número do parágrafo e, por fim, a paginação de acordo com a tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria dos Santos de Souza para a editora Martins Fontes*. Exemplo:* DW/VD § 1, p. 5.

Para as conferências *Sócrates e a tragédia* e *O drama musical grego* a referência apresentará a paginação de acordo com a tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria dos Santos de Souza para a editora Martins Fontes. Exemplos: GMD/DM, p. 47 e ST/ST, p. 71.

A Obra O nascimento da tragédia seguirá a forma de A visão dionisíaca do mundo, obedecendo à paginação da tradução de J. Guinsburg para a editora Companhia das Letras. Exemplo: GT/NT §1, p. 27.

As Extemporâneas terão sua paginação de acordo com a KSA, que aparecerá após a abreviatura. Exemplo: HL/Co. Ext. II, p. 248. A tradução dessas obras é aqui direta da KSA. Por este motivo, o texto original em língua alemã virá em nota de rodapé.

As obras aforismáticas, Humano, demasiado humano, e A Gaia Ciência respeitarão a seguinte ordem para as referências: abreviatura alemão/português, número do aforismo e número da página conforme as traduções para o português de Paulo César de Souza para a editora Companhia das Letras. Exemplos: MA I/HH I, 455, p. 222 e FW/GC, 57, p. 95.

As seções de Humano, demasiado humano II virão abreviadas separadamente, a saber, uma abreviatura para Opiniões e sentenças diversas e outra para O andarilho e sua sombra. A forma da referência será a mesma das obras aforismáticas mencionadas acima, tendo como base de paginação a tradução de Paulo César de Souza, também para a Companhia das Letras. Exemplos: VMS/OS, 31, p. 28 e WS/AS, 58, p. 198.

A obra *Aurora* terá a forma das demais obras aforismáticas, porém, com a paginação da KSA.

Para *Ecce Homo*, após a abreviatura virá o nome do capítulo e, em seguida, a paginação a partir da tradução de Paulo César de Sousa para a Companhia das

Letras. Exemplo: EH/EH, “Humano, demasiado humano”, p. 72. Forma semelhante terá *Assim falava Zaratustra*, seguindo a paginação da tradução de Mário Ferreira dos Santos para a Editora Vozes. Exemplo: Za/ZA, “Uma árvore na montanha”, p. 62.

No caso dos fragmentos póstumos, as referências respeitarão à numeração estabelecida para os fragmentos, sem o número de paginação das edições críticas de Colli e Montinari. Para as cartas, serão considerados apenas seus destinatários, dia, mês e ano. Na maioria das vezes, em nota aparecerá o texto original em alemão, retirado da KSA e da edição crítica das cartas.

INTRODUÇÃO

*A tese intitulada "*O que resta da arte: indivíduo e cultura em *humano, demasiado humano*" tem como principal problema o questionamento sobre qual deveria ser o papel da arte após Friedrich Wilhelm Nietzsche constatar que o homem científico é continuação do homem artístico (MA I/HH I, § 222). Detalhando esta problematização, o que se quer saber é sobre o novo valor da criação artística e das obras de arte no interior de uma cultura que passou a dar a essas instâncias um lugar cultural secundário. O século XIX, para o filósofo nascido em Röcken, no dia 15 de Outubro de 1844, apresentava-se como o último no que tange à divinização de qualquer movimento artístico dos diversos períodos da história da humanidade. Dentre tais movimentos, destaca-se como derradeiro o Romantismo alemão oitocentista, seja em sua primeira corrente, representada pelos irmãos August Wilhelm Schlegel (1767-1845) e Karl Friedrich Schlegel (1772-1829) e por Novalis, ou pela tardia, que teve como seu maior artista Richard Wagner (1813-1883).[1]De modo mais específico, a questão tem em vista quais seriam os elementos culturais que teriam passado por reorientações, provocando, por conseguinte, uma nova postura em relação à arte. São estes, a noção de indivíduo, da tradição e do conhecimento – no que diz respeito à religião, metafísica e ciência.

O problema que motiva a pesquisa proposta é: pode-se presumir que haja um projeto cultural de Nietzsche em *Humano, demasiado humano* baseado na revalorização do indivíduo? Isso se desdobra na análise da crítica da cultura e na verificação dos possíveis elementos que serviriam como base para a construção e sustentação de tal projeto, dentre eles, obviamente, está a arte.

Observa-se entre alguns estudiosos do pensamento de Nietzsche uma preocupação em compreender se o filósofo alemão pode realmente ser considerado um filósofo da cultura e como tal condição contribuiu ou pode contribuir para a análise cultural da Alemanha oitocentista, bem como em relação à cultura nos séculos XX e XXI. É sabido, por exemplo, que ocorreu, em Naumburg, em agosto de 2007, a conferência: *Nietzsche*: *Philosoph der Kultur(en)?*. É no interior desse debate que a pesquisa aqui proposta pretende se inscrever. No entanto, para que o

[1]O Primeiro Romantismo só será brevemente abordado, enquanto o tardio receberá maior atenção.

trabalho seja mais proveitoso, toma-se como base o pensamento sobre a cultura e seus principais elementos, entre os quais se destaca a arte, no conjunto da obra *Humano, demasiado humano*. Um costume que admira pela grande aceitação entre os estudiosos do pensamento nietzschiano é fazer a crítica moral preceder à crítica cultural, sendo que o contrário poderia muito bem ter seu lugar na obra supracitada. Como se nota, não são poucos os momentos em que Nietzsche faz com que os diversos temas tratados no livro sejam deslocados para a cultura, o que justifica uma empreitada que abordaria com maior acuidade o que esse deslocamento realmente significaria dentro do referido contexto.[2]

As divisões referentes ao pensamento e, por conseguinte, aos escritos de Nietzsche, ainda são alvo de discussões. Porém, assume-se a decisão de dividi-lo em três fases, o que é compartilhado com outros pesquisadores dos textos nietzschianos, entre os quais se menciona Oswaldo Giacóia Júnior (2000), o qual situa a segunda fase entre 1878 e 1882. A divisão desse modo serve para apontar o quanto o estudo sobre a cultura a partir dos textos de Nietzsche pode estar sofrendo algum prejuízo, uma vez que, em geral, volta-se com maior vigor ou para os textos da primeira ou para os textos da terceira fase da vida intelectual do filósofo. Entre aqueles que enfatizam a primeira fase, lista-se aqui o livro da autora Luiza Gontijo Rodrigues (1998) *Nietzsche e os gregos: Arte e "mal-estar" na cultura*, no qual há grande preocupação de interpretar nos primeiros capítulos as concepções de apolíneo e dionisíaco partindo-se de *O nascimento da tragédia* (1872) e sua referência à cultura grega e, no último capítulo, à cotidianidade. Já entre os livros que tratam da cultura na terceira fase, cita-se *Nietzsche, Civilização e cultura*, de Carlos Alberto Ribeiro de Moura (2005), sendo que essa obra também traz grandes contribuições para a compreensão daquilo que trata no período inicial do pensamento de Nietzsche.

Uma abordagem específica da cultura e seus elementos no período intermediário do filósofo alemão, sobretudo, comprometida com seu livro de

[2]Destaca-se sobre o que se inscreve nesse parágrafo a pesquisa de Ivo da Silva Júnior (2007), que em seu livro *Em busca de um lugar ao sol: Nietzsche e a cultura alemã* dá grande importância para a cultura como um dos temas centrais da filosofia nietzschiana desde seus primeiros escritos. O autor faz lembrar que, já nos estudos realizados sobre Nietzsche no século XIX, este é encarado como um pensador da cultura. Verifica, por exemplo, que Riehl, em sua obra *Friedrich Nietzsche: O artista e o pensador*, definia o pensador como filósofo da cultura/civilização (cf. RIEHL, 2000). A classificação de Nietzsche como filósofo da cultura é vista como algo não recente também em: COPLESTON, Frederick. *Nietzsche, filósofo da cultura*. Trad. de Eduardo Pinheiro. Porto, Portugal: Livraria Tavares Martins, 1979.

abertura, *Humano, demasiado humano*, mostra seu valor porque pode ajudar a evitar certos anacronismos sob os quais são lançadas certas ideias de Nietzsche. É preciso verificar, por exemplo, o quanto alguns conceitos e concepções da terceira fase podem ter evoluído ou mesmo ser fruto de mudanças que dependessem intrinsecamente daquilo que foi exposto nos textos da fase intermediária, excluindo-se ou minimizando revoluções descomprometidas ao longo da carreira filosófica de Nietzsche. Voltar os olhos para as críticas da cultura em *Humano, demasiado humano* de maneira mais detalhada colaboraria para que sejam obtidos resultados mais seguros para a tradição de estudos nietzschianos. Lançando-se mão dessa possibilidade, tais ideias podem ser reinterpretadas e reorganizadas, servindo como base para novas reflexões a respeito da problemática cultural, principalmente, tendo em vista a receptividade e as influências dos escritos nietzschianos na atualidade.

A escolha da relação entre cultura e indivíduo é oportuna, uma vez que retrata uma virada na visão de Nietzsche sobre o assunto. Porém, justifica-se uma preocupação como estas por meio do que foi exposto no parágrafo acima, ou seja, pela tentativa de se evitar anacronismos e prejuízo das ideias num determinado momento do pensamento do filósofo em questão. A célebre, contudo, pouco discutida distinção entre o espírito livre e espírito cativo, assim como suas implicações na crítica a qual se refere, é muitas vezes eclipsada por concepções como as da moral escrava e moral aristocrática que aparecem em, diga-se de passagem, *A genealogia da moral*. É de grande valia entender do que tratam os tipos de cultura engendrados pelas lógicas cativa e livre para que, num estudo comparativo posterior, haja instrumentos para se reinterpretar as expressões que foram apontadas neste parágrafo e por que aparecem e desaparecem ao longo dos escritos de Nietzsche.

De uma forma mais abrangente, um trabalho de tal monta se justifica para a filosofia, pois aparece como um prenúncio daquilo que viria a ser a crítica da cultura do século XX, sobretudo, aquela que aparentemente se aproxima das críticas nietzschianas, isto é, dos membros da Escola de Frankfurt, entre os quais se destacam Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). É curiosa a afirmação do primeiro: “A Indústria Cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (ADORNO, 1985, 99). Em alguns pontos, há uma congruência de temas abordados que merece especial atenção, pois Nietzsche adianta concepções como aquelas que

se referem à cultura de massa e à cultura da máquina. Há no filósofo uma constante preocupação com o que a aceleração da vida na Europa em razão da industrialização e do comércio estava gerando no homem da passagem do século XIX para o XX.

No primeiro capítulo, pretende-se analisar como Nietzsche constrói sua reflexão a respeito da cultura, passando pelas noções de indivíduo e de arte, tendo em vista as principais influências assimiladas pelo pensador para a elaboração de *Humano, demasiado humano*. Em algumas passagens, há um retorno a escritos anteriores, pois, considera-se que há um processo bastante dinâmico de abandono, continuidade ou criação de conceitos que levaram à escrita do conjunto da obra inaugural da segunda fase do pensamento nietzschiano. Mais do que isso, realizou-se um estudo comparativo entre os textos de Nietzsche e alguns pensadores com os quais ele travou interessantes debates. Considera-se que esses foram fundamentais para a construção do pensamento do período intermediário do filósofo.

Sob tal perspectiva, neste momento da presente pesquisa são mencionados nomes como Georg W. F. Hegel (1770-1831), sua concepção de Estado, cultura, indivíduo e arte; Jacob Burckhardt (1818-1897) e sua visão da história, bem como sua querela contra o Hegelianismo; Arthur Schopenhauer (1788-1860); Richard Wagner (1813-1883) e, enfim, em poucas linhas, Paul Rée (1849-1901). São trechos determinantes que servirão, sobretudo, como um norteamento para o que se pretende fazer em seguida: discutir aspectos ainda obscuros na relação entre cultura, arte e indivíduo diante da aurora da ciência e do homem científico.

No primeiro capítulo, serão encaradas três frentes de investigação determinantes para a mudança de direção intelectual ocorrida no início da segunda fase do pensamento do autor de *Humano, demasiado humano*: (a) um debate e a crítica ao Hegelianismo naquilo que diz respeito às noções de Estado, cultura, indivíduo e arte; (b) a relação de Nietzsche com Burckhardt como determinante para a formação daquilo que o filósofo viria a compreender como história, cultura e arte e (c) um estudo das *Extemporâneas* para que se trace uma trajetória de mudança interna do pensamento nietzschiano durante a década de 1870. Ainda que estes elementos pareçam estanques, devendo ser abordados profunda e distintamente daquilo que se propõe nesta empreitada, prefere-se, conquanto o alvo maior aqui seja a filosofia da arte, seguir as veredas constitutivas desta faceta no pensamento nietzschiano, encontrando pontos de congruência e incongruência.

Com maior exatidão, o objetivo do primeiro capítulo é analisar criticamente a dinâmica do pensamento nietzschiano ao longo da década de 1870, espaço de tempo em que o pensador publicou as primeiras de suas obras mais importantes, mas que, também, observa-se nelas o aparecimento e reconstruções de vários temas que viriam a ser aprofundados ao longo dos anos seguintes. Nietzsche não era apenas escritor, mas leitor e crítico de seu tempo. Muitas de suas leituras e conversas com figuras proeminentes contribuíram para o abandono ou a assimilação de subsídios teóricos que, posteriormente, viriam a ter impacto na obra de 1878. Logo, a primeira grande tarefa a ser realizada foi o estudo comparativo entre as obras do período, a saber, *O nascimento da tragédia*, as *Extemporâneas* e o conjunto de *Humano, demasiado humano*. Em seguida, buscou-se encontrar os pontos de transição, comparando-os às leituras e tendências do filósofo enquanto se dedicava aos escritos aludidos acima. Embora a riqueza de temas tratados não pudesse ser abarcada na completude deste trabalho, escolheu-se uma espécie de espinha dorsal temática, sendo que os temas sempre abordados foram arte, ciência, cultura e indivíduo. Sucintamente, o que se propôs foi a verificação de como estas noções se relacionam desde *O nascimento da tragédia* até obras posteriores a *Humano, demasiado humano*, tendo este último livro como o ponto de virada, com fundamental relevância para compreender o porquê de algumas transições.

Já em 1872, Nietzsche demonstrava publicamente seu desejo pela restauração de uma cultura forte, que pudesse ter lugar entre os germânicos. Para o cumprimento de seu intento, lançava mão de uma reflexão a respeito da tragédia grega, passando por uma elucidação de seus aspectos constitutivos, destacando-se uma meditação sobre a música, com influências reconhecidamente schopenhauerianas. Há muitas e excelentes pesquisas sobre esta peculiaridade dos escritos nietzschianos, e não interessa aqui dedicar muitas páginas para este assunto. Porém, é oportuno dizer que, em *O nascimento da tragédia*, já havia uma preocupação muito bem delineada sobre o indivíduo. Porém, observa-se que, ao longo dos anos seguintes, o discurso dialético e metafísico do jovem Nietzsche perdeu força. Deixou-se de lado a distinção entre o apolíneo e o dionisíaco enquanto os impulsos (*Triebe*) estéticos determinantes para o desenvolvimento da arte, mas que não têm origem a partir da cultura e, sim, da natureza (*Natur*). Tais impulsos, aliás, teriam sido assimilados no espírito da tragédia grega.

O estudo dos textos escritos entre *O nascimento da tragédia* e *Humano, demasiado humano* teve, enquanto objetivo específico, o interesse de demonstrar se seria possível afirmar uma mudança radical entre o pensamento sobre arte, indivíduo e cultura de forma brusca entre as duas obras, ou se as mudanças foram graduais. Mais do que isso, procurou mensurar a originalidade do discurso sobre tais instâncias no pensamento de Nietzsche. Para esta empreitada, foi acenada sua amizade com Burckhardt, tendo um grande peso para a reelaboração das ideias de cultura, história e indivíduo. Como contraponto, pois o filósofo não apenas assimilou, como se posicionou contra sua época, o estudo voltou-se para uma rápida interpretação das noções de arte, cultura e individuo em Georg W. F. Hegel (1770-1831), tendo como pano de fundo seus *Cursos de Estética*. Neste viés, aponta-se que *Humano, demasiado humano* não viria a ser somente uma obra anti-romântica. Também, era anti-hegeliana. Na última seção do capítulo, volta-se para um assunto valioso para a compreensão da cultura e do indivíduo: a crítica nietzschiana às instituições alemãs de ensino superior. O problema central ali é saber até que ponto a educação cumpria o papel de formação universal, excelente e autônoma de seus indivíduos ou se fazia deles meros repetidores da tradição, eruditos cheios de velharias sem sentido. Assim, disciplinas superestimadas, como a história, poderia somente disponibilizar visões de mundo dissociadas de uma efetiva tarefa para a construção atual da cultura a partir do indivíduo forte, capaz de ser agente histórico.

No segundo capítulo, inicia-se com uma investigação a respeito das influências das propostas cientificistas do século XIX para a crítica veemente à metafísica feita no período intermediário do pensamento de Nietzsche. Aparece o nome de Augusto Comte (1798-1857), pioneiro da corrente intelectual precursora de uma tendência intelectual positivista que contribuiu para a mentalidade nietzschiana que culminou em seu abandono da metafísica e em sua crítica do conhecimento e da verdade. O valor desta empreitada é o de averiguar como a arte foi perdendo a crença em sua constituição metafísica e tomando um lugar secundário na esfera cultural. Como se verá, no desenrolar dos anos 70 do século XIX, cresce o valor do discurso sobre o indivíduo para a compreensão da cultura, o que ocorre tanto em Burckhardt quanto em Nietzsche. Para ambos, no entanto, há uma severa crítica à Modernidade e ao tipo de formação individual de sua época, recorrendo a períodos históricos anteriores, sobretudo, ao Renascimento Italiano. A crítica da cultura alemã oitocentista não deixou incólume sua arte romântica, tanto quanto todo idealismo e

metafísica que ela continha. A relação com a verdade, que colocava a arte num lugar cultural de primazia pelos românticos, ainda mais em seu culto exagerado ao gênio como um tipo muito raro de indivíduo, é contraposta a uma nova concepção de verdade e, consequentemente, de conhecimento. Neste caso, o que se quer saber é, diante do alvorecer do homem científico, qual seria o futuro da arte nos moldes anteriormente exigidos pelo Romantismo alemão.

Como continuidade, propõe-se uma pesquisa sobre a) o desenvolvimento da noção de gênio nas obras do primeiro período do pensamento de Nietzsche; b) o que ele compreende por gênio em *Humano, demasiado humano* (em seu conjunto); c) quais são, dentro dos parâmetros da crítica sobre a cultura, os modelos de gênio relacionados na obra e d) a afinidade entre o gênio e a criação artística no livro de 1878. A pesquisa sobre o gênio surge como desdobramento daquilo que se fez a respeito do indivíduo, cultura e arte no primeiro capítulo. Caso contrário, não seria possível analisar a concepção de gênio enquanto indivíduo de exceção, que se esforça para a construção de si mesmo. Além disso, seria inviável pensar o gênio no período intermediário do pensamento nietzschiano sem, antes, distinguir cuidadosamente o que ele pondera sobre o conhecimento, metafísica e sua pretensão pela verdade.

O aforismo central para o assunto ao longo dos escritos tratados é, pressupõe-se, o de número 378 de “Opiniões e sentenças diversas”, que tem como título “O que é gênio?” (*Was ist Genie?*). É preciso ponderar sobre os elementos sócio-culturais que atiçariam a genialidade. Ao que tudo indica, Nietzsche defende que cada gênio é específico de sua época porque está relacionado à energia dispensada pelas forças que se digladiam num determinado período da história. A ausência de uma dessas forças mudaria toda constituição possível para o ressurgimento de uma genialidade, que exige um embate completo. Seriam exemplos dessas forças, o prazer na mentira, na imprecisão, no simbólico, na embriaguez, no êxtase. Logo, um estado de total harmonia entre os espíritos, a falta de antagonismos e a ausência de determinadas forças, expurgadas da vida, poderiam significar um perigo para a genialidade e, por conseguinte, para os grandes feitos da humanidade.

No terceiro capítulo, somente após se debruçar sobre a questão do indivíduo e da cultura, é cabível se estender sobre um assunto capital. Por um lado, *Humano, demasiado humano* é um livro escrito num período de passagem: o surgimento e a

consolidação do Estado Alemão. Por seu turno, esse estava diante da necessidade do estabelecimento de um projeto cultural que pudesse unir os regionalismos dos antigos reinos germânicos. A dificuldade seria saber como seria alcançada uma identidade alemã sem o prejuízo do indivíduo e, por conseguinte, da cultura. Pode-se presumir certo temor de que a cultura alemã se perdesse na própria sobrevalorização, esquecendo-se de quais foram os materiais a partir dos quais se viu apta a construir algo de valoroso ao longo da sua história, correndo-se um risco de um enfraquecimento cultural. Por outro lado, o contexto econômico europeu já mostrava o peso do comércio para as definições dos vários elementos culturais, transformando-os em instrumentos para a adequação das mentes aos seus propósitos. Como se verá, notáveis debates que se realizaram no século XX, como aquele da transformação da arte em bem cultural e, dessa maneira, em bem de consumo, já haviam sido vislumbrados por Nietzsche em obras como *Aurora* e *A Gaia Ciência*. O filósofo tentou estabelecer uma relação entre o trabalho para a indústria e a nova forma de consumo das obras artísticas, que acabaria por empobrecer a arte e os artistas. Para além de uma abordagem concernente à cultura, o que se quer é discutir qual seria o papel da arte num possível projeto cultural de Nietzsche. Para o fechamento, intenta-se discutir se aquilo que o pensador almeja da arte toca a todos ou apenas a uma elite espiritual. Não se deve perder de vista que as tipologias de indivíduos, presentes em *Humano, demasiado humano*, serão destrinchadas no decorrer do trabalho, dentre elas, a do espírito livre e do espírito cativo.

A última seção do terceiro capítulo tem o contorno de um complemento às pesquisas diretas nos textos nietzschianos e seus interlocutores de relevância para o que foi proposto. Busca-se investigar se as preocupações elencadas ao longo deste estudo podem contribuir para compreender o desenvolvimento da cultura nos dois últimos séculos a partir de uma olhada para pensadores da cultura como aqueles da Escola de Frankfurt e Guy Debord (1931-1994), todos eles tecendo relações entre capitalismo e do destino da arte, do indivíduo e da cultura. Almeja-se demonstrar que as reflexões culturais de Nietzsche são pertinentes para a atualidade, mesmo com o surgimento e propagação de novos meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema e a televisão, e que diálogos entre filósofos hodiernos e o autor de *Humano, demasiado humano* são de considerável valia. Assim, pode-se constituir um panorama para, do ponto de vista dos dois

últimos séculos, refletir sobre a questão “o que resta da arte” e se isto ajudaria a inquirir sobre uma segunda problemática: se o possível projeto cultural de Nietzsche teria ou não um lugar em meio ao ambiente cultural da atualidade.

1 OS CAMINHOS PARA *HUMANO, DEMASIADO HUMANO*: O DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO SOBRE INDIVÍDUO, CULTURA E ARTE NO JOVEM NIETZSCHE

1.1 A suposta necessidade de um projeto cultural para uma nova nação: Nietzsche contra a Alemanha de Hegel

Desde 1862, Nietzsche se viu às voltas com o projeto do rei prussiano, Guilherme I, de transformar os trinta e nove reinos germânicos num único Estado Nacional. O líder do processo de unificação foi Otto von Bismarck, também conhecido como o *Chanceler de Ferro*. O projeto se concretizou em 1871, quando a Prússia venceu a França na Guerra Fanco-Prussiana, anexando ao território alemão os estados do sul. Como primeira consequência, ocorreu a criação do II Reich (ou Império Alemão). Simultaneamente, houve um grande desenvolvimento político e econômico da Alemanha na Europa. Embora a unificação política parecesse algo inevitável, considerando-se a supremacia militar prussiana em relação aos demais reinos germânicos, outra unidade ainda parecia incompleta, a saber, aquela que se referia à identidade cultural do povo que agora passaria a constituir o Estado Alemão. Tão importante quanto a unificação geopolítica era a criação de uma unidade para a cultura germânica, algo que desse uma direção aos até então variegados sentimentos e condutas culturais dos antigos reinos.

Não é algo simples determinar se havia ou qual seria o projeto cultural proposto para a nova nação europeia. O que se sabe é que, a partir do contexto político em que Nietzsche estava envolvido, encontravam-se duas forças culturais com desdobramentos bem distintos, mas que o jovem pensador empreendeu esforços para refletir sobre ambas. Uma, no plano intelectual e com forte influência nos meios acadêmicos, era a filosofia de Hegel, com uma proposta bem peculiar de Estado, cultura e indivíduo. Fosse para concordar ou para discordar do sistema hegeliano, não seria possível para um pensador da cultura vivendo o processo de unificação alemã deixar de lado o legado de Hegel. A segunda força, aquela do Romantismo, passava pelo caminho da arte, dando a esta uma marcante primazia cultural. De uma forma ou de outra, Nietzsche se relacionou intelectualmente com essas duas correntes, mostrando pela primeira um notável desprezo, enquanto, no

que concerne à segunda, acabou por assimilar muitos de seus elementos, como ele mesmo fez questão de ressaltar em *Ecce Homo*.[3]

Durante a década de 1870, Nietzsche realizou uma intensa reflexão cultural, como se observa em sua primeira obra publicada, *O Nascimento da tragédia*. Imbuído de um aparente nacionalismo, buscou algo emblemático que pudesse dar sentido à cultura alemã, que fosse capaz de restabelecer o vigor do próprio espírito alemão. Nesse livro, encontra-se aquilo que poderia ser chamado de o projeto cultural juvenil de Nietzsche, tendo a arte como um canal de maior calibre. Não é casual o fato de ali constarem temas como a tragédia, sua relação com a cultura grega e seu possível renascimento na figura do compositor Wagner. Noutro momento deste trabalho isto será verificado com maior acuidade. Porém, o grande problema de partida para o que aqui se quer saber pode ser destrinchado nas três perguntas a seguir. Até que momento da vida intelectual de Nietzsche aquilo que aqui se convenciona chamar de projeto cultural juvenil perdurou? Seria possível observá-lo após 1878, com a publicação de *Humano, demasiado humano* ou ele seria substituído por um novo projeto? Não seria cabível, no entanto, afirmar que no livro que marca a abertura da segunda fase do pensamento do filósofo teria havido o abandono, ainda que momentaneamente, de uma proposta cultural para a Alemanha e mesmo para a Europa? Considerando-se que estas três questões são o fio condutor da presente pesquisa, elabora-se a questão central. Existe um projeto cultural em *Humano, demasiado humano*?

O que se deve ter em mente numa abordagem a respeito de um possível projeto cultural é quem o propõe – ou um líder político, ou um filósofo, ou um artista, ou um cientista -; qual é a sua concepção de cultura -; a quem ele se destina – aos indivíduos de uma coletividade, isto é, o povo -; qual ou quais são as suas instâncias privilegiadas – a religião, a filosofia, a ciência, a arte, a educação, a economia –, e como ele será repercutido socialmente – pelos meios de educação, por exemplo. Tudo o que se acaba de dizer importava para Nietzsche, pois seus diálogos com seu tempo, bem como seus principais expoentes, refletem o quanto cada um destes elementos era caro ao filósofo. Mais do que isso, os escritos nietzschianos demonstram uma preocupação com os desdobramentos histórico-sociais de projetos culturais anteriores. Para um povo um projeto cultural poderia dar direções que

[3]Cf. EH/EH, “Humano, demasiado humano”.

poderiam servir para seu fortalecimento e, por conseguinte, de seus indivíduos, dando ênfase a algo realmente vigoroso, ou contribuir para seu enfraquecimento. É por este último aspecto que Nietzsche avalia especificamente o caso daquilo que se poderia nomear de o projeto de Hegel. Ao se usar esta terminologia, o que se quer dizer é exatamente o que se listou no início deste parágrafo, ou seja, a filosofia hegeliana como uma perspectiva cultural, o que ela reflete a respeito de Estado e seus indivíduos, qual é a sua instância privilegiada, como ela deveria e como se repercutiu entre os alemães do século XIX e, enfim, qual direcionamento ela deu para o povo alemão no entendimento de Nietzsche. Antes de se passar ao debate com Hegel, vale salientar que em alguns casos projetos culturais podem conter como característica dominante a negação de vários elementos da cultura vigente ou antecessora. Grosso modo, é o que teria ocorrido quando o projeto revolucionário burguês dos séculos XVIII e XIX tentou lançar fora a mentalidade de uma sociedade ainda alicerçada sobre valores feudais. Não vem ao caso procurar os contrastes entre Hegel e os românticos alemães e seus predecessores, mas entre Nietzsche e aqueles com quem ele dialoga. Um ponto de vista que demanda análise é até que grau uma cultura pode ser construída a partir da assimilação de características daquela que a precede, o que será averiguado adequadamente no estudo de *Humano, demasiado humano.*

Muitos são os elementos que estão intrincados para a caminhada em direção ao que o filósofo andarilho viria a pensar e manifestar no final dos anos 1870. Como exemplo, apresenta-se no seguinte esboço de 1873:

> Carta
> 1. O desejo, o autor ingênuo e popular, para ser um gênio. Preço da forma.
> 2. Arcaísmos, neologismos.
> 3. Confusão de imagens.
> 4. Hegel e os jornais - como o inimigo.
> 5. Sobre Lessing.
> 6. Os grandes músicos.
> 7. Do darwinismo e da ética.
> 8. Nenhuma filosofia.
> 9. Reduzido (sic) em teologia. Todo resto deve ser suprimido.
> 10. Ele não tem noção de cristianismo (NF-1873,27[20]).[4]

Como se vê, no início do percurso que percorreria pelos próximos anos, Nietzsche se encontrava envolvido pelos mais diversos questionamentos. Em

[4]O texto em alemão é: Brief / 1. Der Wunsch, als Autor naiv und populär, ja ein Genie zu sein. Preis der Form. / 2. Archaismen Neologismen. / 3. Verwirrung der Bilder. / 4. *Hegel* und die Zeitungen — so wie die Gegner. / 5. Über Lessing. / 6. Die großen Musiker. / 7. Der Darwinism und die Ethik. / 8. Keine Philosophie./ 9. Reduzirt auf die Theologie. Alles sonst zu streichen./ 10. Er hat keinen Begriff vom Christenthum.

momentos distintos, cada um deles foi desenvolvido. Aparecem os termos “gênio”, “darwinismo”, “grandes músicos”, “teologia” e os nomes “Lessing” e “Hegel”. O que se intenta indicar é que a reflexão a respeito da cultura em sua filosofia já se mostrava interessada na relação entre arte, juntamente de seus elementos constitutivos, ciência (e moral) e metafísica, tendo como aspecto determinante a querela contra o Hegelianismo.

Tendo como foco o que foi dito acima sobre quais elementos são essenciais para a construção de um possível projeto cultural, é preciso saber o que Hegel havia explicitado em sua filosofia e como isso chegava a Nietzsche. A base da crítica nietzschiana ao seu predecessor foi o idealismo. Os temas deste tipo de filosofia se desvencilhavam daquilo que se esperava de um pensamento adequado a respeito do homem, sua cultura e seu mundo. Porém, é importante um breve retorno ao pensamento de Hegel para obter tais informações e tornar viável a compreensão das noções de Estado, cultura, indivíduo e arte no filósofo de *Stuttgart.*

A fragmentação política marcava o universo cultural no qual Hegel estava inserido ao escrever suas obras. Ao oeste, informava-se com interesse dos desdobramentos dos acontecimentos referentes aos revolucionários franceses, capazes de lançar por terra um regime que não privilegiava os sentimentos libertários, obtendo como resultado do processo uma nova forma de poder. Sob o domínio burguês a França seria capaz de dar um salto para a industrialização, para o comércio e para outras formas de trabalho. A revolução era a própria face da Modernidade, com mudanças bruscas, reorganizações sociais inusitadas, descobertas constantes e a aceleração da produtividade humana. Em função dos motivos imperialistas de Napoleão Bonaparte, Hegel podia vivenciar, em terras germânicas, um aspecto caudatário da política revolucionária, a saber, de um indivíduo que tentava estender seus ideais políticos a uma Europa que teimava em manter uma configuração sócio-política antiquada. A saída para os alemães era a sua própria capacidade intelectual de atingir e, de certo modo, poder tomar a dianteira de um processo que parecia correr irreversivelmente para a realização de uma sociedade mais perfeita e justa.

Em *10 lições sobre Hegel*, Deyve Redyson identifica a gênese do Idealismo alemão ainda em Kant, nascendo em seus contornos mais bem delineados do interior do Romantismo alemão, com Fichte e Schelling, chegando ao seu ápice em Hegel. O Idealismo é uma corrente filosófica que se denomina por ser

transcendental, subjetiva e absoluta. Seus pensadores teriam levado a metafísica para além de Kant, com resultados inimagináveis até então. Explica porque Hegel deve ser incluído no Idealismo: pois "sustenta a ideia de que filosofia se sustenta no idealismo ou retira dele todas as suas bases, adquirindo, assim, um caráter subjetivo e absoluto, ou seja, a posição de que o finito é o ideal e seus pressupostos estão no ser que esclarece a forma" (REDYSON, 2011, p. 16).[5] A filosofia hegeliana se coloca num movimento circular que evidencia seu sistema. Tem-se, portanto, a Lógica, a Natureza e o Espírito, chegando-se ao Absoluto. Sobre as repercussões do pensamento de Hegel, escreve que, ainda cedo, despertou na Alemanha um grande interesse, pondo de um lado seus adeptos e do outro seus críticos. Um dos marcos iniciais do Hegelianismo foi a publicação de *A vida de Jesus,* de David Friedrich Strauss (1808-1874), antigo aluno de Hegel, com quem Nietzsche polemiza em sua *Primeira Consideração Extemporânea*. Ao inverter o argumento religioso que atribuía ao povo a responsabilidade pelo conteúdo de suas crenças e contradizia o ideário da doutrina cristã, Strauss teria provocado uma cisão entre os hegelianos ortodoxos e a esquerda radical, tendo nesta mais uma ala, os jovens hegelianos, contrários ao regime dominante. Nietzsche teve contato com militantes desse grupo, como testemunha em seus diários de juventude. Entre os principais representantes da esquerda hegeliana estão Arnold Ruge (1802-1880), Bruno Bauer (1809-1872), Ludwig Feuerbach (1804-1872) e Max Stirner (1806-1856). Inicialmente, entusiasta quase incondicional do sistema de Hegel, Feuerbach se tornou um dos mais influentes e bem elaborados críticos de seu mestre. Um marco historicamente decisivo para o Hegelianismo foi o surgimento da esquerda marxista, que se baseava, evidentemente, nos escritos de Karl Marx (1818-1883), configurando-se como uma das primeiras e grandes críticas da política e da economia na Modernidade. Nietzsche não negligenciou o pensamento de Marx, mas em seus primeiros escritos não fez questão de alinhá-lo ao Hegelianismo, embora isso não lhe fosse estranho. A direita hegeliana ficou mais conhecida pela alcunha "os velhos

[5]Deyve Redyson esclarece o que pretendeu dizer com o seguinte comentário. "Hegel se situa na corrente do Idealismo alemão, em continuidade a Kant, Fichte e Schelling e com a consciência de ter levado a termo e à perfeição esse pensamento. Faz o idealismo remontar a Platão, pois ele atribui o princípio de identificação entre o racional e o real-efetivo. Considera o idealismo uma conquista definitiva da razão, que superou o realismo antigo. A verdade não reside na realidade exterior do mundo, que a mente humana pretende descobrir e abrigar. Ao contrário, inteligibilidade que há nas coisas é a própria inteligência que nelas se refere. Essa lógica de Hegel é na verdade uma metafísica postulada e idealista tendo em vista as determinações do ser e do pensar" (REDYSON, 2011, pp. 49-50).

hegelianos", que procuravam não se afastar de Hegel, considerando sua filosofia irrefutável. Redyson inscreve Nietzsche como um dos principais nomes da reação anti-hegeliana no século XIX. Além dele, arrola Soren Kierkegaard (1813-1855) e Schopenhauer.

Orbitando uma obra paradigmática, *A fenomenologia do espírito (Phänomenologie des Geistes*), de 1807, a filosofia alemã das quatro décadas posteriores viu uma grande energia intelectual sendo dirigida para o Hegelianismo ou contra ele. Porém, Nietzsche considerava estar sentindo de perto as repercussões culturais e, consequentemente, filosóficas daquele pensador. Tanto que há em suas obras da década de 1870, bem como noutras posteriores, bastante vigor para derrubar os resquícios hegelianos que estavam arraigados na mentalidade alemã. Certo é que, diferentemente da filosofia clássica grega, do pensamento medieval e do cartesiano, o homem da Modernidade estava diante da urgência de aprender a pensar a velocidade das mudanças sociais, econômicas e culturais de seu tempo não apenas a partir do presente, mas buscando compreender suas fontes. Era preciso dar um novo estatuto para a história, que não poderia ser um baú de relíquias sem quaisquer conexões entre si. Ela deveria ser encarada como ciência para o conhecimento das origens de uma época, de suas instituições e de sua cultura. Hegel levou isso tão a sério que se encarregou de construir um grandioso sistema filosófico, que permitia que vários elementos, aparentemente distintos entre si, assumissem uma imbricação tão essencial que desta a realidade pudesse ter um sentido historicamente reconhecível.

De acordo com Hegel, a realidade é movimento, pretendendo a filosofia ser a apropriação de todo real. Tudo o que pode e vem a ser é dado a conhecer ao pensamento. Assim, a filosofia hegeliana se apropria da totalidade do real. Não há a coisa em si. Consequentemente, cai o sentido da preocupação filosófica com algo estático que jaz eternamente inacessível ao conhecimento. Toda realidade é expressão da razão humana, isto é, foi por esta constituída. Todo o racional é real porque a razão se realiza na história. Para Hegel, a história universal é aquilo que deve ser pensado, e não exclusivamente o sujeito, como queria Descartes, ou aquilo que se pode ou não conhecer, ou seja, os limites do conhecimento, como propunha Kant. O sujeito e a história se realizam ao mesmo tempo, pois o homem faz a história e a história faz o homem. A história do sujeito é aquela do desenvolvimento autoconsciente do homem enquanto espírito que se dá forma a partir da história.

Esta é sujeito, pois é feita pelo sujeito, e este é história, pois é historicamente construído e condicionado. Encontra-se aí uma unidade entre o pensamento e o processo histórico já que ambos configuram a humanidade, desdobrando-se naquilo que Hegel chama de Espírito ou saber absoluto. O Absoluto, enquanto totalidade, pode ser conhecido e justificado. Neste sentido, a trajetória do Espírito em busca de seu reconhecimento e realização pode ser reconstituída, tanto lógica quanto historicamente. A noção de história para Hegel tem seu fundamento na reabilitação que ele dá ao devir. A realidade é movimento, estando em constante vir a ser. Porém, o processo histórico não é aleatório. Seu desenvolvimento corre em direção a um fim, que é o já mencionado percurso do Espírito, que em seu desenrolar se reconhece logicamente, considerando-se o seu aspecto epistemológico, mas também é histórico, pois trata da aventura humana no mundo. Este não é simples objeto, cindido de maneira irreconciliável com o sujeito cognoscente, e sim aquilo que, por meio de uma relação (histórica), permite que, na medida em que é o ser-outro, o Espírito possa ter a consciência de si.[6] No entendimento de Hegel, a razão

[6] Robert S. Hartman faz um comentário bastante interessante que permite ao leitor de Hegel compreender a passagem da esfera lógica para a esfera histórica. Além disso, explicita o papel da razão na saga do Espírito, bem como o papel do indivíduo neste percurso. A passagem pode ser lida na íntegra a seguir: "O Tempo, então, é para o Espírito o que a estrutura lógica é para a Ideia. É a contrapartida concreta da Lógica no reino do Espírito, exatamente como é espaço-tempo no reino da Natureza. A ciência da Ideia é a de estrutura lógica, ou seja, lógica; a ciência da Natureza é a do Espaço, ou seja, a geometria; a ciência do Espírito é a do Tempo, ou seja, a história. [...] Vê-se que a filosofia da história é a culminação do sistema hegeliano. A história é a completa solidificação da lógica, que é a base do sistema. Como o Espírito é a Ideia concreta, a sequência de acontecimentos históricos é ao mesmo tempo temporal e lógica; ela é temporal até onde é o autodesenvolvimento do Espírito e é lógica até onde é o autodesenvolvimento da Ideia. Como tal, ela é consequência. Para o filósofo idealista, o autodesenvolvimento do Espírito transforma a conseqüência lógica primordial em seqüência temporal. Por outro lado, para o historiador, para quem a seqüência temporal é direta, o autodesenvolvimento da Ideia transforma essa seqüência temporal em conseqüência lógica. Mais uma vez, como a diferenciação lógica da Ideia se torna temporal no curso das diferenciações futuras, o Tempo é apenas outra dimensão — segundo o espaço e estrutura lógicos — do desenvolvimento da Ideia. O processo temporal é apenas outra espécie de processo que segue dialeticamente ao processo lógico, que é o processo essencial da Ideia-em-si, e ao espacial, que é o processo essencial da Ideia-fora-de-si, ou Natureza. E, novamente, como o Espírito é a síntese de Ideia e Natureza, o Tempo é a síntese correspondente da estrutura lógica e do Espaço. Deste ponto de vista, podemos chamar o Tempo logicizado de dinâmica lógica espacializada ou Espaço, onde o Espaço e a dinâmica lógica são antíteses. Isto quer dizer que onde o Espaço for dinâmico o mesmo deve acontecer com o Tempo. Assim, como Hegel deixa muito claro, a história está tanto no Espaço como no Tempo, ela ocorre tanto na Natureza como na Mente. Como a história é o resultado da dinâmica da Ideia divina, esta Ideia é criadora de tudo o que está na História. [...] Sem essa concretização, como já vimos, a Ideia em si não é real, assim como nenhuma coisa tem existência completa sem o ideal nela. Isto logicamente significa que o universal se completa no particular e o particular, no universal. Essa doutrina do universal concreto em nosso texto é aplicada ao relacionamento entre o Espírito ou História Universal e o indivíduo humano, em que e através do qual o Espírito se torna concreto. Enquanto os indivíduos são mortais, o Espírito é eterno. A tensão entre a transitoriedade da vida individual e a eternidade da história, entre o Espírito e suas próprias fases históricas, constitui a dialética da história. O Espírito não desaparece quando a vida que o leva desaparece. O grande

pode compreender um sentido para os fatos históricos no instante em que percebe que existe uma necessidade lógica que os governa.

O homem é a matéria da substância que se constitui a história. Em seu constante movimento, a história humana se dá através de contradições, de negações, de rupturas. De negação em negação, de ruptura em ruptura, novas formas históricas surgem. É o próprio desenvolvimento dialético que se mostra nisso, tendo como escopo o papel dialético do negativo que produz o novo no interior do movimento. A história caminha para a afirmação do poder da burguesia, sendo essa aquela que assegura a posse de todo processo da realidade. A aurora desse novo momento da humanidade se deu por meio da Revolução Francesa. A cena de Napoleão a cavalo era, em mais amplo grau, a manifestação do Espírito Absoluto.[7] Hegel reconhecia em si mesmo, enquanto alemão, a tarefa de pensar aquilo que fora feito pelos franceses, e não somente esses, mas a apropriação da longa caminhada da humanidade em direção ao autoconhecimento do Espírito, da história da realização humana. Portanto, a história para Hegel possui um caráter teleológico, pois se desenvolve com vista a um fim. Cada feito histórico não se encontra casualmente no interior de um processo, mas de modo conscientemente pertinente. Tal progresso é linear, tendo em cada novo momento uma totalização maior do que num anterior, uma vez que contém as formas históricas precedentes. Passando o caso da Revolução Francesa pelo crivo, pode-se dizer que ela é fruto de uma série de contradições objetivas. Aliás, é possível ao pensamento filosófico reconstituir cada uma das etapas da trajetória do Espírito. Por isso Hegel se vê apto a dizer que nele a história se sabe a si mesma, detendo-se em sua filosofia.

Para esclarecer melhor o que significam história e cultura para Hegel, é importante mencionar seu constructo conhecido como a dialética do senhor e do escravo. Esta fala da origem das relações humanas, da cultura e, enfim, da história.

---

espetáculo da história continua. O que perece é a simples existência do presente. A realidade do presente, ou seja, o presente que manifestou a Ideia, aparece sublimado no futuro. O Espírito ganha a consciência de seu próprio passado, daquilo que foi, e assim reaparece depois de cada desaparecimento daquela fase particular, em uma nova fase particular que inclui os pensamentos da anterior. [...] Na desintegração das fases particulares o Espírito ganha sua universalidade. O pensamento é enriquecido com o passado em cada fase particular que vai passando" (HARTMAN, In, HEGEL, 2001, pp. 21-24).

[7]Bernard Bourgeois, em *O pensamento político de Hegel*, afirma que: "Hegel admira em Napoleão o restaurador racional do Estado, que soube unir o princípio da centralização exigida pela soberania estatal e o princípio da participação exigida pelo espírito de liberdade próprio à época" (BOURGEOIS, 1999, p. 87).

Em linhas gerais, tal concepção demonstra a diferença inicial entre o desejo do animal e o humano. Aquele sempre deseja coisas e, em função disso, naturalmente as come. A consciência humana deseja o desejo alheio, a saber, submeter aquele contra quem seu desejo conflita. Não é apenas uma relação de conhecimento, mas de desejo consciente. O desejo animal é natural e mecânico, ao passo que o desejo humano assume um caráter ético e teleológico. A consciência necessita de uma alteridade para se afirmar, para se reconhecer, satisfazendo-se somente diante de outra consciência de si. Logo, a história tem seu início quando duas consciências desejantes se opõem. Uma delas aceita se submeter quando o temor pela morte é maior do que o valor que ela dá ao desejo em si. No final das contas, triunfa aquela que não teme a morte, tornando-se senhor daquele que se submeteu, agora chamado de escravo. Quando alcança seu objetivo, o amo mergulha a si mesmo numa profunda insatisfação, pois aquele de quem exigia reconhecimento deixa de ser um sujeito autônomo. Noutros termos, na luta pelo reconhecimento, aquele que queria o reconhecimento já não é mais reconhecido senão por um escravo. Este passa a ser um sujeito passivo, que trabalha e se contenta com o que recebe daquele que o escraviza. No entanto, ao trabalhar o escravo se vê diante da natureza, opondo-se a ela, ao passo que o senhor permanece ocioso e ensimesmado. Sua relação com a natureza (e com o orgânico) deixa de ser imediata, tornando-se mediada pelo trabalho do escravo. Porém, ao negar a mera determinação natural por meio de sua ação o sujeito que somente se reconhecia como escravo descobre a sua capacidade criativa e nesta a sua liberdade, tornando-se ainda mais livre do que o amo. O escravo não se rendeu completamente à angústia perante a morte, mas encontrou uma saída para seu dilema através de sua própria produção, logrando sua independência, algo que era inviável quando se mantinha dependente da natureza para suprir suas necessidades, sendo por estas determinado. É este trabalho criativo e formativo que dá origem à cultura. Através desta o homem se eleva acima de seu egoísmo em direção à comunidade, a algo universal, ao Espírito. Observa-se aí um exemplo da estrutura da dialética hegeliana. O primeiro momento dialético é abstrato, ainda que afirmativo, resumindo-se aos desejos que se opõem. O segundo é aquele que nega o desejo do outro, submetendo-lhe ao desejo daquele que domina. O terceiro momento é quando a consciência que estava sendo negada nega a negação daquele que a submete. É a negação do escravo em relação ao amo, afirmando sua liberdade e criando a

cultura. Semelhantemente, o movimento dialético histórico se dá a partir da negação de um dado momento e, em seguida, com a negação da negação, permite um terceiro momento, uma síntese, mais totalizante que os anteriores. O Espírito deixa a primeira noção, ainda incompleta e, portanto, vaga, de si mesmo, e ruma para uma maior e completa.[8]

Hegel compreende a ideia como a realização e efetivação de um conceito, sendo, assim, verdadeira e, simultaneamente, a verdade. O conceito é compreendido como aquilo que, de antemão, determina e distingue aquilo que o contém. Não é derivado de simples abstrações de propriedades ou qualidades das coisas por meio do entendimento, pois está presente na própria constituição daquilo que é por ele determinado. É pelo conceito, por exemplo, que organismos vivos mantém sua coesão. Pelo fato de não ser formado pela abstração da realidade empírica, as coisas não têm a obrigatoriedade de se ajustarem plenamente ao seu conceito, pois este deve ser visto, antes, como um ideal normativo. Entretanto, os conceitos não são entidades estanques, distinguindo-se completamente uns dos outros, mas formam um sistema dialeticamente interligado. A criação do mundo poderia ser entendida como a realização do conceito de Deus num objeto que lhe é distinto e que, porém, é idêntico a Ele. Já o ideal é entendido como sendo a realização da ideia, que no caso da arte pode ser percebido na adequação entre o conteúdo e a forma sensível (imediata). Por seu turno, uma ideia não é transcendente, mas encontra-se realizada em determinadas coisas particulares. De semelhante modo, não é ainda um ideal, ou seja, aquilo que deve ser realizado, pois já está presente no real. Hegel reprovava a distinção entre real e racional. A realidade efetiva é sempre racional. Tudo o que é racional deve se efetivar, mas o que é efetivo é racional, e tudo que se realiza é atividade do espírito: instituições, sistemas políticos, enfim, o que se torna cultura, o que está nesta e que se encontra

[8]Ivo da Silva Júnior mostra que para o Nietzsche do período intermediário, mais precisamente, de *Aurora*, Kant e Hegel fazem parte de um mesmo movimento. Kant limita o saber em nome de uma razão prática. Hegel vê no vir-a-ser da história a sua verdade. Para ambos, tudo girava em torno do saber (saber crítico *versus* saber absoluto). Enquanto o Absoluto é posto como invisível (coisa-em-si), a história se dá como visível. No final, os saberes crítico e absoluto sempre estiveram, em Hegel, de mãos dadas. Na visão de Schopenhauer, a história é a divinização do contingente e a sacralização do efêmero. Discordando tanto de Hegel quanto do filósofo pessimista, Nietzsche acredita que nada advém do Absoluto. Nas palavras do comentador: "Não apenas o saber crítico menospreza o mundo ao apresentar sua válvula de escape para o inteligível, mas o saber absoluto nega o mundo ao dissolver o que está vindo a ser" (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 50). Ao supostamente eliminar a coisa-em-si, Hegel a torna imanente e inteligível, fundindo ser e pensamento. A história do mundo assume o tom de uma teologia camuflada.

na história. Não se faz a história, porque esta já foi feita. O processo é reconhecido, pois este também já é história.

É no Estado que se efetivam as ideias de justiça e de liberdade, por exemplo. É um todo ético organizado, a unidade da vontade universal e da subjetiva. Tanto ele quanto a sua constituição representam a liberdade concreta, efetiva. O indivíduo se realiza no Estado. Tudo neste, mesmo suas contradições, servem para o aperfeiçoamento de suas instituições. Em sua *Filosofia da História*, Hegel escreveu que:

> O Estado é o que existe; é a vida real e ética, pois ele é a unidade do querer universal, essencial, e do querer subjetivo – e isso é a moralidade objetiva. O indivíduo que vive nessa unidade possui uma vida ética, tem um valor que existe nessa substancialidade (HEGEL, 1995, p. 39).

Somente no Estado os interesses individuais e coletivos podem se conciliar, e cada indivíduo pode se realizar em sua eticidade, manifestando-se efetivamente livre, pois é somente no Estado que a liberdade pode, também, se efetivar. Mais do que isso, é no Estado que a "liberdade alcança seu valor mais alto" (HEGEL, 1990, p. 225), como se vê na filosofia do direito hegeliana. A liberdade não tem sua mais alta expressão na exacerbação da individualidade, mas apenas quando as diversas individualidades são respaldadas pela universalidade. Por esse motivo, o indivíduo não deve agir somente de acordo com seus desejos e intentos, pois, em si mesmo, não é capaz de antever aquilo que é maior do que ele. Porém, na vida ética, são os interesses individuais que se subjugam aos da comunidade. Logo, no adulto civilizado a liberdade individual não contradiria aos interesses do Estado, uma vez que ele já teria introjetado a cultura e a vida ética através da educação. Como se lê abaixo:

> [...] a razão é imanente à existência histórica e nela se realiza. A união do universal – do ser em si e para si – com o individual e o subjetivo é a verdade única, é a natureza especulativa que é tratada de forma genérica na lógica. Mas no próprio decorrer da história universal, concebida ainda em pregresso, o último objetivo da história não é ainda o conteúdo da necessidade e do interesse; e embora não tenha consciência desse fato, o universal está nos fins particulares e realiza-se por intermédio deles (HEGEL, 1995, p. 30).

A abrangência da ética está para além da moralidade, pois ultrapassa em muito os limites da individualidade. Aliás, o Estado e suas ações não devem ser avaliados segundo os padrões da moralidade de cada um de seus indivíduos. São dispensáveis os sentimentos individuais ou familiares, já que sobre eles estão as

leis. Em contraposição, permanece o sentimento coletivo de ordem, relacionado ao que se poderia chamar de patriotismo. Enquanto a vida exclusivamente individual e seu egoísmo seriam perigosos, o Estado, por sua vez, devolveria aos indivíduos à unidade. Ele seria necessário porque nele cada um seria retirado da dispersão, encontrando o fim racional de cada pessoa: a vida no Estado.

Em sua filosofia do direito, Hegel diz o que não é o Estado para ele. Como primeira ponderação, defende que não é uma obra de arte, fruto dos caprichos e voluntariedade de seus membros. Também, não é o Absoluto, mas a marcha deste na terra, isso porque o Estado não é em si mesmo eterno. Os Estados surgem e sucumbem, mas a marcha progressiva do Espírito Absoluto deles não se desfaz. Nesse sentido, pode-se afirmar que, para Hegel, o Estado Alemão ainda não constituído, mas em suas diversas constituições particulares, próprias dos reinos germânicos de seu tempo, rumava para a realização de algo que até então nenhum outro povo havia alcançado no passado.

Se o Estado não era uma obra de arte, semelhantemente não o seria a cultura. Mas o que viria a ser a arte para o filósofo idealista? Para ele, as três expressões culturais basilares são a arte, a religião e a filosofia – o que para esta pesquisa representa as instâncias culturais privilegiadas em Hegel. A arte não é vista como adorno humano, que tem a função de produzir prazer. Seu fim metafísico é mostrar, na esfera da sensibilidade, a essência do divino, do que é racional e inteligível. Logo, a arte faz a mediação entre o humano e o divino, manifestando na esfera humana da sensibilidade a dinâmica da racionalidade da realidade. A beleza passa a ser a apresentação perceptiva do Absoluto, mesmo que não em sua totalidade. A filosofia é a mais adequada para a expressão do Absoluto, pois é exclusivamente discursiva e conceitual, enquanto a arte é a menos apropriada pelo fato de se utilizar de meios sensoriais. Contudo, a arte possui uma classificação que vai daquilo que é mais sensorial para o que é mais conceitual. Logo, tem-se o seguinte sistema: a arquitetura, escultura, pintura, música e poesia, seguindo respectivamente para esta última como a que em maior medida é conceitual. Assim, a poesia é a única dentre as demais artes capaz de expressar aquilo que é peculiar somente ao ser humano: seu pensamento, sua interioridade. O trecho abaixo dá indícios claros de como Hegel pensa a arte como reconhecimento do homem como espírito autoconsciente, diferente dos demais animais.

> Trata-se da diferença infinita que, por exemplo, separa o homem do animal. O homem é animal, mas mesmo em suas funções animais não permanece preso a um em-si como o animal, pois toma consciência delas, as reconhece e as eleva à ciência autoconsciente, tal como faz, por exemplo, com o processo da digestão. Por meio disso, o homem soluciona o limite da sua imediatez de existente em si (*ansichseiende*), de tal modo que, pelo fato de saber que é animal, deixa de sê-lo e se dá o saber de si mesmo como espírito. – Se o em-si do estágio anterior, a unidade da natureza humana e divina, é elevada de uma unidade imediata para uma unidade consciente, então o verdadeiro elemento para a realidade deste conteúdo não é mais a existência sensível e imediata do espírito, a forma humana corporal, mas a interioridade autoconsciente (Hegel, 2001, p. 94).

Sabe-se que, para Hegel, "o belo corresponde à manifestação *adequada* da ideia na realidade sensível, enquanto ideal".[9] Em seu tratamento estético (ao se referir à arte clássica), ocorre o ideal de beleza quando o conteúdo, o espírito, é adequadamente expresso através da forma sensível que o contém, a saber, o corpo humano. Na *Enciclopédia das ciências filosóficas*, o autor esclarece sua posição da seguinte maneira: "Entre as configurações, a humana é a mais alta e verdadeira, porque nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável" (HEGEL, 2004, p. 342). Na arte o caráter meramente contingente do imediatamente sensível é superado por seu conteúdo espiritual e, ao mesmo tempo, por ser produção do espírito, o que leva Hegel a considerar que seu verdadeiro objeto de estudo estético seja o belo artístico.[10] De acordo com o filósofo de Stuttgart, o homem é mais divino que a natureza, tanto quanto o que é humano é mais divinizado do que aquilo que é natural. Uma obra de arte não é um produto da natureza (*naturen Produkt*), mas da atividade humana. É feita essencialmente para o homem, sendo extraída em maior ou menor grau do sensível, destinando-se aos sentidos humanos. A natureza impõe certos obstáculos para o fazer artístico, e o trabalho do artista é remover tais asperezas, dar Forma. A cultura é uma tentativa humana de superar os empecilhos que a natureza inflige, a começar pela carência que ela atribui ao homem. Assim, dominar a natureza é superar deficiências. A arte é feita pelo homem e para o homem, e o artista consegue encarnar a humanidade

[9] Cf. GONÇALVES, 2001, p. 19.

[10] Já em *O nascimento da tragédia*, verifica-se uma profunda discordância entre as definições de belo em Hegel e em Nietzsche. Se, por um lado, o devir e a vida são assumidos como partes de um processo natural e organizador de todas as coisas, visto que são realidades universais, por outro, são percebidos como obscuros e caóticos, direcionando com sua impetuosidade cada indivíduo para um destino comum: a morte. À angústia instaurada diante da mortalidade opõe-se a individuação regida pelas medidas que colocam ordem nesse caos existencial – o que se faz sentir.

no momento em que faz a arte. Sucintamente, o artista não é um eu isolado, nem uma consciência individual, mas tem que ser um nós coletivo.[11]

Para que o indivíduo, uma sociedade ou uma civilização se desenvolva em direção a uma consciência mais apropriada do Absoluto, deve ter desenvolvido em seu interior não apenas a arte ou a religião, mas, sobretudo, a filosofia. Em cada etapa da história do Espírito é oportuno dizer que as expressões culturais vão se alternando até chegar à filosofia. Logo, tem-se uma distinção entre o Espírito subjetivo, que é a alma, sua objetivação, que é o Espírito objetivo, consubstanciado nos costumes, leis, instituições e no direito, e, enfim, o Espírito absoluto, passando à esfera da arte, da religião e da filosofia. Ao contrário dos tipos subjetivo e objetivo de Espírito, o absoluto é infinito e universal, não se limitando à vida de um indivíduo ou de uma sociedade e suas vivências.[12]

A preocupação de Hegel com a arte não é vista por Nietzsche como simplesmente estética. Para o filósofo de Röcken o sistema hegeliano interliga a arte a uma demanda que, para Nietzsche, é alheia a ela, nomeadamente, ética e moral. É como se houvesse uma subserviência dos interesses artísticos aos da formação dos indivíduos para atender às exigências da comunidade e, consequentemente, do Estado. Ao invés de se partir da noção do homem enquanto animal, como o autor de *Humano, demasiado humano* viria a fazer na segunda metade do século XIX, tendo como base suas necessidades como os elementos desafiadores para a constituição de sua inteligência e de seus instrumentos individuais e sociais para sua sobrevivência e manutenção de sua sociedade, Hegel creditava a ideias como de bem, justiça, religião e verdade o caráter de raízes do Estado. E em se tratando da educação como elemento de repercussão da cultura, verifica-se que tais ideias encontram ecos, até mesmo na arte. Segundo Hegel, a educação (*Erziehung*) deveria ter como resultado a superação do indivíduo de seu estado primitivo e, por conseguinte, natural. Seu fim era tornar ético cada indivíduo. A ética deveria ser assumida como uma segunda natureza. De maneira simples, o que se quer dizer é

[11]Reydson verifica que a arte não advém de uma aplicação de regras práticas, mas não é fruto exclusivo do gênio ou da inspiração. Antes, ela "é resultado da necessidade racional do homem de exaltar o mundo interior e exterior através da consciência que ele tem de si mesmo, no qual ele reconhece o seu próprio eu" (REYDSON, Op. cit., p. 63). O fim último da arte é revelar a verdade, aquilo que agita a alma humana, longe de ser pura manifestação direta de sentimentos, emoções ou imitação da natureza.

[12]Cf. REYDSON, Op. cit., p. 56-58.

que para o idealista era importante que a educação fosse capaz de cultivar os alemães, apoiando os princípios do nacionalismo germânico – e parece ser isso mesmo que Nietzsche enxergava na postura hegeliana. Era comum entre os idealistas o anseio por um povo plenamente cultivado (*gebaldete Volk*). Cada indivíduo deveria buscar a formação (*Bildung*) para a obtenção de uma bela alma (*schöne Seele*). Por isso, tanto Fichte quanto Schelling e Hegel apreciavam os romances de formação[13] (*Bildungroman*), em especial, aqueles de autoria dos maiores gênios alemães, a saber, Goethe e Schiller. Tais romances teriam influência direta na formação de uma consciência para a ciência – para o saber. Quanto maior fosse a consciência histórica, e aqui não apenas no indivíduo, mas, também, na comunidade, melhor seria a aproximação da ideia de humanidade em sua totalidade. A consciência histórica seria um instrumento para que se pudesse extrapolar a mera esfera da individualidade em prol da cultura como um todo. Em se tratando da cultura, no que diz respeito a Hegel, seu processo histórico não poderia ser retroativo, apenas progressivo. Logo, a educação não teria em vista apenas o aperfeiçoamento do indivíduo, tampouco, uma simples harmonia entre os indivíduos, e sim uma harmoniosa reconciliação entre o homem e a natureza por meio da vida ética, permitindo ao homem culto ações benéficas para com sua comunidade.[14]

Se desde *O Nascimento da tragédia* Nietzsche já demonstrava uma crítica voraz contra Hegel, no período subsequente, sente que seu tratamento em direção à cura que tanto almejava teve como profilaxia sua rejeição a tudo que nele lembrasse o Hegelianismo. Logo, alguns aspectos não podem passar despercebidos, e com os quais discordava. Dentre eles, elencam-se: a) a exigência do idealista por uma

[13]Deve-se evitar confundir esses romances com aquilo que o filósofo compreende como a arte romântica.

[14]Sobre Hegel, ainda é importante ver a questão sobre o fim da arte de maneira bastante detalhada e esclarecedora. Para tanto, recomenda-se a leitura de WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Editora Hedra, 2011. Em especial o capítulo “A dialética do início e do fim da arte”, p. 49-69. Nele, o comentador enfatiza que a noção de fim da arte está muito mais voltada para seu reposicionamento cultural, menos elevado e subordinado à incorporação e propagação de formas do passado. Quando Nietzsche expõe sua tese a respeito do futuro da arte, estava inserido num contexto em que o pensamento sobre a arte considerava que transformações culturais teriam implicações diretas e indiretas para a relação entre a criação e a recepção artísticas. Arte e renovação da cultura não são preocupações específicas de Nietzsche. Como salienta Werle, no final do século XVIII, Schelling, Hegel e Hölderlin já estavam atentos à necessidade de se repensar todo sistema cultural, a começar por uma nova noção de liberdade, englobando as várias esferas da vida humana, entre as quais se encontraria a estética e a arte. Cf. também: DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006.

lógica aplicável indiscriminadamente; b) a ideia de progresso finalístico em sua perspectiva da história; c) a relação entre ética, arte e cultura e d) a visão do indivíduo e aquilo que Hegel entendia como sendo a formação individual com um cunho tacitamente moral.

Ao comentar o prefácio que Nietzsche escreve para a segunda edição de *Humano, demasiado humano*, em 1886, Henry Burnett abre espaço para fazer uma correlação com *Ecce Homo*, observando nos dois textos uma crítica explícita à cultura alemã. A causa da criação de uma cultura voltada para o idealismo seria fisiológica: a má ”conduta alimentar”. Maus hábitos levam a perder as realidades de vista e à preocupação com “objetivos inteiramente problemáticos”. Claro que o caráter fisiológico poderia ser uma metáfora para a má assimilação cultural dos alemães em relação aos gregos e, talvez, aos franceses. “A busca alemã pela adequação entre o ‘clássico’ e o ‘ser alemão’ seria para Nietzsche uma empresa por si só condenada ao fracasso” (BURNETT, 2000, p. 73), expõe o comentador. Segundo este, Nietzsche faz elogios a poucos casos de procedência francesa responsáveis por lampejos de uma alta cultura em solo alemão. Ao invés da Alemanha dar seguimento às ideias iluministas francesas, voltadas para problemas realmente práticos, buscou comportamentos pouco “saudáveis” em função de um ideal de vida elevada. Burnett segue dizendo que o sentido de um exame dos hábitos alimentares alemães é, na verdade, a crítica e a inversão (*Umkehrung*) do idealismo, operada de forma quase metódica. Logo, o idealismo, para Nietzsche, seria um emaranhado inútil de preocupações com seus grandes temas.[15]

Como se lê no aforismo 170 de *Opiniões e sentenças diversas*, na compreensão de Nietzsche, os discípulos de Hegel eram os verdadeiros educadores alemães do século XIX, exalando em sua filosofia uma ambição nacionalista. Em seu julgamento acusa a cultura alemã baseada nas pretensões românticas e hegelianas de inautêntica e de mau gosto. De certo modo, o que Nietzsche parece

[15] A abordagem mais direta sobre o idealismo em *Humano, demasiado humano* está no aforismo “ilusão dos idealistas”: “Os idealistas estão convencidos de que as causas a que servem são essencialmente melhores que as outras causas do mundo, e não querem acreditar que a sua causa necessita, para prosperar, exatamente do mesmo esterco malcheiroso que requerem todos os demais empreendimentos humanos” (MA I/HH I, 490, p. 240). O esterco malcheiroso que os idealistas tanto querem evitar é a própria condição fisiológica, a existência do homem na natureza e a sua historicidade. Isto significa que sem esses âmbitos não há condição de haver “empreendimentos humanos”. Evidentemente, entre esses últimos se encontra a arte. Logo, o ideal romântico, que pretende suplantar a realidade sensível através da criação artística ou da obra de arte, deve ser revisto, passando pelo crivo da análise antropológica.

indicar é que após a cultura germânica passar a ter como motivo maior a ambição de indivíduos nacionalistas, subjugou aos seus ideais aquilo que artisticamente poderia ser considerado grande, como as obras de Goethe, num ato de transfiguração em prol da nova face do nacionalismo germânico.

Ivo da Silva Júnior assinala que a noção de cultura em Nietzsche possui duas perspectivas. A primeira, derivada do termo *Kultur*, versa sobre um agrupamento humano de forma mais ampla, não se opondo, mas completando o sentido de *Civilisation*. Isso quer dizer que, em seu pensamento, não havia a distinção comum na língua alemão de definir *Kultur* com referências restritas à vida intelectual e espiritual, enquanto *Civilisation* se restringiria ao domínio material. A segunda perspectiva, de *Bildung*, situa-se no plano da formação do indivíduo particular. No universo intelectual alemão, desde os fins do século XVIII, *Bildung* encerra em si um sentido ideólogo, educacional, filosófico e estético. O termo, por não ter uma tradução simples, precisa ser principalmente explicado e interpretado. Remonta a uma formação do indivíduo por meio de uma severa e disciplinada educação, tendo em vista ideais nobres e virtuosos, um conhecimento aguçado, o desenvolvimento do caráter e da personalidade. Assim, a *Bildung* traz "atrelada a si a ideia de autoformação do psíquico, do intelectual e do físico" (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 27), desvinculando-se de qualquer finalidade pragmática ou revolucionária. Silva Júnior atenta para o fato de que em Goethe, Schiller e Lessing os romances de formação deveriam contribuir para emancipar o indivíduo por uma via não revolucionária, buscando um entendimento entre a burguesia e a nobreza. Todavia, a *Bildung* era um privilégio desta última, restando aos burgueses a procura de méritos para obtê-la. Curiosamente, seus esforços não tendiam a indivíduos de nobre e pleno caráter, e sim para o surgimento da figura do burguês erudito. Na Alemanha, a ascensão da burguesia lançou abaixo o mundo aristocrático, e a formação (*Bildung*), passava a dar lugar à erudição e, em seguida, à especialização técnica para o trabalho, isto é, para a profissionalização do proletariado. Foi um golpe doloroso e fatal para a cultura (*Kultur*), que passou a ser fomentada por uma educação massificadora. Conclui-se que, neste caso, a *Bildung* não seria mais possível.[16] Numa busca pela alma alemã, por indivíduos representantes de uma cultura autenticamente

[16]O alemão possui duas palavras para o termo "educação". A primeira é *Bildung*, que enfatiza o resultado da educação, também tendo o sentido de cultura. A segunda, *Erzienhung,* denota o processo educativo.

germânica, o jovem Nietzsche requeria a purificação dos elementos estrangeiros à língua, artes e toda cultura alemã, para que esta se apropriasse do que lhe era próprio. A definição de alma alemã no domínio cultural pelo comentador, nos moldes nietzschianos, é aquilo que se está destinado a ser, mas não se consegue. Como ele demonstra, a noção de alma alemã não é um achado de Nietzsche, mas algo que esteve em voga entre os escritores do *Sturm und Drung* e os românticos. Como característica comum está a preocupação com a perda da unidade entre o indivíduo e a natureza, e que os gregos seriam um modelo de um mundo em que a cultura não significaria necessariamente uma cisão. O povo alemão não tem seu começo num caos, mas perde sua totalidade quando se descuida na conservação de sua identidade diante dos elementos estrangeiros, sobretudo, ao longo da Modernidade. O objetivo de *O Nascimento da tragédia* seria a purificação da estética alemã, a procura por uma essência germânica, de algo puro, uno estilisticamente. Portanto:

> Não por acaso, Nietzsche considera o triunfo da "cultura" alemã com a vitória de 1871 sobre a França (que resultou na conquista da Alsácia-Lorena) uma derrota para a Alemanha. A "essência" alemã não foi tocada; o impróprio teria vencido de novo. Somente com a distinção de uma Alemanha, com contornos bem definidos, haveria uma verdadeira cultura/civilização alemã, como aquela que houve após a derrota de Iena e a ocupação napoleônica, momento em que a ideia de *Volkgeist* ganhou força. Apropriar-se aqui é recusar, acreditar numa "essência" e distinguir-se de todos os outros povos; é apostar nas idiossincrasias alemãs contra o universalismo francês.[17]

Diferentemente de Hegel, que via no Estado alemão uma síntese história elevada, Nietzsche percebia nele uma perda de identidade do espírito germânico. No decorrer de sua vida intelectual, a posição de Nietzsche deixa de ser propriamente uma defesa da restauração alemã para se tornar uma crítica ao estado hodierno da cultura. A pureza foi perdida num caos de todos os estilos. Tudo de virtuoso foi esquecido na necessidade de se igualar ao restante da Europa e nas concessões às mesquinharias do homem moderno. O homem culto passou a ter como tarefa o total afastamento da natureza, enxergando-se como sujeito de puro saber, que se relaciona com o mundo segundo as convicções platônicas e hegelianas, como algo maior e mais digno. Aí está sentido negativo de cultura que persiste ao longo do pensamento do pensador, de instância de distanciamento em relação à natureza e, paralelamente, à vida.

[17]SILVA JÚNIOR, Op. cit, p. 97-98.

1.2 *O Nascimento da tragédia* e os relances românticos de um projeto cultural sob a égide da arte

Se na esfera intelectual Nietzsche considerava que o Hegelianismo teve um papel crucial para a formação da cultura alemã que se fazia notar no processo de unificação daquele Estado, sabia da importância dos românticos no que dizia respeito à arte no interior do suposto projeto cultural germânico. O que se intenta assinalar aqui é que, enquanto os artistas do Romantismo alemão criavam para exaltar e comover os sentimentos alemães, os mesmos serviam como atalaias de seus ideais nacionalistas altamente elevados. No aforismo 217 de *O Andarilho e sua sombra*, ao tecer uma distinção entre a visão de futuro dos espíritos clássicos e dos espíritos românticos, o autor indica que a primeira advém da força de seu tempo, ao passo que a segunda da fraqueza deste.

Por um lado, o contato de Nietzsche com o Classicismo de Weimar e suas ideias se deu ainda em sua juventude, entre 1858 e 1864, período em que estudou em Pforta (*Schulpforta*). Ali, o jovem não apenas tomou conhecimento dos classicistas alemães e franceses, como também de parte considerável da Antiguidade clássica grega. No livro *Friedrich Nietzsche and Weimar Classicism*, Paul Bishop e R. H. Stephenson propõem que Nietzsche teria “devorado os escritos de Schiller sobre estética”, justificando o mundo “apenas como um fenômeno estético” (*nur als aesthetisches Phänomen*), algo que, segundo os comentadores, repercutiu na construção de *O nascimento da tragédia* (BISHOP & STEPHENSON, 2004, p. 1). É na escrita desta obra, em 1871, que o pensador parece se utilizar, em alguma medida, da dicotomia schilleriana entre poesia ingênua e sentimental para a elaboração da sua dicotomia entre o apolíneo e o dionisíaco. É curioso notar que Nietzsche, durante sua juventude, possuía profundo interesse pelo Classicismo, estudando os gregos e o uso de sua retórica por um significativo tempo, ainda que seus primeiros escritos de maior relevância possuam forte tendência romântica. Bishop e Stephenson atestam que *O nascimento da tragédia* retoma temas do Classicismo, ainda que sua maior preocupação com as investigações e pontos de vista de Goethe e Schiller seja empregada na defesa do projeto cultural wagneriano. Nessa discussão com a tragédia antiga grega, encontrar-se-iam, por exemplo, relances de um poema de Schiller, *An die Freude*, de 1786, uma carta de Schiller a

Goethe de 18 de março de 1796 em que se encontra a noção schilleriana de ingênuo e algo que se referiria a sentimental, além de uma menção honrosa a Schiller, Goethe e Winckelmann no vigésimo parágrafo da obra citada, reputados como aqueles que lutaram com maior vigor na Alemanha para aprender com os gregos, travando uma luta pela cultura. Por outro lado, os estudos de Aldo Venturelli (1998) sugerem que Nietzsche teria tido contato com os escritos dos primeiros românticos durante sua juventude, tempo em que o Romantismo teria servido como seu "consolo metafísico". É importante fazer menção a este comentário, considerando que alguns pesquisadores poderiam afirmar que o primeiro Romantismo estaria tão distante que nem teria sido levado em conta nos escritos de *Humano, demasiado humano*. Em alguns momentos, fica claro que o filósofo se refere ao Romantismo tardio, mas, em outros, as críticas podem muito bem ser estendidas aos primeiros românticos como os irmãos Schlegel e Novalis.[18]

[18] Seguindo uma tendência dos intelectuais alemães do final do século XVIII, os primeiros escritos de Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* (*Sobre o estudo da poesia grega*), de 1795, e *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* (*Sobre o valor do estudo dos estudos dos gregos e romanos*), de 1796, parecem apontar certa predileção pela Antiguidade clássica. Izabela Kestler (2008) argumenta que Schlegel queria ser para a poesia grega o que Winckelmann fora para a arte grega em geral. Contudo, nos textos mencionados já está implícita a defesa dos modernos. Os gregos teriam representado apenas a metade da história da humanidade, cabendo aos modernos a continuidade do progresso infinito da história. A amizade exclusiva com a Antiguidade seria não só o desprezo cego da Modernidade, como também demonstraria uma convivência restrita às ruínas e às urnas do passado. Gregos e romanos não teriam chegado à formação absoluta do gênero humano, mas ao máximo de uma formação natural, sendo esta relativa. A comentadora ainda sugere qual seria o divisor de águas entre antigos e modernos: a distinção entre, respectivamente, a religião nacional e a religião universal, isto é, o cristianismo. Na filosofia racional de um Sócrates (469 a.C. - 399 a.C.) e na tragédia grega já estaria prefigurada a instauração da Modernidade. Nesta, o homem encontrar-se-ia no constante antagonismo entre a necessidade da natureza e a autodeterminação da sua liberdade, sendo a história a própria obra da humanidade imbuída de um pensamento progressivo. No campo das artes, a formação grega também tinha encontrado seu termo em seu próprio movimento cíclico, que dá ideia de repetição não apenas do natural como, semelhantemente, dos modelos artísticos clássicos. Nas palavras de Schlegel (1988, p. 109): "A formação grega era original e nacional, um todo completo em si mesmo, o qual através de seu desenvolvimento interno alcançou um patamar elevado, e num movimento cíclico completo também acabou por se afundar em si mesma". A poesia grega, com seu ideal de unidade, deveria servir como reorientação para a poesia moderna que se pautasse apenas na fragmentação, bizarrice, ausência de unicidade, com predominância do característico, do individual, de uma quase anarquia estética, ressalta Kestler. Um conhecimento profundo da poesia antiga significaria não a busca pela imitação, e sim o amadurecimento possível da poesia moderna, do qual Goethe é destacado como um dos principais representantes, estando na fronteira entre o belo e o interessante, o maneirismo e o objetivo. Assim, a arte moderna não ruiria em sua própria desorientação, mas encontraria um sentido visível e seguro. Peter Szondi atenta para o fato de que já em sua fase pré-romântica, Schlegel desenvolve a distinção entre os antigos e os modernos de maneira nitidamente dialética. Os antigos seriam uma espécie de tese que seria negada pela Modernidade para dar lugar à síntese, ou o reino divino. Neste movimento dialético, seria possível encontrar as três esferas do tempo: passado, presente e futuro. Nos termos de Szondi (1991, p. 96), "A ideia fundamental do ensaio sobre a poesia grega é que a Antiguidade era uma formação natural, a época moderna é uma formação artificial", sendo esses dois domínios antitéticos. No entanto, é o aprofundamento na relação com Fichte que dará ao Romantismo a verdadeira novidade em relação, por exemplo, às discussões de Schiller a respeito da arte antiga e

Clademir Luís Araldi escreveu um importante artigo que serve para relacionar *O nascimento da tragédia* tanto ao primeiro quanto ao Romantismo tardio. Para o comentador, o aspecto gerador das discussões sobre o espírito trágico-dionisíaco estaria num desejo de reconstrução do próprio espírito germânico a partir "de uma época trágica alemã" (ARALDI, 2005, p. 236), o que se ensejaria no curso solar da música alemã, particularmente, por meio de Wagner.[19] Imbuído desta premissa, Nietzsche veria no compositor o equivalente alemão do artista trágico-dionisíaco, o sublime precursor da metafísica do artista, valendo-se, para tanto, da metafísica da música de Schopenhauer. Entende-se como metafísica do artista a perspectiva de um gênio universal e dos homens como sua obra de arte. É nesse ponto que Araldi toca as pretensões do presente trabalho: o estudioso aponta que a metafísica do artista é romântica quando anuncia uma era trágica, uma geração vindoura educada para o sério e para o horror, disposta a viver resolutamente, em suma, quando afirma o renascimento da tragédia no ser alemão. O artista trágico não é um sujeito dotado de vontade livre, mas compelido pela necessidade de redenção da dor primordial, expressando em sua música "réplicas da dor eterna e contradição do Uno-Primordial, entendido como gênio universal",[20] ou o gênio do mundo (*Weltgenius*).

Porém, é com o Romantismo tardio que Nietzsche se relacionou com maior proximidade, o que se justifica pelo fato de o movimento ser contemporâneo seu. Em sua primeira obra, Wagner ainda não era aquilo que viria a representar para o

---

moderna, embora o próprio Schlegel negasse ter tido contato com os escritos daquele antes de elaborar seus primeiros ensaios. Desde seus primeiros escritos Nietzsche faz referências diretas aos autores do Primeiro Romantismo, como é o caso da menção a A. W. Schlegel numa de suas conferências para *O nascimento da tragédia*. Em nota de tradução, os tradutores deste texto para a língua portuguesa, Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, indicam a leitura de Nietzsche de *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (*Lições sobre a arte dramática e literatura*), de autoria do romântico (Cf.GMD/DM, p. 61).

[19] Um comentário de Luiz Cláudio Moniz de Aragão Telles ajuda a compreender porque Wagner possui um lugar central em *O nascimento da tragédia*: "A tragédia, surgida, segundo Nietzsche, do confronto das forças apolíneas e dionisíacas, juntava vários segmentos artísticos, tais como a música, a dança, o teatro, a poesia, a pintura, a escultura e a arquitetura, o que Wagner chamaria de *Gesamtkunstwerk*, ou melhor, de obra de arte total ou integra [...]. Assim, pode-se dizer que tanto como palavra, resultado da articulação de sons, quanto como a ação de proferir um discurso, que pode ser entendido como uma tentativa que o homem faz para compreender e explicar tanto o mundo exterior como o interior, ou seja, as sensações e intuições que vivencia fora e dentro de si, o mundo-mito surge juntamente com a música. Como possuem a mesma origem e são feitos do mesmo material, palavra, mito e música podem ser combinados, principalmente pelo fato de uns estarem nos outros, chegando a um clímax tanto na tragédia grega quanto nos dramas musicais wagneriano" (ARAGÃO, 2007, p. 13).

[20] ARALDI, Op. cit, 2005, p. 238.

filósofo em, por exemplo, *O andarilho e sua sombra,* o artista derradeiro de um círculo que estava para se fechar. Em *O nascimento da tragédia* o compositor era aquele em que as esperanças de uma cultura vigorosa se encontravam. Mais do que isso, o grande maestro era uma espécie de porta-voz pela qual se perpetuavam os notáveis do passado, como Beethoven. Aliás, uma obra homônima havia sido publicada por Wagner um ano antes da publicação de *O nascimento da tragédia*, tendo um lugar cativo no "Prefácio a Richard Wagner" para a primeira edição desta obra. Burnett (2012) assinala que *Beethoven* não era somente um belo e excelente escrito sobre a história da música e estética, era um tipo de manifesto para que fosse lido nos palanques alemães. Teria como uma de suas finalidades arrefecer o sentimento tenso que pairava sobre o povo alemão diante da seriedade dos tempos belicosos. O comentador ainda traz uma grande contribuição para o esclarecimento daquilo que Wagner considerava ser o espírito alemão, isto é, aquilo que seria capaz de dar a um povo historicamente fragmentado politicamente uma direção política, uma unidade. Em contrapartida, salienta que a tendência política não acalentava a Nietzsche, que preferia ter em mente uma concepção de unidade nacional comum objetivo cultural.[21]

Em comum, Wagner e Nietzsche guardavam o sentimento de que o espírito alemão não brotava de fontes racionais, propositadamente instituídas por grandes mentes filosóficas, artísticas ou políticas. Desde seu passado, estava no vigor das comunidades primitivas e quase selvagens, em seu anseio pela vida em sua plenitude. Diga-se de passagem, tampouco a arte alemã teria sua origem nos meio eruditos, mas no campo, ou seja, no seio das camadas mais populares, em profunda relação com a natureza. Uma cultura construída a partir de elementos puramente racionais não era aquilo que Nietzsche esperava para a Alemanha, muito menos uma que não se visse capaz de redimir seus indivíduos através de um retorno à unidade originária da natureza, sendo esta anterior à diferenciação individualizante.[22] Em *O nascimento da tragédia*, por um lado, apareceria Apolo

[21] Ver outro artigo de Burnett: Povos e pátrias: Wagner e a política. *In*, *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 18, 2005, pp. 69-91.

[22] Para Anna Hartmann Cavalcanti, em *O nascimento da tragédia*, a natureza é impulso criador, mas também, é força destruidora, levando o homem inevitavelmente ao seu declínio. E complementa que cada "indivíduo é apenas o jogo gratuito das forças de construção e destruição, desse movimento que engendra e destrói suas próprias criações. Nesse sentido o mito de Dioniso, matéria de toda tragédia, pode ser assim compreendido: um deus que sofre é o fundamento do mundo, um deus que sofre e procura se libertar na criação de um mundo que ele sempre de novo volta a desfazer. A tragicidade

como o deus da ordem, forma, da medida e da proporção, responsável pelas imagens individualizadas, trazendo ao indivíduo uma visão plácida do mundo, ilusoriamente livre das perturbações terrificantes da natureza. Por outro, estaria Dioníso como aquele deus do excesso e do irracional, próprios da natureza. Nas antigas festividades dionisíacas, encontravam-se a música, a dança e as orgias, que tinham como resultado a reunião entre os indivíduos e o Uno Primordial. Pelo poder dionisíaco as barreiras individuais e entre os homens e a natureza seria rompidas.[23] As amarras da cultura e suas regras eram despedaçadas e, como um filho pródigo, o homem retornava ao lugar de origem. Desde então, "graças ao evangelho da harmonia universal, cada um 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" (GT/NT§ 1, p. 31). O *principium individuationis*, enquanto uma imagem de sonho simbólica, não poderia se constituir como verdade, não coincidindo com a realidade, sendo aparência. Isto porque a vontade precede à ideia, tanto quanto à razão e a lógica. Sob a magia de Dioniso, diante do horror e do êxtase gerados pela queda da individuação e, ao mesmo tempo, pela reunião com a totalidade, suprimindo sua personalidade por meio daquilo que remete a uma embriaguez orgiástica, o homem se transforma em uma obra de arte. Torna-se um dançarino, um cantor, uma expressão simbólica da essência da natureza. É interessante que Nietzsche não via apenas nos antigos gregos, mas também na origem do espírito alemão uma íntima relação com o impulso dionisíaco, como está inscrito em seu texto:

> Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas orgiásticas. Há pessoas que, por falta de

---

da existência não é um estado transitório que pode ser transformado e superado pelo homem, mas um aspecto fundamental de sua constituição" (CAVALCANTI, 2006, p. 58).

[23]Roberto Machado ressalta que "indivíduo, essa criação luminosa e aparente de Homero, da qual decorrem o Estado, a pátria, a família, é um modo de aliviar a atmosfera opressora da existência, o modo de triunfar do sofrimento apagando os seus traços ou dele se esquecendo. Esse mundo apolíneo, criador do indivíduo como luminosidade e aparência, possui, solidamente unidas, uma dimensão estética e uma dimensão ética, a que se tem acesso pela noção de medida. [...] Apolo é o deus da beleza; é o símbolo do mundo considerado como belo e ilusório e, por isso, do mundo da arte" (MACHADO, 2006, p. 208). Um importante detalhe é que o texto de Machado fornece uma breve e decisiva definição de beleza em O *Nascimento da tragédia* em seu sentido propriamente estético: sob a força de Apolo, ela se dá na medida, na harmonia, no equilíbrio, na simetria, na ordem, na proporção e na delimitação. Como resposta para o que é o belo, utiliza uma citação de Nietzsche da obra supracitada, na qual o filósofo indica que ele é uma sensação de prazer que oculta em seu fenômeno as intenções da vontade.

> experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de "moléstias populares" e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, ideia de quão cadavérica e espectral fica essa sua "sanidade", quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco (GT/NT § 1, pp. 30-31).

De certa maneira, isto está alinhado àquilo que Nietzsche procurava defender desde seu posicionamento ao lado de Schopenhauer, em *O Nascimento da tragédia*, quando o embate entre natureza e homem não dá quaisquer privilégios a este. É na ilusão que o indivíduo pensa ter alguma diferenciação, algo que o coloca num lugar à parte. Mas, ao cair o véu que permite esta visão ilusória de si e do mundo, o homem percebe sua insuficiência diante do poder destruidor da natureza. Na obra de 1872, o elemento dionisíaco aparece como aquele que tem o poder de fazer com que o homem se sinta na intimidade do seio da natureza, unido a ela, como um ser uno. “Sob a magia do elemento dionisíaco estreita-se não apenas a união entre o ser humano e o outro; também a natureza alienada, hostil ou subjugada volta celebrar a sua festa de reconciliação com o seu filho pródigo, o ser humano” (GT/NT § 1, p. 31), propõe o filósofo. Este estado de reconciliação, de harmonia com a natureza, exige um completo abandono de si mesmo, comparado a uma embriaguez. Todas as rédeas e princípios morais, em vez de libertarem homem, impedem-lhe esse contato dionisíaco.

Nesse sentido, observa-se que a liberdade para o jovem Nietzsche não poderia advir da moral ou do conhecimento, e o prazer que deles advém não se compara ao indômito sentimento da total entrega à vontade da natureza. A suposta liberdade que o homem que está debaixo da claridade apolínea, no *principium individuationes*, imagina possuir é apenas um engodo.[24] Todo ser vivo está à mercê da natureza e é por ela determinado, mas o homem cria imagens e uma ideia de si que escondem toda a crueldade natural, tornando a vida razoável. A ordem faz serventia ao aparente, àquilo que se quer ver no lugar da verdadeira condição humana (em sua mortalidade). O belo, o forte e o triunfante elevam e enobrecem o espírito, mesmo que tais aspectos não sejam pertinentes aos homens em geral, mas, sobretudo, a um herói. Logo, a finalidade de uma cultura orientada para a aparência e da própria aparência é o encobrimento da verdade. Aqui a beleza

[24] Luzia Gontijo Rodrigues afirma que a resplandecência de Apolo serve como um “consolo metafísico” diante das “forças subterrâneas e não domesticadas da natureza” que, ao mesmo tempo, revela que “nós mesmos somos, realmente, por breves instantes, o ser primordial, e sentimos seu indômito desejo e prazer de existir” (RODRIGUES, 1998, p. 48).

cumpre um papel fundamental: através da aparência de esplendida ilusão tornar a vida possível diante da sua constante dissonância. Nesse sentido, criar não é afirmar, e sim transfigurar. Não há como escapar da realidade, da impetuosidade da vontade, porém, pode-se camuflá-las sob o véu da beleza. A queda do véu de Maya, que revela a realidade da existência humana, coloca o homem diante de um sublime pelo qual, num misto de prazer e dor, percebe-se envolto de uma indissolúvel determinação ao léu da sua vontade interna, ou seja, da sua vontade individual.

Nietzsche denuncia o caminho dialético adotado em sua compreensão de arte e cultura em *O Nascimento da tragédia*. Contudo, tal dialética, ainda que com cheiro hegeliano, está distante daquela de Hegel. Para este, a dialética representa o movimento do Espírito absoluto que retorna a si mesmo. Através da reconciliação entre duas oposições, uma que nega a outra, surge um novo momento, mais concreto e universal, que supera a contradição, mas, ao mesmo tempo, conserva os momentos anteriores, dando lugar a outra etapa da reconciliação do Espírito, como já foi visto páginas atrás. Em Nietzsche, como bem observa Roberto Machado (2006), o tom dialético está na unidade primordial da cultura grega, com Apolo como a força estética que repousa na epopeia, em Homero, orientando para uma atmosfera cultural que valoriza a luz e a glória do indivíduo. Subitamente esta unidade viu surgir sua negação numa força estrangeira: Dioniso. Os dois impulsos estéticos, ao invés de se anularem num conflito fatal, superaram a contradição através de uma segunda unidade: a tragédia. Assim, a oposição foi transformada em unidade. Machado faz uma ressalva, questionando se a obra de 1871 não poderia ser de fato um livro não dialético. Se considerado por vieses heraclitianos, isto é, com a consciência de que o conflito entre duas forças antagônicas faz com que a vitória provisória de um dos lutadores permita ao espectador uma aparência de harmonia, aquilo que permaneceria da luta entre os impulsos apolíneos e dionisíacos seria, verdadeiramente, o conflito. O comentador vai além, estabelecendo um diálogo com outros estudiosos do pensamento nietzschiano, Deleuze, Lacoue-Labarthe e Sarah Kofman, demonstrando a posição a favor da obra inaugural de Nietzsche como um livro dialético dos dois primeiros, guardadas as devidas diferenças, e da última contrária ao discurso em prol da dialética.[25]

[25]Para se saber melhor a respeito do que se afirma nestas linhas, recomenda-se a leitura do capítulo "Nietzsche e a representação do dionisíaco" de *O nascimento do trágico* de Roberto Machado (2006).

Machado se posiciona dizendo que na reflexão sobre o trágico é possível verificar uma união conjugada entre o dionisíaco e o apolíneo por meio da vinculação entre a temática trágica e a teoria do sublime, mesmo que não haja um detalhamento acurado do que viria a ser esta última noção em *O Nascimento da tragédia*. Evita-se identificar o sublime com Dioniso, e sim com o trágico, tampouco o belo com o sonho, pois este é, doutra forma, a condição de surgimento das imagens oníricas e, por conseguinte, das belas imagens. No mote trágico, o sublime seria a sujeição artística ao horror. A tragédia dá espaço para a substituição do horror pelo sublime.[26] O texto de Machado cita um trecho de *A visão dionisíaca do mundo*, transcrito também aqui:

> Aqui é alcançado o limite mais perigoso que a Vontade helênica podia permitir com o seu princípio fundamental apolíneo-otimista. Aqui esta Vontade agiu imediatamente com sua força curativa natural, para dobrar novamente aquela disposição de humor negadora: seu meio é a obra de arte trágica e a ideia trágica. Sua intenção não podia ser absolutamente abafar ou nem mesmo reprimir o estado dionisíaco: uma subjugação direta era impossível, e se fosse possível seria, porém, por demais perigoso: pois o elemento detido em sua efusão então abriria caminho noutra parte e penetrava todas as veias da vida. Antes de tudo se tratava de transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais se pudesse viver: essas são o sublime como sujeição artística do horrível e o ridículo como descarga artística da repugnância do absurdo. Esses dois elementos, que se

[26] Jogar com os conceitos de dionisíaco e apolíneo é colocar em suspensão a ideia de um homem que cria uma arte derivada da razão. Comparando com a célebre teoria da tragédia de Schiller, bem como seu pensamento sobre o belo, o pensamento de Nietzsche segue uma tendência reconhecidamente Schopenhaueriana. Nietzsche pensa que o prazer que o trágico desperta é anterior à racionalidade e à moralidade. Assim, se o autor de *O nascimento da tragédia* afirma que até o seu tempo o verdadeiro problema da tragédia não tinha sido tratado e sequer colocado, mesmo considerando as teses de helenistas como os Schiller, é preciso entender que sem os profundos desdobramentos filosóficos (e culturais) que ocorreram em quase meio século que separa os separa, tal conclusão também não seria possível. Certo é que, sem a filosofia de Schopenhauer, Nietzsche jamais poderia prever que o "verdadeiro problema da tragédia" teria que ter como solo filosófico o contrassenso das suas próprias convicções. Se for pressuposto que a escolha entre a tragédia moderna, alvo das análises schillerianas, e a tragédia clássica, motivo da primeira obra nietzschiana de grande importância, é a razão de tamanha divergência, pode-se perder o foco principal: a atenção para qualquer uma delas exige a compreensão dos seus elementos constitutivos, sem os quais ambas não existiriam. Existe grande distanciamento entre as teorias da tragédia de Schiller e Nietzsche, fato derivado de um fator fundamental: enquanto o primeiro valoriza a razão como fonte autodeterminadora do homem, sendo a liberdade a sua principal manifestação, o segundo a desabilita perante a potência da natureza e da vontade sob o seu status metafísico. Assim, se para um a tragédia produz o prazer no espectador porque nela ele reconhece a máxima expressão do homem que luta para não perder a sua autonomia, para o outro isso é simples engano. Se para um a beleza é o reconhecimento da ideia de liberdade no fenômeno, para o outro é um véu que serve para tornar a vida possível, uma ilusão que mascara a verdadeira condição humana. Se o sublime em um é a liberdade sentida e condição de elevação perante uma ameaça, para o outro é algo contraditório, que faz o homem se pensar livre, mas que, ao mesmo tempo, o faz tremer perante os horrores da existência. Se para um o herói é símbolo de autodeterminação, ou exemplo para que isso ocorra, para o outro é a própria expressão de Dioniso que sofre para retornar ao seu estado de unidade com o Ser uno. Para uma melhor noção de tragédia, beleza e sublime em Nietzsche, recomenda-se a leitura da *Teoria da tragédia* e *Kallias ou sobre a beleza*, ambas de Schiller (1991 e 2002).

> entrelaçam um com o outro, são unidos em uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez. O sublime e o ridículo são um passo para além do mundo da bela aparência, pois se percebe nos dois conceitos uma contradição (DW/VD§ 3, p. 25).

Prosseguindo, não tendo mais como escopo a interpretação de Machado, observa-se no presente estudo que, se comparadas a dialética de Hegel e de Nietzsche, há um embate que procura atender mais pertinentemente ao problema da Modernidade. O que se quer dizer é que naquele pensador, a dialética é mais do que oposição, é a estrutura do movimento do real, enquanto que no segundo há uma contraposição metafísica que pode dar à cultura uma estrutura muito mais estática, tendo em vista um hipotético digladiar cíclico entre a individuação operada pela ilusão da razão e o retorno à natureza. Porém, a resposta de Nietzsche, mesmo que incompleta, apresenta o homem moderno como resultante de um processo histórico no qual a luta contra o seu pertencimento à natureza, a todas as suas fontes irracionais, torna-se a ordem do dia. Nesse aspecto, a Modernidade seria o ilusório triunfo da razão sobre a animalidade, do útil sobre os impulsos estéticos, do trabalho sobre a vida contemplativa. A razão se gabava de desvencilhar do solo natural não apenas o indivíduo, como toda humanidade. De certo modo, o pensamento do primeiro Nietzsche já permitiria ao europeu de sua época antever a sua presunção de ser o homem um *ser à parte*.

No teatro grego, o espectador era tocado não pela fantasia do dramaturgo, ou pela pompa de cores e sons decorativos, nem por uma erudição despropositada, comum aos escritores alemães, e sim porque se sentia como parte daquilo que se passava frente a ele no espaço cênico. Perante a representação, o grego se percebe novamente lançado no êxtase que tomava conta dos indivíduos nas festas primaveris, quando podiam se encontrar fora de si, transformados e encantados num ser outro, perdendo-se na dissolução da fixidez individual. O grego assiste a algo produzido por alguém que não inventa, mas crê na realidade de cada uma de suas figuras dramáticas. Como espectador, não as enxergava como elementos destinados ao entretenimento, ou seja, para descansá-lo da fadiga oriunda de seus afazeres cotidianos. Por isso, o teatro grego não tinha como espaço-tempo cênico um ambiente exclusivamente noturno, podendo uma tragédia ser representada ao longo de um dia inteiro, tendo uma inabalável atenção e um ininterrupto envolvimento do público. Logo, esse não tinha para com a encenação o distanciamento/afastamento muito comum ao indivíduo moderno, como se tivesse

por ela puramente uma admiração descomprometida. Ao contrário, enredava-se nela como parte resultante das fontes selvagens, dionisíacas e extasiantes de sua cultura. O jovem Nietzsche estava denunciando aquilo em que vinha se tornando a arte para a cultura do homem europeu e, por extensão, dos alemães. De um lado, era feita para pensar, trazendo elementos externos a ela, propícios para o distanciamento do espectador. Por outro, uma arte engendrada para efeitos estritamente de entretenimento. Em suma, a arte tal qual aquela que se produzia na Alemanha de seu tempo estava distanciada da vida, indiferente à tarefa de reconciliar o homem com seu solo primaveril. É o que o pensador diz numa de suas conferências sobre *O nascimento da tragédia*:

> No tempo do florescimento do drama ático, algo dessa vida natural dionisíaca também estava na alma dos auditores. Não se tratava aqui de nenhum público de assinantes de todas as noites, preguiçoso e fatigado, que vem ao teatro com os sentidos exauridos e desgastados para ser levado à emoção. Ao contrário desse público, que é a camisa de força de nosso teatro (*Theaterwesens*) de hoje, o espectador ateniense tinha ainda os seus sentidos frescos e matutinos, festivamente animados, quando ele se sentava nos degraus do teatro. O simples não era para ele demasiadamente simples. A sua erudição estética consistia nas lembranças de dias felizes de teatro passados, sua confiança no gênio dramático de seu povo era sem limites. O que é mais importante, porém: ele sorvia da tragédia tão raramente que ela lhe sabia cada vez como se fosse a primeira (GMD/DM, pp. 56-57).

A restauração cultural do estatuto da arte passa por Wagner por que sabia como ninguém voltar às fontes primaveris do espírito alemão. Em sua obra, tanto quanto o faziam os gregos diante da tragédia, os alemães poderiam se reconhecer em toda sua força, não mais embotados por sua intelectualidade, mas reconciliados com seu ser. Assim, a arte deixaria de ser um artigo cultural secundário, tornando-se efetiva para seu público. Porém, é incorreto dizer que o efeito restaurado da arte deveria ser o da educação moral do povo, como postulava Schiller. A função da arte não é de domesticar o homem para fins sociais harmoniosos, e sim, como bem se observa na tragédia, de mostrar a ele sua condição comum a tudo que vive, de submergi-lo no seio da natureza. Nada obstante, o dramaturgo grego não gozava da mesma liberdade na escolha de seus temas e da composição cênica como era corriqueiro aos escritores alemães. Os gregos exigiam um círculo de mitos, uma quantidade limitada de atores e o emprego do coro. Isto não significa que seu teatro era simples ou de fácil construção, pois era difícil alcançar a glória de sua obra se tais materiais não fossem bem elaborados ou ordenados. O dramaturgo não apenas

escrevia como deveria representar a tragédia, compor e ensaiar a música, além de dirigir o espetáculo.

A cultura da Alemanha fragmentada, frágil e delicada exatamente por ser desprovida de um comprometimento com os poderes dionisíacos, não poderia passar adiante. Era detentora de uma saúde ilusória, uma tímida virilidade, algo que pudesse ser devidamente comparado à vida fulgurante almejada por Nietzsche em seu projeto cultural.[27] Por isso, esperava por um renascimento da Antiguidade helênica, crendo que neste reencontro houvesse a esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão debaixo da égide da música. Esta última é percebida como a arte dionisíaca por excelência que quando se articulou com o mito, em maior grau, pela linguagem e pelos diversos elementos visuais, permitiu o nascimento da arte trágica. Nenhum outro contemporâneo seria mais indicado para se reapoderar de tais impulsos, fazendo renascer algo semelhante à experiência grega, do que Wagner em seu drama musical.

No drama primitivo grego, de Ésquilo (525/524 a.C.- 456/455 a.C.) e Sófocles (497/496 a.C. - 406/405 a.C.), seu acento básico repousa no sofrer (*πάθος*), tendo a ação (*δράω*) como um acessório, isto é, como uma explicação do *πάθος. O homem moderno não alcança os efeitos comoventes da tragédia porque não tem acesso ao seu principal elemento comovente: a música. Esta é aquilo que deveria apoiar a poesia e reforçar a expressão dos sentimentos e os interesses das situações, sem interromper a ação ou a perturbar com ornamentos inúteis. Assim sendo, sua tarefa era de introduzir no público uma compaixão pelo sofrimento do herói ou do deus. A música muito mais rápida e imediatamente toca o coração do homem, ao passo que as palavras precisam se valer do mundo dos conceitos. Podem até comover, mas com grande dificuldade. Está nisso implícita a fórmula de Schopenhauer sobre a música como sendo a expressão direta da Vontade, compartilhada pelo grande maestro romântico alemão. Se o elemento comovente da tragédia grega havia se*

[27] Alguns comentadores percebem no ideal de arte do primeiro Nietzsche uma proposta de redenção. Iracema Macedo (2006) fala de um retorno aos gregos como esperança para a cultura do futuro. Já em relação a *Humano, demasiado humano*, indica que não haveria uma perspectiva para a produção artística, sendo isto retomado apenas algum tempo depois. Jean Lefranc (2005), de alguma maneira, ressalta a aproximação de Dioniso a uma espécie de messias, um dilacerado ressurreto, e assim sempre no infinito devir. Douglas Kellner escreve sobre *O nascimento da tragédia*: "A cultura dionisíaca era eminentemente afirmadora da vida, expressava energias e paixões corporais e unia as pessoas através do compartilhamento do êxtase das experiências culturais, das intoxicações e das festas – fatores esses que, segundo acreditava Nietzsche, criavam os indivíduos fortes e saudáveis assim como uma cultura vigorosa" (KELLNER, 2000, p. 14).

perdido, ela não poderia ser inteiramente reacessada pela cultura moderna. Mas daí pode se inferir o quanto Wagner e sua música davam a Nietzsche a expectativa do reflorescimento de uma arte e, quiçá, de uma cultura, genuinamente alemã a partir do drama musical wagneriano.[28] *Entretanto, Nietzsche não acredita que a antiga música grega esteja de todo perdida no tempo. O sentimento dela estaria mais próximo da Modernidade do que aquele retumbado pela música da Idade Média, exatamente pela existência de um indivíduo como Wagner. A consonância entre o antigo e o moderno está curiosamente em seu caráter marcadamente rítmico e vocal que são muito vívidos nas canções populares alemãs. Então, tem-se que da canção popular desenvolveram-se toda arte poética e toda música antiga. A música grega não era formada só por sons, não sendo, assim, predominantemente instrumental. Antes, era uma união entre palavras e linguagem dos sons. Para o poeta, texto e música deveriam ser simultaneamente usufruídos. Nietzsche acusa a arte moderna de ter isolado a música das palavras, mas via na composição de Wagner a esperança de ter esta cisão reconstituída numa unidade. Aquilo que os alemães consideravam ser uma obra do futuro, produção daquele a quem Nietzsche chama de reformador da arte, era, na verdade, algo que já tinha sido realizado há mais de dois mil anos, podendo ser em grande parte vislumbrado pela nova nação alemã.*

O que se quer saber agora é como Nietzsche define o porquê da lacuna deixada pela tragédia e que relação isso possui com o indivíduo, a arte e a cultura de sua época. Partindo da leitura da comédia As rãs, de Aristófanes (447 a.C. - 385 a.C.)*, o pensador alemão teceu a conferência Sócrates e a tragédia, proferida em 1870. Ali, a tragédia tem em Ésquilo e em Sófocles seu período áureo.*[29] *Porém, em Eurípedes* (480 a.C. - 406 a.C.) *vive sua agonia, que culmina em sua morte, deixando um profundo vazio. O comediógrafo grego questionou-se sobre qual*

[28]O que se diz aqui é corroborado por um artigo de Machado, principalmente na passagem a seguir: "*O nascimento da tragédia* estabelece a origem musical da tragédia grega, e sua importância como metafísica artística, para legitimar a arte wagneriana, fazendo com que o renascimento do espírito dionisíaco tenha, para Nietzsche, como expressão mais forte, o drama musical wagneriano. Vendo Wagner como um novo Ésquilo, ou na ópera de Wagner o renascimento da tragédia grega, *O nascimento da tragédia* vai à arte trágica para explicar a arte wagneriana. Assim como a tragédia nasce da música dionisíaca, Wagner é o renascimento do dionisíaco, ou melhor, da tragédia grega, na Modernidade, com sua obra de arte total. Daí Nietzsche anotar em 1870: 'Reconheço na vida grega a *única* forma de vida; e considero Wagner como a tentativa mais sublime do ser alemão na direção de seu renascimento'" (MACHADO, 2005, p. 181).

[29]Ésquilo é visto como o fundador da tragédia grega ao inserir mais atores no drama, que anteriormente tinha na relação entre um ator e o coro a sua estrutura cênica. Já Sófocles é percebido como aquele em que a tragédia começa o seu processo de declínio.

poderá ser um possível novo modelo de tragédia, se mais próximo daquele de Ésquilo, ou de Sófocles ou Eurípedes. Nietzsche conclui que os dois primeiros expressavam para o público um passado ideal da helenidade, algo que só se podia vivenciar outra vez na alma. O modelo de Eurípedes, no entanto, trouxe para o palco o homem na realidade de sua vida cotidiana. A tragédia que era o espelho dos grandes e ousados traços helênicos se tornou vulgar, representando a cotidianidade da cidade. A retórica assumiu uma função predominante, propiciando ao público um maior entendimento daquilo que se passava diante de seus olhos. No lugar do herói e do deus, o povo se percebe representado, e quem mais se gaba disso é a classe média burguesa ateniense, colocada no palco por Eurípedes na mesma media em que ele depositava nela as suas esperanças políticas. O grego, então, perdeu a crença em sua imortalidade e em seu passado e futuro ideais. O que sobra é a pretensão de ter se tornado mais inteligente. Delimita-se aí a arte inteligível da que comove. Mesmo que agradar ao público não fosse a intenção maior de Eurípedes, mas, antes, sua luta pela perpetuação da tragédia, no final, acabou sendo acolhido pela posteridade como o arauto do poder da plebe. O último dos grandes tragediógrafos pensava ser importante, em primeira mão, fazer-se compreensível para seus espectadores. Como legado maior, fundou uma estética racionalista e, por consequência, consciente. A estética consciente se resume no trecho abaixo, aproximando Eurípedes dos artistas modernos:

> *Em torno de Eurípedes [...] há um brilho quebrado característico dos artistas modernos: seu caráter artístico quase não grego é resumido o mais brevemente possível no conceito do socratismo. "Tudo precisa ser consciente para ser belo" é o princípio paralelo de Eurípedes para o socrático "tudo precisa ser consciente para ser bom". Eurípedes é o poeta do racionalismo socrático (ST/ST. pp. 80-81). .*

Tanto para Aristófanes quanto para Nietzsche, Eurípedes e Sócrates guardam entre si a semelhança de se enaltecerem por possuir uma sabedoria mais elevada do que os seus próximos. Contra o pessimismo trágico que mostra ao homem a existência como algo terrível, a racionalidade socrática é otimista, e com sua dialética se jubila em cada uma de suas conclusões. Isto transferido para a arte significa que o público da tragédia de Eurípedes não mais se comove, já não sente e sofre o πάθος do herói ou do deus, mas se alegra por acreditar ser capaz de pairar acima de sua condição existencial. Neste sentido, a arte assimila um efeito estranho, nomeadamente, ético e moral. A ligação entre a virtude, o saber e a felicidade introduz na tragédia uma espécie de final feliz e, ao invés de terrificante, a existência

se torna cômoda, e os conflitos são aparentemente resolvidos. O otimismo supera o pessimismo, decretando o fim da tragédia.

Em diversos aspectos, os estudos de Nietzsche sobre a arte e cultura gregas nos escritos preparatórios para O nascimento da tragédia dão fortes indícios de que havia um paralelismo entre aquilo que levou ao fim da tragédia helênica e o modelo cultural que estava às portas da Alemanha. O intuito da burguesia de substituir os valores das castas nobres e elevadas, herdeiras de um período dourado da Europa medieval, tinha implicações não só políticas, como culturais, obtendo como resultado uma cultura pouco ou nada saudável. A razão era mais do que uma busca pelo conhecimento, mas instrumento de dominação social, subjugando a ela inclusive a arte, que se tornava propaganda para os ideais burgueses. Se fossem esses os orientadores do projeto alemão, como já o eram em nações como a Inglaterra e a França, o que se teria era uma cultura voltada para a produção, para o trabalho, fomentada por uma ciência que tinha como finalidade criar e aperfeiçoar meios para aumentar a produtividade industrial e o comércio. A noção de estética racionalista/consciente podia ser estendida por analogia à arte e à filosofia durante o século XIX, isto é, para uma infinitamente aprofundada consciência alemã, para o fanatismo lógico hegeliano e de seus discípulos, para uma reivindicação econômica pelo útil e pelo vantajoso, jogando a arte para um plano cultural cada vez mais baixo, para uma sociedade que demanda de seus indivíduos a ação em prol do Estado burguês. A arte não teria o objetivo de tornar a vida suportável, e sim, de justificar um sistema político e sua moralidade. Segundo a historiografia, sabe-se que o que Nietzsche viu nos anos seguintes à publicação de sua obra de debute foram os esforços imperialistas com fins mercadológicos, utilizando-se da expansão da cultura europeia, ou melhor, do ideal (capitalista) civilizatório, como justificativa para a submissão de outros povos, prática compartilhada pela Alemanha.[30]

[30]Bertrand Russell (2002), em sua *História do pensamento ocidental*, entende que o otimismo europeu se encontrava exatamente na crença do progresso operado pela industrialização. O homem europeu estava contagiado pela crença de que a vida nas nações industrializadas poderia ser mais cômoda, até mesmo para os mais desafortunados. Ressalta que a noção de que o homem poderia melhorar sua condição de vida através de seus esforços era recente, e que o mesmo não poderia ocorrer, por exemplo, no mundo medieval. Aproveitando-se da estabilidade que o progresso industrial poderia oferecer, Bismarck teria proposto formas de fomentar o bem-estar social, evitando, com isso, o fortalecimento de seus adversários socialistas. O pensador considerava que, a partir da década de 1870, a Europa Ocidental teria desfrutado de quase cinquenta anos de paz. Isto, porém, é bastante questionável. As disputas entre as nações imperialistas europeias criavam um estado de tensão política agressivo, que se faria notar na Paz Armada, período que antecedeu à Primeira Guerra Mundial, quando havia uma intensa corrida armamentista. Numa frente, a Tríplice Aliança, formada

Nas breves linhas do “Prefácio a Richard Wagner” Nietzsche manifesta a importância que a arte tinha para sua visão de mundo e para seu ideal de cultura. Sabia da seriedade do momento em que escrevia seu livro, a saber, em meio a uma guerra, quando a Alemanha se legitimava enquanto nação na Europa. No novo Estado estava depositado aquilo que o filósofo denominou de “esperanças alemãs”. Entre essas se encontravam aquelas dos alemães sérios, provavelmente justificadas por ideais políticos, econômicos e militares – além do escopo hegeliano que estes poderiam conter. É como se Nietzsche quisesse dizer que não poderia vislumbrar um futuro saudável para um povo que tivesse a arte apenas como mero adereço cultural. Ou em suas próprias palavras, pensar que ela pudesse ser tratada como um acessório jocoso, algo dispensável para a seriedade da existência. No final do texto escreveu que estava convicto da arte como a missão superior da vida.[31]

Pode-se afirmar que havia na tentativa de renovação da cultura alemã um forte germanismo, caracterizado por uma meta idealizada e, por conseguinte, irrealizada dentro dos padrões wagnerianos e nietzschianos. O espírito alemão era uma idealização tanto quanto a busca pelo redespertar do espírito de um povo antigo, dos gregos, dos romanos, dos alemães medievais ou do homem do Renascimento. Como reconhece Chiara Piazzesi (2003), além de não haver, durante

---

por Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália ampliava sua capacidade bélica, noutra, a Tríplice Entente, formada pela Rússia, França e Inglaterra fazia o mesmo. Desta maneira, se o capitalismo oitocentista é conhecido pelo avanço da industrialização, não se pode deixar de mencionar a contribuição da indústria bélica para aquele processo. Marshall Berman (1986), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, busca interpretar a Modernidade a partir de leituras de Marx, Baudelaire e do próprio Nietzsche. Ele a considera como sendo um momento ainda caótico para quem a vivencia. É sua característica mais notória a fluidez das instituições, o rompimento com as práticas sociais até então mais arraigadas, tudo agindo para a satisfação da demanda pelo crescimento da indústria e do comércio, ou, noutros termos, para o progresso. Todos os valores se metamorfoseiam no vórtice do mercado mundial. Wagner estaria fundido na Modernidade num instante de crise histórica e esperança revolucionária. A Modernidade traria consigo uma cultura própria. Oportunamente, uma última análise pode indicar na Modernidade a busca exacerbada pelo capital como forma de obtenção de liberdade, tornando insuficiente a ideia de que o homem poderia se realizar apenas por meio da religiosidade, da arte e da filosofia. Além disso, a condição social de um indivíduo não mais era assegurada por um status atribuído. De acordo com E. K. Hunt e H. J. Sherman, em *A História do pensamento econômico*, quem mais usufruía dos benefícios do capitalismo eram a elite e a classe média. O povo, por sua vez, empobrecia sob as condições mais adversas de trabalho, tendo como recompensa um salário que mal dava para custear suas despesas com alimentação, vestuário e moradia. Eram comuns turnos de até 17 horas diárias de trabalho. A população urbana crescia descontroladamente, decaindo, em alguns casos, com na cidade inglesa de Manchester, a um estado de quase selvageria de seus habitantes. Do seu ponto de vista, justificado pelo Liberalismo clássico o capitalismo mostrava a sua face cruel, e passou, ao longo do século XIX, a ser questionado por grupos sociais de esquerda, como também pela aristocracia saudosista.

[31] Cf. RODRIGUES, Luiza Gontijo. Friedrich Nietzsche: “Ideal clássico” e “Ideal romântico” na tradição alemã. *In*, *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 18, 2007, pp. 93-126.

os anos 1870 e 1880, uma cultura de identidade nacional inequívoca, não havia um ser alemão encarnado, unívoco e coerente. De fato, aquilo que se poderia falar era de algumas manifestações isoladas sobre as quais se conseguiria construir a ideia de identidade nacional. As produções da cultura alemã eram menos fruto de sua originalidade e mais da assimilação de formas, estilos, estímulos e de sugestões daquilo que lhe era estranho. De algum modo, os alemães estariam sempre num certo atraso com relação ao restante da civilização (*Civilisation*) europeia.

Embora isto viesse a ser bem percebido e denunciado pelo Nietzsche das *Considerações Extemporâneas*, aparecia timidamente em seus escritos iniciais. Como dito acima, nesses havia uma crítica a uma possível via para o futuro germânico, aquela que desprezava a essência do ser alemão. Noutras palavras, o espírito alemão estava muito mais próximo da filosofia de Schopenhauer, com sua concepção de vontade, de indivíduo, de cultura e de arte, do que de Hegel com seu pensamento sobremaneira elevado que não tocava o chão no qual caminhava o povo. Se para o Idealismo a marcha do espírito deveria enxergar o adiante, para Nietzsche o desenvolvimento da cultura teria lugar numa nostalgia, num processo/retrocesso. O resgate das fontes primaveris no intuito de dar profundidade aos argumentos sobre a essência cultural de um povo pode muito bem se justificar pela necessidade da construção de contrastes culturais. Exalta-se uma era dourada, uma qualidade louvável esquecida, uma força escondida e até mesmo numa autorização religiosa ou metafísica, além de se rejeitar as interrupções em função de indivíduos ou processos medíocres, para que o orgulho nacional se contraponha ao das demais nações. Se franceses, ingleses e italianos poderiam construir algo de significativo, apresentando para a humanidade suas conquistas, poderosos guerreiros, grandes pensadores, cientistas e artistas, os alemães também poderiam fazê-lo.

1.3 **A amizade com Burckhardt e a reorientação cultural a partir de uma nova concepção do indivíduo e da história**

Montinari escreveu que a amizade entre Nietzsche e Burckhardt influenciou incomensuravelmente um ao outro (MONTINARI, 1958, p. 8). Esta relação entre o

filólogo, ainda respirando os ares de sua prodigiosa juventude, e o historiador, uma notável figura em toda Basileia, começou em 1870, quando Nietzsche decide se fixar definitivamente na cidade. Escutava com admiração cada lição sobre a história ministrada pelo autor de *A cultura do Renascimento na Itália*. Em 7 de novembro deste ano, escreveu a Carl von Gersdorff:

> Ontem à noite, tive um prazer que eu gostaria que o senhor e todas as pessoas compartilhassem. Jacob Burckhardt fez uma leitura livre sobre a "Grandeza Histórica" que esteve totalmente de acordo com nosso pensamento e sentimento. Esse excelente e extraordinário homem, embora não entregue à distorção, é ainda inclinado a abafar a verdade. Mas em nossas caminhadas confidenciais, ele chama Schopenhauer de "nosso filósofo". Toda semana eu assisto a uma de suas lições sobre o "Estudo da História", e acredito que sou o único entre seus 60 ouvintes que apreende com profundidade sua linha de pensamento, com suas pausas curiosas e pontos de reviravolta onde o assunto corre o risco de vir a ser perigoso. Pela primeira vez em minha vida, apreciei uma palestra, pois é do tipo que eu mesmo poderia dar quando for mais velho (KGB, 3.154).[32]

Massimo Fini (2009), numa obra bibliográfica sobre Nietzsche, não vê o relacionamento entre o jovem professor e Burckhardt como uma amizade recíproca. Esta posição moderada contrasta com aquela de Montinari, evidenciando em grau mais elevado as influências do autor de *A cultura do Renascimento na Itália* sobre o alemão do que uma cooperação mútua. Para Fini, a admiração de Nietzsche por intelectuais mais velhos, como Wagner e o historiador da arte, tinha motivação em sua necessidade de uma figura paterna, de um tutor. Radicalmente, acredita que, em relação ao amigo suíço, sua estima beirava o ridículo. De uma forma, submetia-se intelectualmente e esperava dele sempre uma aprovação. De outra, pouco recebia em troca, pois Burckhardt preferia se manter distante, sem estreitar os laços da relação.[33] Considerava sua carreira e produção bem consolidadas e, mais do que isso, apreciava sua vida privada, retirada do convívio com as demais pessoas. De

[32] O texto em alemão é: Gestern Abend hatte ich einen Genuß, den ich Dir vor allem gegönnt hätte. Jacob Burckhardt hielt eine freie Rede über „historische Größe", und zwar völlig aus unserm Denk- und Gefühlskreise heraus. Dieser ältere, höchst eigenartige Mann ist zwar nicht zu Verfälschungen, aber wohl zu Verschweigungen der Wahrheit geneigt, aber in vertrauten Spaziergängen nennt er Schopenhauer „unseren Philosophen". Ich höre bei ihm ein wöchentlich einstündiges Colleg über das Studium der Geschichte und glaube der Einzige seiner 60 Zuhörer zu sein, der die tiefen Gedankengänge mit ihren seltsamen Brechungen und Umbiegungen, wo die Sache an das Bedenkliche streift, begreift. Zum ersten Male habe ich ein Vergnügen an einer Vorlesung, dafür ist sie auch derart, daß ich sie, wenn ich älter wäre, halten könnte. In seiner heutigen Vorlesung nahm er Hegels Philosophie der Geschichte vor, in einer des Jubiläums durchaus würdigen Weise.

[33] Fini (2009) partilha com Janz a percepção da suposta indiferença de Burckhardt, baseando-se num relato do amigo de Nietzsche, Heinrich Köselitz, no qual este define o comportamento do historiador como uma forma de "não me toque", conservando inalterada sua condição aristocrática. Köselitz atribuía à reação de Burckhardt diante do brilhantismo do amigo certa inveja e ciúmes (CURTZ,1982, p. 32).

qualquer modo, via em Nietzsche algo de promissor, respeitando cordialmente suas ideias.[34]

Nesta época, o historiador já havia publicado suas maiores obras, alcançando credibilidade por toda Europa.[35] Seu apreço por Schopenhauer estava em direção oposta ao seu desafeto com Hegel. Não concordava com a existência de uma filosofia da história, e era descrente numa evolução ou no progresso nos moldes hegelianos e positivistas. Considerava o Estado, a religião e a cultura como as forças da história. As duas primeiras enquanto estáticas, e a última, dinâmica. Em sua visão, o fluxo histórico corre no sentido de tais forças, sem ciclos ou desenvolvimento finalístico.[36] A cultura é a soma dos desenvolvimentos espontâneos do espírito, sem uma validade universal ou coercitiva, agindo e modificando as instituições estáticas. Como segunda possibilidade, é a crítica do Estado e da religião. Porém, o termo cultura aqui possui outros significados, que tiveram implicações no pensamento de Nietzsche, especialmente, na confecção de suas *Extemporâneas* e em *Humano, demasiado humano*. O significado restrito tem em vista a arte, e o mais geral, a uma unidade formada por milhões de pessoas.[37]

Burckhardt tinha como objetivo uma historiografia emancipada e desvinculada da teologia, mantendo, contudo, a crítica religiosa. O mesmo não ocorre quando se trata da arte. Concordando com Aristóteles e sua poética, pensava que a poesia

---

[34] Cf. também: ANDLER, Charles. “Burckhardt et Nietzsche”. In ____. *Nietzsche sa vie et sa pensée.* Les précurseurs de Nietzsche. La jeunesse de Nietzsche. Paris: Gallimard,1958.

[35] Roberto Rossi conta que a “partir de 1868, por três semestres de inverno, Burckhardt tem lições sobre o problema da história (*Weltgeschichitliche Betrachtungen*), publicadas postumamente em 1905. Foram estas as lições ouvidas e frequentadas constantemente por Nietzsche, em companhia de seu amigo teólogo Overbeck, exercendo sobre seu pensamento uma influência decisiva” (ROSSI, 1987, p. 22). Segundo Rossi, Burckhardt devia a F. Kugler, historiador da arte em Berlim, a ideia de um Estado capaz de fazer florir a arte e a cultura, o que nem de longe seria orientado por leis abstratas e universais, e sim de um processo histórico particular e concreto. A variedade da vida humana não poderia estar resumida a esquemas especulativos desenvolvidos aprioristicamente. Concretamente, nenhuma época deveria ser assumida como responsável por uma cultura conclusiva (tanto restrita quanto holisticamente), inclusive as mais admiráveis, como a grega e a civilização do Renascimento.

[36] Cf. OLIVEIRA, Janaína Pereira de. *O futuro aberto: Jacob Burckhardt, G. W. F. Hegel e o problema da continuidade histórica*. Tese de Doutorado. Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2006.

[37] Cf. também: CARPEAUX, Otto Maria. “Jacob Burckhardt: o profeta de nossa época”. In ____.*A Cinza do Purgatório*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

falava muito mais sobre a natureza da humanidade do que a história.[38] Bem além, era mais profunda e filosófica. A obra da poesia seria mais elevada e eficaz do que a histórica. Entretanto, este entendimento não reduz o valor da história, que é sempre poesia, uma série das mais belas composições pictóricas. Nesse sentido, o estudo histórico deixa de ser simplesmente a descrição dos fatos, sem perder o foco no que é concreto. Ele assume a função de se aprofundar nas interrogações sobre as mais elevadas questões humanas. Cada particularidade está, para o conhecimento, unida em uma totalidade. Ver a arte como elemento unificador, força centrípeta da história, não faz desta uma filosofia – porquanto a Burckhardt não agradava a ideia de fazer filosofia da história. A "história, isto é, o coordenar é não-filosofia e a filosofia, isto é, o subordinar, é não-história" (BURCKHARDT, 1959, p. 4).

Dentre os grandiosos legados de Burckhardt, algo que não se pode deixar escapar é sua contribuição a respeito da compreensão da redescoberta do homem em sua singularidade na Renascença italiana.[39] Nesse sentido, teria havido, durante o período, um verdadeiro florescimento do indivíduo e, com este, o alvorecer de uma nova humanidade, preparando a Europa para o mundo moderno. Não se deve confundir Modernidade com moderno. Esta ressalva quer indicar que o primeiro termo cabe à era marcada pelo industrialismo, pela agitação do trabalho e pela difusão de ideais políticos das massas. No entanto, o segundo está voltado para a passagem da Idade Média para a Moderna, como sendo aquele no qual o homem

[38]Cássio da Silva Fernandes (2003) dá a entender que, para Burckhardt, os fenômenos artísticos se revelam como uma riquíssima fonte de conhecimento histórico. Por tal razão, propõe um método de apreensão histórico-artístico, que pode ser aplicado a todo estudo histórico. A história da arte está atrelada às mais diversas áreas do fazer humano, às manifestações da vida dos povos, religiões, dinastias e civilizações. Cita-se o caso das obras arquitetônicas, reveladoras da história religiosa e das concepções de poder de um povo. Não que a arte não pudesse ter um estudo histórico autônomo, mas, em se tratando do estudo da histórica de determinado povo, ela se apresenta como um elemento bastante esclarecedor. Concorda-se com Fernandes, pois, é sabido que, para o professor da Basileia, o estudo de fatos isolados da vida cotidiana não satisfaz à demanda por respostas culturais mais abrangentes. Porém, um indivíduo que reúne em si o máximo em potência histórica de seu tempo é capaz de expressar em suas obras uma gama indescritível de propriedades de sua cultura.

[39]Na concepção de Roberta Garner (1990), a descoberta do ser humano (*die Entdeckung des Menschen*), o despertar da personalidade (*das Erwachen der Personlichkeit*) e o desenvolvimento do indivíduo (*die Entwicklung des Individuums*) são a marca do Renascimento como o primeiro momento da época moderna. Este período caminhou em direção a uma nova consciência em muitas de suas facetas. A individualidade passou a preceder ao sentimento imperioso do grupo, do clã, do povo. O indivíduo tornou-se muito mais do que um membro de uma comunidade. Por isso mesmo, começou a trabalhar para a satisfação de seus interesses, muitas vezes, conflitando com as imposições de sua sociedade. O esforço individual para uma distinção quanto aos demais, batalhando para o aprimoramento de própria personalidade, propiciou ao Renascimento cada um de seus gênios, bem como o culto às celebridades – a ideia moderna de fama.

está ávido pelo novo, pelo descobrimento do mundo em que ele habita. Diferentemente da mentalidade da Alta Idade Média, quando somente se olhava para a natureza almejando uma contemplação desinteressada, isso quando não se considerava que ela era, em si mesma, aquilo que afastava o homem do divino e do sagrado, os renascentistas passaram a vê-la com interesse e paixão. Não apenas os artistas, que a exaltavam em suas pinturas e poesias, mas os indivíduos de grande posse se encantavam com a descoberta de espécies da fauna e da flora, vindas de terras longínquas. São múltiplos os relatos de trocas de gentilezas entre príncipes, nos quais o que era presenteado recebia exemplares de animais e plantas. Os contos dos viajantes, como Marco Polo (1254-1324), aguçavam o imaginário das pessoas em relação ao desconhecido. Para muitos, estar diante de uma bela paisagem era sinônimo de um prazer incomensurável. Outros preferiam se cercar da natureza, construindo jardins pessoais. Algumas cidades se presenteavam com jardins botânicos. Um dos frutos mais célebres da Baixa Idade Média foi o genovês Cristóvão Colombo (1451-1506), de quem Burckhardt fala que ao reivindicar a existência de um novo continente para além das águas, o procurou, encontrou e pôde, assim, ser o primeiro a dizer *Il mondo è poco*. O despertar da ciência da natureza foi um dos mais vívidos retratos da curiosidade que habitava o indivíduo do Renascimento, que passava a encarar o mundo e a si mesmo de frente.

As teorias de Burckhardt não poderiam ser rotuladas como otimistas, pois rejeitavam a visão de que um período da história seria mais perfeito que os anteriores. Nas épocas mais fecundas, o drama da humanidade sempre teria assumido a forma de tragédia. O pessimismo, de bases schopenhauerianas, refutava a doutrina da perfectibilidade hegeliana, que desembocarkva num famigerado progresso.[40] Segundo Garner (1990), Burckhardt não negava o progresso (*Fortschritte*). Porém, não acreditava num progresso orientado por qualquer princípio finalístico. Em suas investigações historiográficas, a concepção de progresso aponta para uma cultura que não permanece estática e fechada em si mesma. Daí avaliar a cultura italiana do Renascimento como aquela em que ocorreu um progresso, pois vários de seus elementos e seus indivíduos contribuíram dinamicamente para ela se diversificasse e fosse o berço de grandes obras. Além disso, não existiria progresso ininterrupto, como se a humanidade continuasse sua

[40] Cf. ROSSI, Op. cit.,p. 28.

marcha para a perfectibilidade irreversível. Assim, a sociedade dos tempos de Burckhardt não era um melhoramento das anteriores. Ao invés disso, em muitos sentidos, não contava com os inumeráveis elementos presentes na Itália renascentista e, portanto, nem poderia restaurá-la. Continua Garner a dizer que Burckhardt procurou se manter distante das doutrinas sociais de seu tempo, como o Positivismo e o Idealismo, porque acreditava ser melhor preservar-se fiel a uma metodologia indutiva, isto é, que se construísse a partir dos casos estudados. O que se quer dizer é: um estudo histórico não deveria lançar sobre seus objetos constructos apriorísticos.

Apesar de o homem buscar o melhor para si, não se pode falar numa história progressiva, considerando-se que sempre existem alternâncias entre o bem-estar e a decadência. O que tornava as culturas da Antiga Grécia e do Renascimento elogiáveis era a emancipação dos indivíduos das grandes instituições estáveis. Após a quase vigília medieval, na qual o homem somente se reconhecia como raça, povo, partido, corporação ou família, isto é, subjugado ao coletivo, foi na Itália em que, pela primeira vez, o homem tornou-se um indivíduo espiritual, reconhecendo-se como tal. O Renascimento contou com aquele tipo de homens que Burckhardt chamou de plenamente desenvolvidos. “Quando [...] um impulso para o mais elevado desenvolvimento da personalidade combinou-se com uma natureza realmente poderosa e multifacetada, capaz de dominar ao mesmo tempo os elementos da cultura de então, o resultado foi [...] o homem universal” (BURCKHARDT, 2009, p.150). O indivíduo plenamente desenvolvido possui forte ligação com aquilo que se entende por *Bildung*, muito mais, porém, no sentido de alguém que é capaz de construir a si mesmo. Se havia alguma liberdade obtida na vida individual, essa não seria gratuita, pois o indivíduo sabia bem quão grande seria a resignação imprescindível para preservar sua autonomia. Não era fácil manter um caráter e uma personalidade em meio a uma vida nem sempre confortável, com súbitas mudanças, assaz violentas, num mundo em que a opinião de alguém poderia ter como saldo as coisas mais temidas, dentre as quais a morte e o exílio. A vida na Modernidade desempenhava uma tarefa simetricamente oposta: imolava e impedia a formação completa do indivíduo a partir de seus impulsos, o que se explica abaixo.

Seu elogio ao Renascimento e, ao mesmo tempo, seu menosprezo pela Modernidade, poderiam, muito bem, pautarem-se num discurso comparativo. A

obstinação como a qual algumas cidades italianas buscavam manter seu espírito emancipado frente a uma Itália barbarizada, tinha contribuído para que essas se tornassem verdadeiros Estados. Sua força não procedia de algo externo, e sim, do caráter de seus indivíduos. Também, não estava relacionada a puras exigências políticas, mas, em maior intensidade, ao seu caráter artístico.

Burckhardt insiste até os limites mais extremos para fazer valer sua tese sobre a constituição artística dos Estados italianos. Ao discutir sua política externa, expõe que: "Assim como, em sua maioria, os Estados italianos constituíam obras de arte – [...] eram produto da reflexão, criações conscientes, embasadas em manifestos e bem calculados fundamentos -, [...] sua relação entre si e com o exterior tinha de ser uma obra de arte".[41] Os governos italianos, diante das constantes disputas de poder, que, em geral, não terminavam pela legitimação completa dos governantes, imputavam aos príncipes a dura sina de encontrarem os mais inescrupulosos - e artificiosos - meios para a obtenção de seus fins. Sabiam que não poderiam se prestar à acomodação, como se permitiam os reis do norte, com seu cetro estabelecido pela herança feudal. Conheciam e calculavam todo território de seus domínios. Muitos artifícios que seriam considerados escusos eram comumente utilizados, como a mentira, a insinuação, o convencimento, dentre tantas artimanhas sugeridas por Maquiavel ou narradas em episódios históricos concretos. De certo modo, quando Burckhardt classifica a muitos desses governantes como cultos, poder-se-ia, ao mesmo tempo, ver nesse cultivo os inúmeros instrumentos que lhes conferiam vantagens políticas, econômicas e bélicas. Por conseguinte, nem de longe, o que ele chamava de governantes cultos denotava algo como a erudição que era tão ambicionada pelos europeus do século XIX. É nesse âmbito que se compreende o conhecimento da arte da guerra entre os príncipes. A literatura italiana era rica em relatos de batalhas e seus estratagemas. Como exemplo, Maquiavel era lembrado por sua *Arte della guerra* (1520). De acordo com *A cultura do Renascimento na Itália*, contava nos combates a formação subjetiva e individual do guerreiro. Os mais valentes e virtuosos eram glorificados por parte dos poetas e humanistas – algo que faltava ao guerreiro do norte. Atribuía-se a vitória ao desempenho do indivíduo, que trazia a honra para o exército ou para

[41] BURCKHARDT, Op. cit, 2009, p. 112.

a nação.[42] Fosse herói ou governante, era necessário para que se alcançasse a excelência, sabendo usar inteligentemente todos os meios aprendidos e treinados.

Ao discutir sobre aperfeiçoamento da personalidade nos parâmetros renascentistas, Burckhardt medita sobre o conceito de homem universal, um lugar-comum entre os historiadores do Renascimento, e que não foi negligenciado por Nietzsche, como se verá depois:

> Homens de saber enciclopédico existiram ao longo de toda Idade Média em diversos países, uma vez que esse saber configurava então um todo reunido e delimitado; da mesma forma, encontramos artistas universais até o século XII, quando os problemas da arquitetura eram relativamente simples e uniforme, e no campo da escultura e da pintura, o objeto a ser representado prevalecia sobre a forma. Na Itália do Renascimento, pelo contrário, encontramos concomitantemente em todas as áreas artistas a criar o puramente novo e, em seu gênero, perfeito, impressionando-nos ainda grandemente como seres humanos. Outros são também universais fora dos limites de sua arte, na colossal amplidão do domínio espiritual.[43]

A impressionante dominação de todos os elementos da cultura, como já foi citada anteriormente, também não revela o cunho meramente erudito do homem universal. Por isso, joga-se com dois termos que, no presente contexto, não são sinônimos e, sequer, complementam-se: enciclopedismo e cultura. O protótipo do artista renascentista não é aquele que possui muita informação, e sim, quem faz algo de grandioso a partir daquilo que domina. Quanto maior é o leque de sua investigação, de sua capacidade criativa e de seu juízo sobre os diversos temas, mais ele se torna uma fonte de inspiração. Burckhardt não poupou elogios a figuras como Dante, Leon Battista Alberi (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452-1519), modelos do *uomo universale*. Nada do que faziam poderia ser rotulado como mesquinho, buscando, como nenhum outro indivíduo, a excelência em todas as suas práticas. Em determinadas ocasiões, havia certa profusão deste tipo de homem multifacetado numa sociedade, como a florentina, na qual a educação possibilitava aos jovens a proficiência nas línguas clássicas e, com isso, a leitura do texto original de autores antigos. Para os humanistas, o que mais importava não era a leitura dos clássicos gregos, mas sua aplicação na vida cotidiana.

---

[42] É óbvio que, se aquilo que Burckhardt afirma tem alguma validade para a Renascença italiana, não é a primeira vez que a formação e valorização do indivíduo são superestimadas no tocante à guerra. O mesmo ocorria na Grécia Antiga, embora em circunstâncias e consequências diferentes. Dentre essas, recorda-se apenas o papel das divindades na trama e desfecho dos combates, enquanto, como prefere dizer o historiador em questão, os italianos confiariam mais em suas capacidades individuais.

[43] Ibidem, p. 151.

Em contrapartida aos elogios que são lidos ao homem renascentista por excelência, Fernandes (2006) destaca que Burckhardt era um homem cansado de seu tempo, não mantendo boa relação com qualquer coisa lembrasse a Modernidade. A partir de uma carta para um de seus amigos, Hermann Schauenburg, de fevereiro de 1846, portanto, pouco mais de uma década antes da publicação de sua obra maior, o comentador retira uma lista de homens dos quais o basileense queria se desvencilhar. Eram eles os radicais (*den Radikalen*), comunistas (*Kommunisten*), industriais (*Industriellen*), doutos (*Hochgebildeten*), ambiciosos (*Anspruchsvollen*), reflexivos (*Reflektierenden*), abstratos (*Abstrakten*), absolutos (*Absoluten*), filósofos (*Philisophen*), sofistas (*Sophisten*), fanáticos do Estado (*Staatsfanatikern*) e idealistas (*Idealisten*). Deixando um pouco o texto de Fernandes, informa-se que a mesma lista pode ser elaborada com base nos escritos de Nietzsche, pois, em várias passagens, há críticas a tais tipos de homens. Isto demonstra o quanto ambos estavam de acordo no que tange a vários aspectos de sua cotidianidade e o como eles buscavam algo de elogioso no passado. Retornando à pesquisa de Fernandes, Burckhardt buscava em Roma um lugar de refúgio. A cidade italiana era onde ainda perduravam as ruínas da Antiguidade. Em suas viagens para a “velha Europa”, tendo como fundo seus monumentos, ansiava por um recolhimento contemplativo. Não sabia como lidar com as transformações, em especial, políticas pelas quais seu continente passava, guardando delas um pessimismo constante. A formação dos Estados nacionais esfacelava as esferas tradicionais de poder. Mantinha um forte conservadorismo, o que o fazia rejeitar as sublevações camponesas e proletárias, além de seus resultados. Em muitos casos, há um contraste entre a cultura do norte e a do sul europeu, berço dos grandes indivíduos que, em sua ação concreta no mundo, construíram aquilo que viria a ser conhecido como o Renascimento italiano.

A glória de que gozavam os grandes nomes renascentistas mostrava como eram vistos pela sociedade de sua época. Pela primeira vez, o artista assumia um status que, até a Idade Média, no máximo poderia ser dado aos heróis e santos. Sua reputação ultrapassava fronteiras, e, de todas as partes afluía gente para conhecer suas obras, ter um contato direto com seu autor ou ainda, conhecer sua casa ou seu túmulo. Algumas cidades pleiteavam os restos mortais ou qualquer outra coisa que lembrasse uma celebridade da Renascença, na maioria das vezes, quando não abrigavam obras de destaque. Muitas se orgulhavam de ter se tornado verdadeiros

destinos de peregrinação, procurando preservar intactos os vestígios de um poeta, um pintor, um escultor, um arquiteto, ou seja, de um grande artista. Traço majoritário do humanismo, a revitalização de tudo que era humano, deixando de lado a velha subestimação medieval, colocava o homem de grande talento num patamar sobremaneira divinizado. Para além disso, resgatava a memória de vultuosas personagens da Antiguidade, como Virgílio, Antenor, suposto fundador troiano de Pádua, Tito Lívio, Ovídio, Cássio, bem como outras. Paralelamente, o individualismo do período pode ser constatado quando homens com certa proeminência ambicionavam ter seus nomes inscritos em algo que representasse um grande feito. Era mais uma novidade renascentista, homenagear indivíduos que não fossem santos, clérigos, personagens bíblicas ou reis, dando seus nomes a monumentos, ruas, cidades e até um continente.

Embora o homem do Renascimento insistisse em basear seu humanismo na revalorização da Antiguidade Clássica, Burckhardt acreditava que ele mesmo teria sido capaz de criar uma cultura, por si só, rica de elementos humanísticos. Porém, seu desenvolvimento não teria sido tão fácil, sendo, portanto, a vida específica que suas tendências culturais assumiram devedora daquilo que soube assimilar do mundo antigo. Como salienta, o Renascimento não se teria configurado na elevada e universal necessidade histórica que foi se pudesse abstrair tão facilmente dessa Antiguidade. Por este motivo, o homem renascentista se viu influenciado e tocado pela Antiguidade e pelo próprio espírito italiano, numa união autônoma e fecunda. Diferentemente daquilo que ocorrera entre diversos europeus medievais, quando grande parcela deles apreciava, buscava conhecer e tinha como meta algo do estilo clássico de vida, sobretudo, quando a pretensão era se distinguir dos povos bárbaros, a Itália permitiu o verdadeiro despertar da Antiguidade greco-romana na aurora do mundo moderno. Em termos precisos, O Renascimento não representa uma imitação ou compilação fragmentária, e sim o nascer de novo. O ápice deste evento se deu no século XIV, quando as transformações econômicas de algumas cidades italianas, dentre as quais, Florença, colocaram sob o mesmo teto nobres e burgueses. Muitos desses eram indivíduos ávidos por uma espiritualidade diversa daquela praticada até então, as quais Burckhardt chamou de fantasias do mundo medieval. O historiador estimava que Florença contasse, naquele momento, com uma enorme quantidade de pessoas alfabetizadas, dentre as quais, por meio de disciplinada educação, muitas eram dotadas de um bom letramento.

Impressionavam aos italianos as ruínas, as esculturas, mas, acima de tudo, os livros antigos, a maioria deles já conhecida pelos círculos intelectuais medievais, pois serviam como a mais vívida fonte de conhecimento da Antiguidade. Dentre seus autores, são mencionados poetas como Homero, historiadores, oradores, epistológrafos latinos, comediógrafos, como Aristófanes, filósofos, como Platão, Aristóteles, Plutarco, e muitos outros. Eram empreendidas fortunas para a descoberta e obtenção de obras, muitas delas tendo como destino bibliotecas pessoais. Na ausência de recursos, alguns indivíduos recorriam a famílias ricas e poderosas, que, em determinados casos, doavam significativas quantias de seus próprios cofres.

Ora, se o professor da Universidade da Basileia não poupava palavras para seus elogios à cultura renascentista, o mesmo não ocorria quanto ao contexto cultural de sua época. O entusiasmo wagneriano de Nietzsche destoava do espírito inteiramente emancipado que Burckhardt sempre buscou para si.[44] Seu amor e fidelidade à verdade o impediam de uma conversão eufórica a uma corrente vigente em seu tempo. Nem mesmo o substrato schopenhaueriano que jazia por detrás da inspiração de Wagner era suficiente para fazer com que o historiador o aceitasse tanto quanto o filósofo de Röcken o fizera. Partindo-se aqui do ponto de vista de Rossi (1987, p. 108), foi em virtude de sua serena tolerância que Burckhardt aceitou o entusiasmo do amigo pelo compositor. Manter-se independente era o fundamento do distanciamento da cotidianidade, podendo contemplar com maior liberdade a história. Assim havia feito com o otimismo hegeliano, o Positivismo e, diga-se de passagem, as ondas proletárias. Ele era um mestre de seu tempo, de seu povo, contudo, distante desse, conservando sempre seu peculiar modo aristocrático. Mostrava repugnância pelo novo conhecimento, odiava os congressos, a academia e a vida pública. Evitava se iludir com a suposta prosperidade alemã do início da década de 1970, recomendando a um amigo que pusesse sua casa em ordem, pois repentinamente tudo poderia mudar radicalmente. A tolerância quanto a Nietzsche surtiria efeito ainda durante os próximos anos, quando o alemão passa a rever sua

[44]Garner (Op. cit) indica que as tendências românticas oitocentistas eram características de uma sociedade que se fundamentava em ideais revolucionários. Em 1848, enquanto ocorria uma revolução liberal, imprimia-se o *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels. Burckhardt via naquelas ideias, propostas de transformações sociais e, consequentemente, culturais, que lhe eram alheias. Em seu conjunto, formavam um todo confuso, desembocando, em muitos casos, no nacionalismo exagerado, com suas frentes políticas em quase todos os rincões europeus. Ainda assim, não se apresentava depressivo, mas enfrentava os males da Modernidade de cabeça erguida.

crítica à cultura, reconhecendo que sob a sombra de Wagner isso não seria viável. Certamente que o afastamento gradual de seu grande maestro era motivado, também, pela autonomia intelectual de Burckhardt.

São diversos os elementos nos escritos posteriores a *O nascimento da tragédia* que demonstram que a amizade com Burckhardt e a leitura de seus textos contribuíram para o abandono de Nietzsche quanto ao seu mestre, Wagner, e seu otimismo alemão camuflado pelo pessimismo schopenhaueriano. Mais do que isso, serviram para uma forte crítica ao germanismo posterior à unificação alemã, respaldado pelo intelectualismo idealista e romântico subjacentes. O processo de virada a respeito do pensamento de Nietzsche sobre o homem começa a ser percebido já nos primeiros anos da década de 1970. As reflexões realizadas em *Verdade e mentira num sentido extramoral* mostram o recorrente posicionamento do autor contra a soberba do conhecimento humano e, grosso modo, seu papel enquanto linguagem do mundo. O elemento comum está na distinção entre o saber (arrogante) e o poder, guardadas as devidas diferenciações, já que, no decorrer dos escritos daquela década, a metafísica perde força na filosofia nietzschiana, como se verá adiante.

As investigações de Nietzsche sobre a história e sobre a consciência histórica, publicada em 1873, é um dos momentos emblemáticos que demonstram como seu pensamento estava contagiado por sua amizade com o suíço. Em *Sobre a utilidade e o dano da história para a vida*, escreveu: “Observa a ovelha que pasta diante de ti; não sabe o que foi o ontem ou o que é o hoje; salta ao entorno, come, repousa, digere, salta novamente, e assim da manhã até a noite e dia após dia [...]” (HL/Co. Ext. II, p. 248).[45] O animal não se entedia e vive feliz em razão de seu constante esquecimento, dando a entender que a lembrança histórica é cruel para a vida humana. O passado sempre acompanha o homem, que dele não pode se desvencilhar. O momento subitamente se torna presente, e este, num lampejo, é passado. Primeiro é um nada, e depois também. O homem se recorda, enquanto a besta se esquece, vivendo de maneira não-histórica. Observa-se nisto um pessimismo quase trágico, com íntima vizinhança ao de seu amigo: “Aprenda, então, a compreender a palavra era, aquela palavra de ordem com a qual a luta, o

[45]O texto em alemão é: *Betrachte die Heerde, die an* dir vorüberweidet: *sie* weiss nicht was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage [...].

sofrimento, o tédio se aproximam do homem para recordar-lhe que coisa é, no fundo, a existência- uma coisa imperfeita nunca aperfeiçoável" (HL/Co. Ext. II, p. 249).[46] Na capacidade absoluta do esquecimento poderia estar a felicidade, numa vida que se apegasse exclusivamente ao instante, como sucede com as bestas selvagens. Porém, para o homem, para um povo ou uma civilização, isto seria impossível. O conhecimento completo de todas as etapas e constructos da história, exigindo-se um movimento de autoconsciência do espírito através desse processo, seria um devaneio hegeliano historicista.

Nietzsche não defende um retorno a um estado natural de animalidade tamanha que já não se é mais necessário recorrer ao passado. É a força da natureza íntima de um indivíduo que o tornará apto a submeter o passado em benefício próprio. Sua tese, como ele mesmo faz questão de tornar explícita, é: "[...] o que não é histórico e o que é histórico são igualmente necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo, de uma civilização" (HL/Co. Ext. II, p. 250).[47] E ainda que os limites da consciência histórica dos indivíduos possam ser bastante estreitos, é a capacidade de usar o passado em prol da vida e de transformá-lo em história que torna o homem um homem. Ressalta-se, contudo, que a vida não é gerada sobre o solo histórico. Pelo contrário, tem seu começo na atmosfera nebulosa do que não é histórico.

Neste ponto, entra em cena outra instância, chamada supra-histórica: "Se alguém estivesse em condição, em várias circunstâncias, de farejar e, portanto, de respirar esta atmosfera não-histórica, da qual nasce todo grande acontecimento histórico, então talvez esta pessoa [...] poderia se alçar a um ponto de vista supra-histórico [...]" (HL/Co. Ext. II, p. 254).[48] O homem puramente histórico espera encontrar na história o significado de sua existência à luz de seu processo. Seu olhar para o passado tem como justificativa a compreensão do presente. Por sua

[46]O texto em alemão é: Dann lernt es das Wort „es war" zu verstehen, jenes Losungswort, mit dem Kampf, Leiden und Ueberdruss *an* den Menschen herankommen, ihn zu erinnern, was sein Dasein im Grunde ist — ein nie zu vollendendes Imperfectum.

[47] No texto original é: [...]*es giebt* einen *Grad von Schlaflosigkeit, von* Wiederkäuen, *von* historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht, sei *es* nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Cultur.

[48]O trecho em alemão é: Sollte Einer im Stande sein, *diese unhistorische Atmosphäre*, in der jedes grosse geschichtliche Ereigniss entstanden ist, in zahlreichen Fällen auszuwittern und nachzuathmen, so vermöchte ein Solcher vielleicht, als erkennendes Wesen, sich auf einen überhistorischen Standpunkt zu erheben [...].

vez, o indivíduo supra-histórico não vê a salvação neste processo, mas uma justificação do momento: "[...] o mundo é completo e alcança o seu ápice em cada simples instante" (HL/Co. Ext. II, p. 255).[49] Noutros termos, o problema poderia ser levantado da seguinte maneira: haveria algum valor no conhecimento exaustivo do passado, se pouco dele se precisaria para a obtenção daquilo que é necessário para a existência? A mentalidade do homem supra-histórico é assim descrita:

> Como as centenas de línguas diversas correspondem às mesmas, tipicamente fixas, necessidades dos homens, de modo que um que compreenda esta necessidade não poderia apreender nada de novo de qualquer língua, assim o pensador supra-histórico ilumina do interior toda a história de um povo e se seus indivíduos, colhendo em guisa claro vigente o significado originário dos vários hieróglifos e por fim, cansado, evita [...] a sempre nova e urgente enxurrada de outros ideogramas: de fato, como poderia, na infinita profusão de eventos, não alcançar a saciedade, a imensa saturação e, até, a náusea! (HL/Co. Ext. II, p. 256).[50]

A despeito do valor que o homem supra-histórico possa ter, outra pergunta permanece: qual é o valor da história para a vida? Noutras palavras, a história seria realmente necessária para o homem? Não poderia este viver contente numa condição não-histórica? O termo vivente substitui em alguns trechos a palavra homem. Logo, a "[...] história compete ao vivente sob três aspectos: diz respeito a ele como ser ativo e que tem aspirações, como ser que conserva e venera, como sofredor e necessitado de libertação" (HL/Co. Ext. II, p. 258).[51] Para estes aspectos há três tipos de história: monumental, antiquaria e crítica. Consequentemente, cada um traz à baila diferentes apelos históricos. O primeiro, do homem que invoca o passado para criar algo grande, o segundo, daquele que o quer preservar e venerá-lo consoante ao seu legado através dos costumes. Enfim, o terceiro faz alusão ao indivíduo que quer se libertar de uma opressão, de um peso adquirido. Cada tipo de história indica um tipo específico de necessidade, respectivamente: conhecimento de grandeza sem a grandeza, reverência e a angústia.

---

[49] O texto em alemão é: [...] *für den vielmehr die Welt in jedem einzelnen Augenblicke fertig ist und ihr Ende erreicht.*

[50] A passagem completa em alemão é: Wie die Hunderte verschiedener Sprachen denselben typisch festen Bedürfnissen der Menschen entsprechen, so dass Einer, der diese Bedürfnisse verstände, aus allen Sprachen nichts Neues zu lernen vermöchte: so erleuchtet sich der überhistorische Denker alle Geschichte der Völker und der Einzelnen von innen heraus, hellseherisch den Ursinn der verschiedenen Hieroglyphen errathend und allmählich sogar der immer neu hinzuströmenden Zeichenschrift ermüdet ausweichend: denn wie sollte er es im unendlichen Ueberflusse des Geschehenden nicht zur Sättigung, zur Uebersättigung, ja zum Ekel bringen!

[51] O texto em alemão é: In dreierlei Hinsicht gehört die Historie dem Lebendigen: sie gehört ihm als dem Thätigen und Strebenden, ihm als dem Bewahrenden und Verehrenden, ihm als dem Leidenden und der Befreiung Bedürftigen.

A história monumental é aquela que se funda na culminância de um tempo já transcorrido, ainda pleno de vida, por meio da ação de homens que o teriam eternizado. Entretanto, haveria alguma vantagem para alguém ocupar-se apenas com a consideração do passado, com aquilo que não é comum ao cotidiano? A espécie de saudosismo predominante neste tipo de história impede que o homem aceite que, no presente, ações grandiosas também possam ser realizadas, não sendo restritas ao passado. A suposta ausência de grandes e ativos indivíduos daria a impressão de que faltaria a uma época condições para a construção de algo significativo. Supondo-se que tudo funcionasse como pensavam os pitagóricos, isto é, se os acontecimentos da terra fossem similares às revoluções dos astros celestes, a história monumental até poderia ser levada a sério. Os eventos constantemente se repetiriam, sem quaisquer perdas, negligenciando-se deles suas relações causais, com pouco ou nenhum remorso. Mas, nada disso seria cabível, pois, sempre se corre o risco de se ver o passado alterado, uma vez que o homem reinterpreta e reinventa os fatos.[52] Nietzsche completa, dizendo que a história monumental "é o travestimento com o qual o seu ódio (dos homens atuais) contra os homens potentes e grandes de seu tempo se dissimula pela plena admiração dos potentes e grandes das épocas passadas, subvertendo [...] o significado daquele tipo de reflexão histórica [...]" (HL/Co. Ext. II, p. 264).[53]

Como dito anteriormente, a história antiquaria[54] pertence a quem guarda e venera o passado. Há um cuidado para que este seja preservado intacto e transmitido aos sucessores. O que concerne à coletividade e suas instituições se confunde com a história de cada um: tudo assume um tom familiar. Predomina o pronome "nós", que permite o consolo frente à efemeridade da vida do indivíduo. Todos se sentem como o espírito da casa, da estirpe, da cidade – a alma do povo é, simultaneamente, individual. Retira-se daí uma justificação da existência de cada

[52]Nietzsche ainda não possuía a noção que desenvolveria na década seguinte, a saber, do eterno retorno.

[53]O texto em alemão é: [...] ist das Maskenkleid, in dem sich ihr Hass gegen die Mächtigen und Grossen ihrer Zeit für gesättigte Bewunderung der Mächtigen und Grossen vergangener Zeiten ausgiebt, in welchem verkappt sie den eigentlichen Sinn jener historischen Betrachtungsart in den entgegengesetzten umkehren [...].

[54]Para reforçar seu argumento sobre a história antiquada (ou antiquaria), Nietzsche busca se apoiar em Burckhardt e seu trabalho sobre o Renascimento italiano. Em algumas linhas de *Sobre a utilidade e o dano da história para a vida*, aponta que um "senso e um impulso [...] guiaram os italianos do Renascimento e reavivaram o antigo gênio itálico em seus poetas uma 'notável ressonância renovada do antiguíssimo som de harpa' [...]" (HL/Co. Ext. II, p. 264).

homem, que não se percebe mais abandonado ao arbítrio da natureza e ao acaso, mas é, antes de tudo, o fruto de um povo, que comunga entre si suas heranças. De modo semelhante, todos os antigos elementos são convenientemente justificáveis, sejam grandes ou pequenos, restringidos pela precária visão dos acontecimentos. Equivoca-se quem pensa que venerar é celebrar o passado. Antes de tudo, é uma mumificação da vida, uma humilhação da história, algo que não serve para abrir espaço para uma vida superior. Metaforicamente falando, morre a árvore de modo não natural, secando lentamente do topo até a raiz. Se não há honras no presente, a história antiquaria perde sua própria existência. Contudo, mesmo que isso não aconteça, corre-se o risco deste modelo histórico sufocar as outras maneiras de tratar o passado. Ele não tem a capacidade de gerar vida, apenas de conservá-la, rejeitando e reprovando qualquer atitude que ensejar o novo.

Sobre a história crítica, Nietzsche declara ser ela a que possui e, renovadamente, adota novamente as forças exigidas para desatar ou romper com um passado e, por conseguinte, poder viver. Coloca os acontecimentos diante de um tribunal para interrogar e julgá-los. Com efeito, deve-se salientar o que ou quem julga e o que está sendo julgando:

> Não é a justiça que se assenta para julgar, muito menos a indulgência a pronunciar aqui o juízo: mas somente a vida, aquela potência obscura, impetuosa, insaciavelmente ávida de si. A sua sentença é impiedosa, sempre injusta, porque nunca emanada de uma pura fonte do conhecimento; mas a sentença resultaria idêntica na maior parte das situações se fosse a justiça quem a pronunciasse [...]. Porém, de quando em quando, a própria vida, que necessita de uma amnésia, exige uma temporária anulação desta amnésia; então deve resultar evidente quão injusta é a existência de uma coisa qualquer, de um privilégio, de uma casta, de uma dinastia, por exemplo, quanto esta coisa está para ver a ruína. Então o seu passado passa a ser considerado criticamente, então se dá [...] com o machado contra a raiz, então se pisa cruelmente sobre todas as práticas reverenciais. É sempre um processo perigoso, [...] isto é, para a vida em si: e homens ou tempos, que estão a serviço da vida desta maneira, vale dizer, julgando ou destruindo por completo um passado, são sempre homens e tempos perigosos e em perigo. Pois nós somos ora os resultados das gerações precedentes, ora somos também o resultado de suas desorientações, paixões e erros, além de crimes. Não é possível libertar-se totalmente desta cadeia. [...] Todavia, num caso ou noutro não se pode vencer: (contudo) há um importante confronto para os lutadores, para aqueles que se servem da história crítica para a vida: saber ainda que aquela primeira natureza em algum tempo, era uma segunda natureza e que cada segunda natureza vitoriosa se torna uma primeira natureza (HL/Co. Ext. II, p. 269).[55]

[55]A passagem completa em alemão é: Es ist nicht die Gerechtigkeit, die hier zu Gericht sitzt; es ist noch weniger die Gnade, die hier das Urtheil verkündet: sondern das Leben allein, jene dunkle, treibende, unersättlich sich selbst begehrende Macht. Sein Spruch ist immer ungnädig, immer ungerecht, weil er nie aus einem reinen Borne der Erkenntniss geflossen ist; aber in den meisten Fällen würde der Spruch ebenso ausfallen, wenn ihn die Gerechtigkeit selber spräche. ie Geschichte seiner Stadt wird ihm zur Geschichte seiner selbst; er versteht die Mauer, das gethürmte Thor, die Rathsverordnung, das Volksfest wie ein ausgemaltes Tagebuch seiner Jugend und findet sich selbst in diesem Allen, seine Kraft, seinen Fleiss, seine Lust, sein Urtheil, seine Thorheit und Unart wieder. Hier liess es sich leben, sagt er sich, denn es lässt sich leben, hier wird es sich leben lassen, denn wir sind zäh und nicht über Nacht umzubrechen. So blickt er, mit diesem „Wir“, über das vergängliche

No tribunal da vida, não é a história que está no banco dos réus, considerando-se que cada povo necessita, em diferentes momentos, da história monumental, da antiquaria ou da crítica. O que se está julgando, de fato, é aquele procedimento pelo qual a história se transforma em mero conhecimento, melhor dizendo, quando esta nada diz respeito à vida em si – uma pura ciência do devir universal nos seguintes moldes: *fiat veritas pereat vita*. Em nenhuma outra época houvera exigência como esta, olhar para o passado com o intuito de desvendá-lo em todas as suas nuances, de ter uma visão sistemática e acabada de seu conjunto, não obstante a consciência da fragilidade da relação entre os acontecimentos e a verdade. Portanto, o "saber que é coletado desmesuradamente sem fome, antes contra a necessidade, agora não age mais como motivo transformador [...], mas permanece escondido num caótico mundo interno, que o homem moderno [...] indica como a interioridade a ele peculiar" (HL/Co. Ext. II, p.269).[56] A Modernidade, desejosa pela erudição e pelo conhecimento a qualquer custo, não estaria construindo para si uma cultura própria, mas somente um saber sobre a cultura. Uma pessoa poderia ser considerada muito culta sem, entretanto, possuir uma cultura histórica, sofrendo, aliás, uma indigestão de saberes. Em oposição, os antigos gregos, que se desoneravam do conhecimento do passado enquanto erudição, por sua natureza foram capazes de construir uma verdadeira cultura. Já a Modernidade se orgulhava de sua coletânea, ou melhor, sua enciclopédia que continha informações sobre aquilo que ela não construiu: costumes, artes, filosofias, religiões, dentre outras facetas de uma cultura.

Um povo deve construir a partir de si, das forças e energias operantes em seu tempo, sua cultura. Não importar tais elementos ou depositá-los em sua memória, lançando fora sua potência ativa e criativa. Na segunda *Extemporânea*, Nietzsche retoma sua perspectiva cultural, explicitada na *Consideração Extemporânea*, *David*

---

wunderliche Einzelleben hinweg und fühlt sich selbst als den Haus-, Geschlechts- und Stadtgeist. Es bleibt zu häufig bei einem Erkennen des Guten, ohne es zu thun, weil man auch das Bessere kennt, ohne es thun zu können. Aber hier und da gelingt der Sieg doch, und es giebt sogar für die Kämpfenden, für die, welche sich der kritischen Historie zum Leben bedienen, einen merkwürdigen Trost: nämlich zu wissen, dass auch jene erste Natur irgend wann einmal eine zweite Natur war und dass jede siegende zweite Natur zu einer ersten wird.

[56]O texto completo em alemão é: Das Wissen, das im Uebermaasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfniss aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach aussen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen, die jener moderne Mensch mit seltsamem Stolze als die ihm eigenthümliche „Innerlichkeit" bezeichnet.

Strauss: O homem de fé e o escritor, que apresentava a cultura como unidade de estilo artístico. Também, é ali que o filósofo afirma que “o muito saber e o muito estudo não são nem um meio necessário da cultura, nem um indício dela [...]” (DS/Co. Ext. I, p. 163).[57] Igualmente, contrapõe a esta unidade de estilo a barbárie, entendida como falta de estilo ou a confusão caótica de todos os estilos. Todavia, como está exposto na segunda *Extemporânea*, o homem da Modernidade tende a chamar de bárbaro o indivíduo inculto, aquele que não lança mão da erudição como fonte de compreensão do passado e do presente. Disto deriva que um povo a quem se atribui uma cultura, deve ser algo de único, sem cisões entre o que nele é interno e externo, forma ou conteúdo. O restabelecimento da saúde de um povo (entendendo-se aqui, do homem moderno) passa pela promoção de sua unidade de estilo, no reencontro de seus instintos e sua lealdade.

Nietzsche passa o caso germânico pelo crivo de sua crítica da história e da cultura, enxergando nele a exterioridade - isto é, sua máscara inautêntica e mal reproduzida - e a interioridade inteiramente cindidas. Ao que tudo indica, não bastaria articular uma unificação política, orientada por um nacionalismo exacerbado, se não houvesse uma cultura autêntica e forte em construção. Mas ao povo germânico, em especial, a seus artistas, faltava uma cultura produtiva e rica de estilo. Interessante como esta concepção cultural se justapõe, de algum modo, à ideia de Burckhardt do Estado como obra de arte.

Em alguns aspectos, a história é perigosa para a vida. Um deles está configurado pela debilidade da personalidade quando há grande contraste entre o que é externo e o que é interno. A confusão irrompida pela torrente de tudo que é estranho e estrangeiro pode degenerar qualquer unidade cultural, ainda que esta se considere dominante. O homem moderno se colocava diante de um palco como espectador da festa de uma exposição mundial, organizada pelos seus artistas históricos. O indivíduo titubeava, desconfiando de seus instintos, confuso pelo que ocorria à sua volta, percebendo como caótica a relação entre sua interioridade e o que manifesta de si mesmo. Para se preservar, assumia uma máscara de pessoa culta, douta, poética e política, simulando seriedade. Em suma: os “indivíduos se retiram em sua interioridade, do exterior não se nota mais nada, para que lá onde é

[57]O texto em alemão é: Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben [...].

lícito se duvidar possam dar a si causas sem efeitos" (HL/Co. Ext. II, p. 281).[58] No fundo, sua personalidade débil escondia as angústias e as misérias íntimas do homem moderno, introspectivamente rancoroso, enquanto deveria ser corajoso e seguro. Neste sentido, este tipo de homem não poderia se assemelhar e, sequer, representar aqueles indivíduos fortes, vigorosos e destemidos, que numa época qualquer construíram uma verdadeira cultura. A história somente é suportada pelas personalidades fortes. Em contrapartida, as debilitadas a cancelam. Guardadas as devidas diferenças, isto faz lembrar a concepção de homem universal exposta pelo amigo Burckhardt, ou a ideia de personalidade plenamente desenvolvida.

Outra atitude comum nos tempos de Nietzsche era examinar as ações e os feitos do passado tomando como parâmetro o que está vigendo no presente. Sempre este é justificado em prejuízo da história. O passado é adaptado à trivialidade atual em nome de uma pretensa objetividade, do lugar de onde se diz a verdade, partindo do espírito frio da ciência. Como um cientista, o historiador dedicava tempo em prol da pesquisa e, ao mesmo tempo, deveria empreender a experimentação. Toda afetação que o passado poderia ter, ou seja, qualquer subjetividade, deveria ser extirpada. O historiador precisava contemplar passiva e calmamente os acontecimentos. Aliás, sua historiografia não poderia mostrá-lo, mas somente aquilo que ele queria apresentar, tal qual um pintor procura se manter imperceptível ao pintar uma paisagem. Os eventos eram coligados, arrazoados e, grosso modo, universalizados, a exemplo das outras ciências e seus devidos objetos de estudo. No entanto, a experimentação do passado é em si questionável em virtude da perda do patrimônio experimental. A este tipo de historiadores, Nietzsche levantou uma série de advertências: "Quem vos constrangeu a julgar? Examinai apenas se podeis ser justos, se no caso quereis sê-lo! Como juízes, vós deveríeis estar num posto mais elevado que o dos réus, enquanto vós sois somente aqueles que vieram depois" (HL/Co. Ext. II, p. 293).[59] Os últimos hóspedes a se assentarem numa mesa deveriam ocupar os últimos lugares, mas os historiadores modernos

[58]O texto em alemão é: Das Individuum hat sich ins Innerliche zurückgezogen: aussen merkt man nichts mehr davon; wobei man zweifeln darf, ob es überhaupt Ursachen ohne Wirkungen geben könne.

[59]O texto completo em alemão é: Wer zwingt euch zu richten? Und dann — prüft euch nur, ob ihr gerecht sein könntet, wenn ihr es wolltet! Als Richter müsstet ihr höher stehen, als der zu Richtende; während ihr nur später gekommen seid. Die Gäste die zuletzt zur Tafel kommen, sollen mit Recht die letzten Plätze erhalten: und ihr wollt die ersten haben? [...].

queriam tomar os primeiros. Não poderiam julgar ou interpretar tomando a si como referência, pois não possuíam a mesma estirpe daqueles que estavam sendo julgados. O caráter do homem moderno travestido da fria ciência era incapaz de se igualar ao dos grandes artistas e dos vários indivíduos que estão em julgamento. Daí a sentença: "Vós podeis interpretar o passado só com a mais alta força do presente" (HL/Co. Ext. II, p. 293).[60] É o homem superior, de vasta experiência, que escreve a história, e como um arquiteto do futuro, pode julgar o passado. É ilusório utilizar a história como indicadora dos meios para tamanha empreitada. A melhor experiência é retirada do presente. É a partir deste que se extrai o material para que artisticamente se consiga erigir uma cultura, envolta pelo instinto criativo de seus indivíduos. Logo, "[...] a arte se contrapõe à história: e somente quando a história suporta ser uma obra de arte, pode, talvez, manter ou [...] suscitar instintos" (HL/Co. Ext. II, p. 297).[61]

Nietzsche denunciou mais um aspecto nocivo da história, enquanto disciplina, para a educação da juventude moderna. Cada povo elaborou diferentes maneiras para educar seus jovens. O mesmo sucedia na Modernidade, mas o que se tomou como meta era, antes de tudo, a educação histórica. Sem jamais ter vivenciado aquilo que aprende, o jovem pensava ser profundo conhecedor de tudo e, por este motivo, experiente. Seu aprendizado começava pelo fim do caminho, uma vez que aquilo que assimilou é o que o filósofo alemão chamava de velharias da humanidade. Sua visão era preparada para olhar atrás, buscar consolo no passado, apoiar-se nele, numa cultura histórica. A própria história deve resolver o problema da história. Assim, era com premissas equivocadas que a Modernidade tentava procriar um tipo específico de indivíduos, incapaz de alcançar uma vitalidade que permitisse a realização de algo mais elevado do que aquilo que já vivenciava em seu modelo de cultura.

As *Extemporâneas* marcam um processo de virada intelectual na vida de Nietzsche, que havia se iniciado um pouco antes, em 1871. Neste ano, escreveu uma carta a Rohde na qual dizia estar se transformando em um filósofo. Sua carreira universitária como filólogo não o animava mais, pois, assim como demonstrou em

[60]O texto em alemão é: Nur aus der höchsten Kraft der Gegenwart dürft ihr das Vergangene deuten: [...].

[61]O trecho completo em alemão é: In solchen Wirkungen ist der Historie die Kunst entgegengesetzt: und nur wenn die Historie es erträgt, zum Kunstwerk umgebildet, also reines Kunstgebilde zu werden, kann sie vielleicht Instincte erhalten oder sogar wecken.

Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino (1872), a filologia não dedicava ao passado e à Antiguidade um real interesse. Em função das desilusões que vinha enfrentando quanto à utilidade do passado germânico para a construção de uma cultura forte, a crise se evidenciou com maior intensidade nos escritos seguintes. Não mais podia esperar que suas esperanças expostas em *O nascimento da tragédia* pudessem se concretizar. Desde a primeira *Extemporânea*, não poupou palavras pejorativas para expressar sua decepção em relação aos alemães, várias das quais requeria a autoria por tê-las forjado – e que, em não poucas ocorrências, sua originalidade pode ser facilmente questionada. Não era possível restaurar o espírito de um povo, as energias e forças empreendidas e produtivas que dele fizeram parte e, muito menos, universalizá-las. Fica bem claro que a repetição não passa de mera imitação, o que não satisfaz a qualquer gênero de exigência pela criação. A história tem o encargo de ser menos um ato de conhecimento e mais um ato criativo para a vida, considerando-se que sua primazia é o vivente. Contrariando a postura filológica e aquela corriqueira em grande parte do senso histórico vigente, a história deveria ser arte, não ciência. No mesmo caminho de Burckhardt, sentia-se incomodado sobre qual era, com efeito, a serventia da história.[62] Isto não denota a sua negação, pois ela existe, primeiramente, porque ocorreu um passado. Em segundo lugar, porque há no homem, que não é um animal que vive no arrebatamento exclusivo do instante, uma consciência do passado. Em último, porque há com a memória individual e aquela de um povo um tipo de relação, como foi visto acima, seja esta positiva ou negativa. O que se rejeita é o excesso de história, o historicismo, bem como o conformismo, a veneração exacerbada e a erudição. O homem não pode ser considerado uma vítima da história, como se lhe faltasse uma autonomia ou a capacidade da própria libertação.

A história do mundo não deve estar subjugada à história do homem, pois ambas não se confundem. Como ressalta o pensador, no lugar de se dizer “mundo, mundo, mundo”, cada indivíduo deveria se obrigar a dizer apenas “homem, homem, homem”. No entanto, o homem moderno, ao se colocar no topo da pirâmide do

[62] Rossi encontra diversos pontos de identificação entre Burckhardt e Nietzsche. Nos termos em que o comentador apresenta esta congruência, constata-se que ambos tinham opiniões bastante similares a respeito da história para a vida moderna. Os dois pensamentos excluem o recorrente historicismo cientificista. Noutras palavras, repelem a história como conhecimento pura e simplesmente voltado para o passado. Defendem a opinião de que os fatos possuem um caráter aberto e inconcluso. Conhecer o passado também tem o sentido de intervir e prosseguir. A história não é meramente um tributo ao passado. Tampouco, um tipo de arquivo de tudo que foi sucedido (ROSSI, 1987, p. 112).

processo mundial, fazia de si mesmo os meios e o cumprimento da própria finalidade da grande cadeia de acontecimentos. A crítica atinge em cheio todo ideal hegeliano, bem como suas consequências, que impõe à natureza um sistema que não se desvincula do conhecimento e, por conseguinte, do desenvolvimento do espírito. Ali, o ser humano pode se sentir capaz de fazer com que o mundo dependa da humanidade, e não o contrário. Ou, noutras palavras, seria o homem, bem como sua cultura, aquele responsável por dar sentido ao processo/progresso mundial. A filosofia moderna, fundada no Idealismo, deu lugar à recusa em se pensar a história humana como parte de algo mais abrangente, dentre outras histórias similares, como aquela dos demais animais e dos vegetais. Assim, alerta: “Europeus, muito arrogantes do século XIX, estais delirando! Vosso saber não leva a natureza à realização, mas apenas mata aquela que é vossa” (HL/Co. Ext. II p. 313).

A cultura histórica do homem moderno alia devir a um processo aparentemente orientado. Isto teria dois vieses, um positivo, como uma espécie de progresso em direção a uma cultura mais completa, responsável pela construção de algo grande, isto é, cada vez maior, e outro negativo, próximo ao niilismo. A escatologia presente no último caso tem em mente a descrença que coloca o homem do século XIX frente ao nada. A decisão de Nietzsche parece ficar ao lado do filósofo grego Heráclito, a saber, na afirmação do fluxo e do caos, pois é nisto que a vida se faz, a partir do nascimento e da destruição. Tudo o que vive, está neste processo. Logo, o que se quer é a reconciliação entre o homem e a vida, contrariando a exclusividade do pensamento. Seria algo como, ao invés de se pautar no *Cogito ergo sum*, o homem deveria assumir que *Vivo ergo sum*. Entretanto, os filósofos modernos, muitos dos quais discípulos de Hegel, tentavam conceber um processo finalístico do mundo, aplicando a tudo um pensamento universal. Tudo se sujeitaria a uma lógica, ao passo que, de fato, esta é outra ilusão do pensamento, uma vez que o lógico não pode dominar sobre o ilógico e o racional sobre o irracional. Ao dizer isto, Nietzsche demonstra ter consciência do significado de história para Hegel, bem como o papel da razão e da lógica no pensamento do filósofo idealista. As noções de história em Burckhardt e Nietzsche caminhavam em sentido oposto aquela de Hegel, embora os três concordassem num aspecto: o devir é parte intrínseca do processo histórico. O homem e o mundo se encontram numa relação dinâmica. No entanto, para os amigos de Basileia, não havia um percurso logicamente dado para o movimento histórico. Em contrapartida, o idealista possuía

uma explicação bem peculiar da história, que culminava em sua noção de cultura e tinha uma implicação muito própria no que cabe ao indivíduo.

Retornando a Nietzsche, a história, tal qual é encarada pela cultura histórica oitocentista, tomava como ponto de partida a extensão de um modelo de pensamento à compreensão do processo do mundo. É uma extensão da esfera considerada lógica e, portanto, humana, ao terreno do ilógico, correspondente à vida. Para tanto, não considerava a primazia do indivíduo, mas da massa sobre indivíduos indiscerníveis, uma homogeneidade, em última instância, dos estratos mais baixos da sociedade – entendendo-se isso como a casta não aristocrática. Para Nietzsche, essa classe era incapaz de fazer surgir de seu interior um tipo verdadeiramente grande, embora procurasse, por imitação, assemelhar-se a casta superior de indivíduos. A massa somente merece algum mérito por três aspectos: pela imitação imperfeita dos grandes indivíduos, como obstáculo para esses e, enfim, como seus instrumentos. Por isso, os instintos da massa não são relevantes, já que não conseguem fundar uma lei histórica, uma instância que viesse a ter um valor universal. Nem mesmo algo como a estatística, que tenta empregar uma lógica ao processo histórico, baseada no conhecimento das massas, constitui-se como um parâmetro de orientação. Quanto a isso, Nietzsche adverte: "[...] se existem leis na história, estas não possuem algum valor, e a história não possui valor" (HL/Co. Ext. II, p. 321).[63] A mentalidade da massa é de igualar seus indivíduos. As leis, bem como as estatísticas que a elas apoiam, partem do princípio de que o que conta de fato são os elementos mais comuns, não os de exceção. O demasiado sentido histórico do homem moderno impedia que ele, em sua individualidade, buscasse novos horizontes, algo que, num exercício de construção de si mesmo, pudesse torná-lo grande. Nada de novo teria lugar, nada de grandioso. Tudo seria constante repetição, corroborada pelo instinto da massa.[64]

---

[63]O trecho em alemão é: [...] so weit es Gesetze in der Geschichte giebt, sind die Gesetze nichts werth und ist die Geschichte nichts werth.

[64]Um estudo que também procura definir os tipos de história segundo os escritos extemporâneos é *Fronteiras da História*, de Alan Sampaio. Segue um parágrafo esclarecedor: "Nietzsche caracteriza três tipos de história somente na medida em que existem três aspectos do rememorar historiográfico convenientes à vida. A diferença entre elas é estabelecida pela preponderância de um dos aspectos: é este predomínio que conduz a perspectivas diferentes de contemplar o passado. Preocupa a Nietzsche, em cada descrição das possíveis histórias, a relação vital com o passado, apropriada à atualidade e promotora do porvir. Esta relação fundamental entre vida e temporalidade é rechaçada pela historiografia do século XIX em prol de sua cientificidade. Ela encara o tempo enquanto sucessão de acontecimentos e converte o passado em depositário de fatos sequenciados cujo último

As influências de Burckhardt no pensamento de Nietzsche não se resumem apenas a uma concordância quanto ao pessimismo de Schopenhauer, bem como não estão voltadas, exclusivamente, para a elaboração de uma concepção do indivíduo para lançar sobre esta as mais veementes proposições a respeito da cultura do século XIX. Implicitamente, a apologia da formação singular do indivíduo deve ser assumida, em certa medida, como uma contestação a Hegel e aos pilares de toda sua filosofia idealista. Ao mesmo tempo, é um posicionamento contrário à dialética e seu cheiro indecorosamente hegeliano de *O nascimento da tragédia*, como se vê em seu relance autocrítico de *Ecce Homo* – aliás, este mesmo trecho também fala (pejorativamente) daquela obra juvenil carregada de formas com o aroma cadavérico de Schopenhauer. As influências do historiador da arte são recebidas como uma oportunidade para se colocar em xeque uma das mais respeitadas autoridades no que concerne ao pensamento sobre a arte no século XIX.

1.4 **Educação, cultura e indivíduo: a questão das universidades alemãs**

Em *Schopenhauer como educador*, extemporânea de 1874, o autor deu ênfase à formação do indivíduo para a construção de uma cultura forte. Outra vez, as considerações culturais de Nietzsche estão atreladas ao pensamento de Burckhardt, pois, para ambos, não há como refletir sobre uma cultura sem se pensar em seus indivíduos. Desiludido com aquilo que vinha se tornando a educação alemã, sobretudo, aquela influenciada pelo nacionalismo, que tinha como meta a criação de um espírito germânico unificado, o filósofo procura criticar as instituições de ensino daquela nova nação. Os educadores do século XIX, sob a sombra de Hegel e seus discípulos, com seu intelectualismo exacerbado, nem de longe lembravam a educação da Grécia Clássica, com seus poetas trágicos, ou propiciavam o surgimento do homem do Renascimento. Em *Ecce Homo*, obra escrita em 1888, reitera sua objeção à cultura alemã, apontando que este era o motivo principal que o levou a escrever as *Extemporâneas*.

---

efeito é o presente. Imaginando-se serva da verdade e da justiça de sua anelada objetividade, a história não permite ao passado servir como ideal ou força motriz deste presente em que se encontra e que se projeta em futura. A ilusão que a conduz ao cientificismo é a de um passado factual, passível de ser apreendido imparcialmente. A ilusão de que o passado passou" (SAMPAIO, 2004, p. 40).

Para o jovem filósofo em Basileia, as universidades alemãs lançavam seus jovens numa condição miserável, se comparados aos gregos e aos romanos da Antiguidade. Sequer eram competentes na tarefa de fazer um aluno pensar. Na contramão disso, acabavam formando homens máquinas. Por tal via, a grande consequência deste tipo de ensino é o empobrecimento do indivíduo, ainda que diante de uma erudição exagerada. Paralelamente ao texto do escrito imediatamente anterior, enquanto aquele demonstra como a cultura histórica impede o homem moderno de elevar-se acima de sua própria tradição e instituições, a *Terceira Extemporânea* traz à baila um problema que era contemporâneo a Nietzsche: o modelo germânico de educação comprometia gravemente a formação de seus indivíduos. Era imperioso que os educandos buscassem para si novos paradigmas, modelos de educadores.

Diferentemente do que ocorreria nos textos da segunda fase, como se constata em alguns aforismos de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche ainda mantinha profundo apreço por Schopenhauer. Em *Ecce Homo*, no entanto, torna pública uma reviravolta em sua opinião a respeito de seu mestre e de si mesmo. Em 1888, afirmava que ele era o verdadeiro educador a quem se referia, no texto de 1874. Em sua autobiografia, fez questão de publicar que, enquanto falava de Schopenhauer, estava falando de si mesmo, de sua história mais íntima, de seu vir a ser. Suas palavras eram vívidas, carregadas de sofrimentos e cobertas de sangue. Era este o caminho que o conduzia a lugares mais altos, que o libertava. Contudo, seus escritos da década anterior trazem à luz outra possibilidade de leitura. Aliás, é notório que Schopenhauer havia escrito um texto sobre a filosofia universitária. E como Nietzsche mesmo havia dito, até então, esforçava-se para compreender o mais fidedignamente os textos do autor de *O mundo como vontade e representação*, queixando-se de não poder ter travado com ele um encontro direto, somente por meio dos livros.[65] Sentia nisso uma grande privação, e procurava imaginar muito

[65] Jarlee Salviano (2012) informa que a admiração que Nietzsche nutria por Schopenhauer, e que se iniciara em 1865, advinha da intempestividade deste último. Enquanto verdadeiro educador, este era incompreendido por seus contemporâneos, embora guardasse consigo a simplicidade, a honestidade, a serenidade e a constância, no pensamento e na vida. Porém, enquanto um leitor fiel, Nietzsche se sentia capaz de compreender Schopenhauer como se este tivesse escrito para ele, ainda que, na verdade, não escrevesse para os outros, e sim, para si mesmo. Sua filosofia não tinha em vista a aceitação do Estado ou de seus elementos corriqueiros. Não buscava um salário ou uma posição social. No âmbito da arte, o comentador elenca três artistas que serviriam como modelos de educadores: Beethoven, Goethe e Wagner. Com efeito, recorrendo à letra de Nietzsche, este disse que, entre os alemães, comparados a Schopenhauer no modo de escrever, apenas se poderia

mais aquele homem vivente. Seu precursor era um exemplo de alguém que, a despeito daquilo que a tradição e as correntes filosóficas de seu tempo lhe imputavam, bastou-se a si mesmo, pois, lutou para fazer de si alguém completo. Por isso, poderia indicar um caminho em direção a uma cultura superior. Nele estava um arquétipo de filósofo que permite o alvorecer do gênio. Num patamar menos favorável, encontravam-se aqueles que, no anseio de perpetuar a cultura de seu tempo, acabavam impedindo o florescimento da genialidade. Seriam esses o Estado, o comerciante, a arte ascética e o cientista. Por detrás disso tudo, estariam os eruditos (*Gelehrten*) ou, dizendo doutra forma, os filisteus da cultura (*Bildungsfilister*). Neles, a ciência, enquanto acúmulo de saberes, em sua dialética sem restrições, coloca-se acima da humanidade. Em sentido simetricamente diverso, é sobre sua vida que o verdadeiro educador deve fundamentar aquilo que procura ensinar, e não em sua bagagem exclusivamente teórica.[66] Nietzsche rechaça o juízo de que as variegadas correntes filosóficas devam servir para indicar uma direção única para a formação de cada um. O estudo dos meios filosóficos serve para que o indivíduo perceba que esses não possuem uma existência plena, isto é, existem para que sejam sempre confrontados. São constantemente postos frente a contradições, dúvidas, enfim, prós e contras. Por tal razão, deve-se ler primeiramente a própria vida, aprendendo, por meio dela, a ler os hieróglifos da vida universal, antes de requerer o que é alheio a si mesmo. É como havia feito Schopenhauer, que se ensinou a distinguir entre as fontes reais e aquelas ilusórias da felicidade humana.

---

mencionar Goethe, com sua simplicidade e capacidade de comover sem retórica, dizendo coisas científicas sem ser pedante.

[66] É interessante o comentário de Márcio Danelon: “Assim sendo, a educação se faz pelo exemplo e pelo modelo de filósofo, e Schopenhauer é um educador justamente porque, na leitura nietzschiana deste primeiro período, é um espírito livre, um gênio, um homem superior, juntamente, com Wagner, Goethe e Napoleão. Assim, só pode educar mostrando o caminho para o gênio aquele que assume as características do gênio; somente o homem superior pode conduzir alguém ao gênio; somente aquele de cultura superior pode educar os homens para uma cultura superior. Nesse raciocínio, para além do modelo de educação de Schopenhauer, e considerando que Nietzsche rompeu com Schopenhauer anos mais tarde, podemos constatar um modelo nietzschiano de educação, ou seja, para além do *Schopenhauer como educador*, o que podemos introduzir é um ‘Nietzsche como Educador’; destarte, Nietzsche seria o modelo e o exemplo de filósofo educador que busca a proliferação do gênio” (DANELON, 2001, p. 410). De fato, não apenas Schopenhauer aparece como um modelo, alguém que rompeu com sua época e, por isso, está no rol daqueles que merecem uma atenção especial para o Nietzsche da primeira fase, como, recorrentemente, encontram-se ali mencionados Wagner e Goethe. Na segunda fase, enquanto se distancia dos dois primeiros, prossegue em sua admiração por este último.

O filósofo educador não vê aqueles para quem está direcionado seu pensamento como prisioneiros de sua filosofia. Sua postura é, antes de tudo, de libertadora. Logo, educação é, nesse sentido, libertação. Por seu turno, a formação (*Bildung*) é autoconstrução, criação de si mesmo. O indivíduo não deve ser formado segundo os moldes culturais, ou melhor, recriado a partir de um modelo cultural consolidado, mas, tornar-se uma obra de arte de si mesmo. Em suas palavras: "Os seus verdadeiros educadores e mestres revelam o sentido originário e a matéria fundamental de seu ser, algo que não se pode absolutamente educar nem formar: os seus educadores não podem ser nada mais que seus libertadores" (SE/Co. Ext. III, p. 341).[67] Este tipo de libertação colocaria Schopenhauer numa esfera bem peculiar: seu pessimismo era afirmativo, enfrentando a tudo o que obstruísse aquilo que havia traçado para si mesmo. Ele era seu próprio legislador, lutando contra todos os perigos e dificuldades que teimavam em impedir-lhe a autoconstrução. Destinava a si os seus escritos e, quando muito, escrevia como o faria um pai para um filho. Sua lei magna era: não enganar a ninguém, nem a si mesmo. Não se deve deixar levar pelos mais críveis enganos sociais, comuns em quase todos os círculos de conversação, em geral, imitados pelos escritores e professados pelos oradores e por sua retórica. Diga-se de passagem, sua filosofia não está atrelada à utilidade que oferece para a manutenção harmoniosa do Estado, pois sua preocupação com a verdade não pode se submeter às promessas de benefício a qualquer coisa que seja.[68] Em via oposta está a filosofia hegeliana, que pretendeu servir para a legitimação do poder estatal, ostentando um modelo de educação dos indivíduos que os impede de pensar ou agir perigosamente contra a harmonia do Estado. Não obstante, numa época em que era difícil conhecer um escritor com coragem de dizer aquilo que não condizia com a opinião pública, e que, em diversos casos, tinha o mérito de afrontá-la, Schopenhauer somente poderia ser comparado a um francês: Montaigne. Além da sinceridade em seus escritos, percebida nesse último autor e Schopenhauer, haveria entre ambos uma segunda qualidade: aquela serenidade

[67] O texto em alemão é: Deine wahen Erzieher und Bildner verrathen dir, was der wahre Ursinn und Grundstoff deines Wesens ist, etwas durchaus Unerziehbares und Unbildbares, aber jedenfalls schwer Zugängliches, Gebundenes, Gelähmtes: deine Erzieher vermögen nichts zu sein als deine Befreier.

[68]Para Nietzsche, mais do que nunca, os Estados modernos possuiam a filosofia como inimiga, especialmente, quando se trata de encontrar nela a sua legitimação. Preferem rebaixá-la ao nível da insignificância ou perseguí-la. Verdade e educação deixam de estar unidas, pois a parceria entre o Estado e a universidade tem como resultado a formação de indivíduos leais e úteis.

que tranquiliza. Entretanto, existem diversos tipos de serenidade. Um, especificamente, proliferava-se entre os escritores alemães. Sua serenidade era falsa. Não conseguiriam ver, de fato, as dores e os monstros que, como pensadores, pretendiam ver e combater. E, por isso, sua serenidade suscitaria desgosto, porque seria, no fundo, engano. Ao invés de ser positiva, como a serenidade de Schopenhauer e Montaigne, que se resigna a despeito de todo sofrimento, angústia ou solidão, aquela da esmagadora maioria de escritores alemães apenas camuflava aquilo que os apequenava, que os tornava mesquinhos.

Singularidade (*das Ungewöhnlichkeit*), um termo aparentemente isolado, mas muito esclarecedor, está inscrito no seguinte parágrafo:

> Um inglês moderno descreve o perigo geral que correm todos os homens singulares que vivem numa sociedade demasiadamente apegada ao costume, a saber: estes tipos de caracteres estranhos começam primeiro por curvar-se, logo se tornam melancólicos, mais adiante adoecem e, finalmente, morrem. Um Shelley não teria podido viver na Inglaterra e uma raça de Shelleys seria algo impossível. Nossos Höderlin e Kleist, e tantos outros, pereceram por causa de tal singularidade, não sendo capazes de suportar o clima da chamada "cultura alemã"; Somente naturezas de ferro, como Beethoven, Goethe, Schopenhauer e Wagner puderam se manter de pé. Contudo, nestes também se mostra o efeito da fatigosa luta e a tensão em muitas características e rugas: seu respirar se faz pesado e seu tom se torna com facilidade demasiadamente violento. Um diplomata experimentado, que só havia visto e falado com Goethe superficialmente, disse a seus amigos: "*Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins!*"[69] Goethe traduziu para o alemão assim: "Eis aqui um que também teve uma vida dura!" E Goethe prossegue: "Se não é possível apagar do nosso rosto as pegadas dos nossos sofrimentos superados, dos nossos trabalhos realizados, não há com que se surpreender de que todo aquele sofrimento que permanece de nossa pessoa e de nossas preocupações leves impressa a mesma pegada". E este é Goethe, a quem nossos cultos filisteus consideram o mais feliz dos alemães, para provar, assim, a tese de que, desde já, é perfeitamente possível ser feliz entre eles; pelo que abrigam o pensamento secreto de que não há que se perdoar quem se sinta infeliz e só nesta nação. Portanto, com máxima crueldade, puseram e explicaram praticamente o axioma, segundo o qual, em todo isolamento, haveria sempre uma culpa secreta (SE/Co. Ext. III, p. 352).[70]

---

[69] "Eis um homem que tinha grandes tristezas!"

[70] O trecho em alemão é: E*in neuerer Engländer schildert die* allgemeinste Gefahr ungewöhnlicher Menschen, *die* in einer an das Gewöhnliche gebundenen Gesellschaft leben, also: „solche fremdartige Charaktere werden anfänglich gebeugt, dann melancholisch, dann krank und zuletzt sterben sie. *Ein* Shelley würde in England nicht haben leben können, und eine Rasse von Shelley's würde unmöglich gewesen sein". Unsere Hölderlin und Kleist und wer nicht sonst verdarben an dieser ihrer Ungewöhnlichkeit und hielten das Clima der sogenannten deutschen Bildung nicht aus; und nur Naturen von Erz wie Beethoven, Goethe, Schopenhauer und Wagner vermögen Stand zu halten. Aber auch bei ihnen zeigt sich *die* Wirkung des ermüdendsten Kampfes und Krampfes an vielen Zügen und Runzeln: ihr Athem geht schwerer und ihr Ton ist leicht allzu gewaltsam. Jener geübte Diplomat, der Goethe nur überhin angesehen und gesprochen hatte, sagte zu seinen Freunden: Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins! — was Goethe so verdeutscht hat „das ist auch einer, der sich's hat sauer werden lassen!" „Wenn sich nun in unsern Gesichtszügen, fügt er hinzu, *die* Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Thätigkeit nicht auslöschen lässt, so ist es kein Wunder, wenn alles, was von uns und unserem Bestreben übrig bleibt, dieselbe Spur trägt". Und das ist Goethe, auf den unsre Bildungsphilister als auf den glücklichsten Deutschen hinzeigen, um daraus den Satz zu beweisen, dass es doch möglich sein müsse unter ihnen glücklich zu werden — mit dem Hintergedanken, dass es keinem zu verzeihen sei, wenn er sich unter ihnen unglücklich und einsam

A expressão "*die ungewöhnlicher Menschen*" poderia facilmente ser traduzida como "homens extraordinários", assim como "*das Ungewöhnlichkeit*" passaria para outras línguas como sendo uma qualidade daquele que é extraordinário. Porém, isso seria forçar uma interpretação que analisa o texto apenas numa de suas possibilidades, que seria mais ou menos a seguinte: um indivíduo é extraordinário de modo negativo quando os demais, ao olharem para ele, satisfazem-se em sua ordinariedade. Pensam-se incapazes de alcançar os critérios elevados que o homem extraordinário estabeleceu para sua formação. Por ser regra, e não exceção, predomina a conveniência (*die Bequemlichkeit*), a indolência (*dieTrägheit*) e a preguiça (*die Faulheit*). Quase todos temem os aborrecimentos sofridos por aqueles que se desnudam, comunicando sua honestidade. Nesta perspectiva, "*das Ungewöhnlichkeit*" também poderia ter outra tradução: "raridade". No entanto, se a tradução escolhida adotar a palavra singularidade como a base para a compreensão do que se quis dizer no referido contexto, torna-se bem plausível a explicação que se segue. Singular é aquele que se constituiu como tal, separando-se e, num isolamento extremo, construiu-se em sua solidão. Seus feitos não seriam fruto de meras comparações, de pura negação do ordinário, senão, da afirmação da sua condição própria, de seu sofrimento, em suma, daquilo que o torna um indivíduo único (*ein Unicum*).[71]

---

fühle. Daher haben sie sogar mit grosser Grausamkeit den Lehrsatz aufgestellt und praktisch erläutert, dass in jeder Vereinsamung immer eine geheime Schuld liege.

[71] Esta análise está bem alinhada àquela feita por José Fernandes Weber, que procura distinguir as concepções de singular e individual. O que se lê a seguir é parte do que escreve o estudioso: "Os textos *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino* e *Schopenhauer como educador*, de Friedrich Nietzsche, representam dois momentos privilegiados, tanto para a análise daquela contraposição no plano mais específico da formação filosófica, quanto da instauração de um movimento de fuga por meio do qual se mostra a impossibilidade de interpretar o singular como sinônimo de individual, pura e simplesmente. O singular é muito mais do que o individual. Os tipos pedagógicos do artista, do santo e do filósofo, apresentados por Nietzsche em Schopenhauer como educador, permitem explicitar a distinção entre o singular e o individual, com o que se põe em evidência a raiz metafísica da teoria nietzschiana do gênio filosófico, elemento decisivo da sua teoria da formação da singularidade, o também chamado *unicum*. A referência ao tema da decadência dos estabelecimentos de ensino e da cultura alemã — objeto específico de discussão das conferências sobre os estabelecimentos de ensino alemães — permite identificar um melancólico e renitente eco, quase inaudível da outrora sonora Grécia, que também se tornou decadente, tal qual a Alemanha contemporânea de Nietzsche. Entretanto, será que os alemães jamais abandonarão o sonho de reconquistar o "autêntico espírito grego"? Todavia, após o abandono do projeto de renascimento do espírito trágico na Alemanha — sonho acalentado em sua primeira grande obra, *O nascimento da tragédia* —, quem faz Nietzsche almejar um modelo de formação superior já não são mais os gregos, e sim o velho solitário de Frankfurt: Arthur Schopenhauer" (WEBER, 2009, p. 253).

Sendo um indivíduo de total construção de si mesmo, o filósofo deve dar o exemplo, atraindo para si povos inteiros. O exemplo deve ser a própria vida tangível, não os livros que alguém escreve, já que os livros não são os verdadeiros educadores. Os indivíduos gregos possuíam um tipo similar de postura exemplar, pois se concentravam na autoconstrução a partir de uma vida disciplinada, regrada, fortalecendo aquilo que consideravam virtuoso e aparando os excessos. No seu cotidiano, falavam mais por meio de seus atos do que por suas palavras e escritos. A vida do filósofo é artística, porque não se funda apenas na reflexão filosófica, mas em tudo aquilo que o constitui. Ele deve colocar as suas forças em benefício de sua formação em todos os sentidos: sua constituição física (fisionomia), suas atitudes, sua dieta, seus costumes e, não exclusivamente, seu pensamento, ou seja, seus escritos. A reflexão não deve ser o fio condutor daquele que está fazendo de si uma obra de arte. A filosofia não deve ser uma ciência pura, resguardando-se de olhar a vida de frente. Precisa haver ação detrás dela. O agir aqui exigido não se iguala aquele do Industrialismo, muito menos ao do Utilitarismo inglês, pois este nada cria. Daí o desejo de Nietzsche, que a filosofia da Alemanha se esquecesse cada vez mais de ser ciência pura.

Como se vê, o ato de se construir não depende somente de acréscimos. Na mesma medida, é necessário que haja rompimentos. Em várias circunstâncias, rupturas se dão contra a tradição. Como exemplo, o filósofo deve se libertar do peso de uma cultura histórica que aprisiona, bem como seus postulados filosóficos. Ao dizer não à tradição, o filósofo está se libertando de regras pré-estabelecidas e de seus limites. Simultaneamente, dá lugar para que a verdade que reside em seu interior, que é sua, fruto de sua autoconstrução, de cada dor e sofrimento, de sua solidão, enfim, do caminho que o conduziu à libertação, venha à luz. Não é aquela verdade que, segundo Nietzsche, os professores alemães professavam, que tinha a finalidade de perpetuar um tipo de cultura. É, sim, o próprio percurso pelo qual um indivíduo passou para chegar ao destino que se colocou, tornando isto visível. É como se quisesse mostrar aos demais o quanto de disciplina teve que se impor para alcançar tamanha liberdade de pensamento. Porém, o indivíduo exemplar deve ser verdadeiro e honesto primeiramente consigo, evitando a todo custo dissimular, uma vez que sua figura deve transparecer a força de seu interior. Logo, a maneira correta de se interpretar a filosofia de Schopenhauer era a partir de sua singularidade, isto é, em toda sua peculiaridade, como aquele indivíduo que fez a si mesmo, adquirindo

a consciência de sua miséria e necessidade, de suas limitações. É por este caminho que descobriu seus remédios e consolos.

Considerando o que Nietzsche pensa a respeito de Schopenhauer, pode-se afirmar que a terceira *Extemporânea* exprime uma objeção à concepção de uma natureza individual fixa, algo como uma personalidade inata e um caráter pré-estabelecido. A natureza de um indivíduo é uma instância que se desenvolve a partir do que ele mesmo determina para si, isto é, do quanto ele está disposto a entregar para se fortalecer. Nesse sentido, a natureza não é dada, é adquirida, ou melhor, ela é conquistada. A filosofia de Schopenhauer demonstra que os infortúnios aos quais se submeteu, suportando a tudo de forma serena, colocavam-no num lugar honorável, dentre os indivíduos completos, ou seja, plenos em si mesmos. É oportuno dizer que poucos alemães modernos mereceriam estar num patamar que, até então, era creditado ao *uomo universale*do Renascimento, e que se tornava cada vez mais incomum na Europa do século XIX. Muito disso se devia ao tipo de exigência que havia de indivíduos fragmentados, reelaborando os sentidos de algumas palavras, como se constata no parágrafo abaixo.

Termos como “conveniência” (ou comodismo), “indolência” e “preguiça” não deveriam ter lugar numa cultura em que as pessoas eram marcadas pelo excesso de labor, pelo Industrialismo sem limites ou pela rapidez das relações comerciais. O indivíduo moderno deveria ser ágil e laborioso. Todavia, estas características do homem moderno eram insuficientes para que cada um se estabelecesse como indivíduo único – alguém singular. Pelo contrário, tais exageros impediam que as pessoas dedicassem tempo para a criação e, o que é pior, para a autocriação. Como se pode ver em outras partes deste trabalho, esta é uma crítica recorrente nos textos de Nietzsche, evidenciando, em primeiro lugar, que uma sociedade alicerçada sobre a exigência do trabalho incansável não gera uma cultura forte. Ao invés disso, solidifica o modo de ser do rebanho. Em segundo, que a ação irrefletida não é e nem pode ser ação criativa. Em linhas gerais, enquanto produção, o fazer do trabalhador é completamente distinto da obra do artista, e os julgamentos que movem a massa social em nada se assemelham ao pensamento do filósofo educador.

A libertação se faria urgente, já que é muito comum aos povos perpetuarem seus costumes e opiniões. Cada indivíduo nada mais seria que um animal gregário. A grande maioria das pessoas não se formaria no interior dos moldes sociais por resignação, e sim por preguiça – os seres humanos são preguiçosos por natureza, e

a verdadeira educação deve ultrapassar essa característica. São raríssimos aqueles que suportam o isolamento e a solidão que ele traz consigo. Poucos são diligentes na tarefa de remover as pragas e lançar fora os parasitas que acometem as delicadas sementes das plantas. Ou seja, são raros aqueles que propiciam a si mesmos um cuidado tão rigoroso, e que, somente através dele, alguém se vê apto a romper seus grilhões. É mais cômodo se encontrar no solo aparentemente seguro da vida em rebanho. Subjugado a este, o indivíduo não faz brotar qualquer coisa de melhor, mas sempre se rebaixa aos níveis mais inferiores da massa. Num fragmento, também de 1874, Nietzsche anotou: o "sentido da vida não está na preservação das instituições, ou em seu progresso, mas em indivíduos. Estas devem ser destruídas [...]" (*NF/FP***,** 1874,32[67]).[72] Em sua forma gregária, a cultura está rebaixada, enquanto a natureza é aristocrática. Portanto, a cultura deve se elevar aristocraticamente.

O processo de cura, almejado por Nietzsche e, segundo ele, alcançado no tratamento que se impôs ao longo da escrita de *Humano, demasiado humano*, tem na *Terceira Extemporânea* uma passagem turbulenta. Sua busca pela libertação através da construção de si mesmo, por meio do abandono de imputações culturais irrefletidas, tem inumeráveis ecos na obra de 1878. Mas, alguns elementos contidos nesse livro, como sua crítica a Schopenhauer, não foram, com efeito, subsidiados pelos escritos de 1874. Considera-se que, embora Nietzsche tenha se esforçado, posteriormente, para negar que houvesse a intenção em manter íntima proximidade com os textos de Schopenhauer, era esse a figura que aparecia na *Extemporânea* em questão. Isso não significa que o filósofo de *Ecce Homo* estivesse querendo pregar uma peça aos seus leitores. Pelo contrário, ele só teria se utilizado de Schopenhauer porque reconhecia a si mesmo nas palavras que aludiam ao seu suposto educador e mestre. Há outro aspecto pelo qual a consideração sobre o filósofo pessimista deve ser lembrada. O cunho dialético e amplamente marcado pela metafísica,[73] presente em *O nascimento da tragédia*, perde terreno, ainda que

[72]Der Sinn des Lebens liegt nicht in der Erhaltung der Institutionen, oder in deren *Fortschritt*, sondern in den Individuen. Diese sollen gebrochen werden [...].

[73] Weber chega à seguinte conclusão em um artigo sobre a *Terceira Extemporânea* de Nietzsche: "A cultura possui uma significação metafísica. Assim, deve-se, por meio dela, possibilitar a criação do filósofo, do artista e do santo, que são aqueles que justificam a natureza no seu perpétuo desperdício de seres. A cultura completa a natureza, pois ela vem em auxílio da *physis* e corrige suas loucuras" (WEBER, 2009, p. 257).

sem se perder por completo, bem como a metafísica do artista – que veio a desaparecer completamente apenas na segunda fase do pensamento nietzschiano. O Positivismo que influenciou na escrita de *Humano, demasiado humano*, e com o qual Nietzsche já estava tendo contato no decorrer dos anos 70, não se encontra bem delineado. Mas, há vários trechos que indicam que o filósofo estava reorientando seu pensamento a respeito da ciência e seu papel na formação do livre pensador. Mais adiante, esta reorientação permitiria o desenvolvimento de sua concepção de espírito livre.

A função da universidade não deveria ser profissionalizante, mas, enquanto detentora e promulgadora do Espírito alemão por excelência, tinha a obrigação de trabalhar pela formação (*Bildung*) da autonomia de seus alunos. Mais do que isso, precisava contribuir para que pela formação de indivíduos plenos, implementasse o projeto de uma cultura (*Kultur*) forte e saudável. Mas, o que Nietzsche esperava das universidades alemãs havia entrado em colapso diante da consolidação do Estado burguês/capitalista, que subjugava o ensino aos seus interesses, impedindo a formação do pensamento livre. Ali, os indivíduos, longe de se distinguirem, igualavam-se. Sob o ponto de vista de um ensino tecnicista, o indivíduo não mais se obrigava a pensar e, muito menos, a criar. Tornava-se somente a extensão de uma máquina.

Ao longo de toda segunda *Extemporânea*, Nietzsche demonstrou estar grandemente inteirado sobre a mentalidade cientificista de sua época, quanta força e energia eram empregadas no conhecimento científico. Até *Humano, demasiado humano*, há uma via de mão única em direção à compreensão e à crítica do espírito de sua época, de como a religião, a arte e a própria filosofia se submeteram a esta orientação. O caminho para sua obra de 1878 não estaria integralmente percorrido se a terceira *Extemporânea* fosse ignorada. Sua principal contribuição para esta pesquisa é a abordagem sobre o indivíduo e sua formação, que, não por coincidência, absorve influências explícitas de Burckhardt.

2 **O FIM DO PRIMADO CULTURAL DA ARTE**

2.1 **Um remédio positivista para a cura da metafísica**

Num fragmento póstumo, escrito entre outubro de 1884 e outubro de 1885, Nietzsche revela o quão libertador foi para ele e para o homem o nascimento de *Humano, demasiado humano*.

> *Humano, demasiado humano*: esse título significa a vontade de uma grande libertação, a tentativa de um indivíduo de se desembaraçar de todo preconceito em favor do homem e de utilizar todos os caminhos que levam às alturas para olhar o homem do alto, mesmo que por um momento. Não para desprezar o que o homem tem de desprezível, mas para questionar, até os últimos fundamentos, se não haveria ainda algo de desprezível até no que ele tem de mais elevado e melhor [...]. Esta difícil tarefa foi o caminho entre todos os outros ao qual fui impelido por um dever mais ambicioso e mais elevado (*NF/FP, 1885*, 36[37]).[74]

O Romantismo alemão se insere num contexto histórico de profundas transformações sociais decorrentes das alterações de poder durante o final do século XVIII. Da sociedade estamental, organizada nos moldes das nobrezas locais, passa-se, no caso da Alemanha, para uma organização cada vez mais burguesa. Na França, porém, esta mudança foi mais brusca, entremeada pela grande revolução. Para a afirmação de sua burguesia, a sociedade alemã se viu necessitada de recorrer a um discurso mais intelectualizado, sem, contudo, ferir de imediato aos seus princípios religiosos, católicos ou protestantes. O principal receptor da arte romântica passou a ser o burguês e os trabalhadores urbanos. A ordem do dia era a liberdade de expressão, até mesmo para se poder quebrar com os padrões repressores do Antigo Regime, firmando-se, assim, um verdadeiro contraste com o Classicismo, com sua obediência a regras e proporções de todos os tipos. Longe disso, os autores de Jena buscavam uma livre expressão de sua subjetividade, expandindo em sua obra seu individualismo por meio da figura do eu, preocupando-se sempre com a interioridade expressa de suas personagens ou, na poesia, muitas vezes de si mesmo. Rejeitavam a rima, escrevendo em prosa ou em versos livres.

[74]O texto completo em alemão é: Menschliches Allzumenschliches: mit diesem Titel ist der Wille zu einer großen Loslösung angedeutet, der Versuch eines Einzelnen, sich von jeglichem Vorurtheilen welches zu Gunsten des Menschen redet loszumachen und alle Wege zu gehn, welche hoch genug führen, um, für einen Augenblick wenigstens, auf den Menschen hinab zu sehen. Nicht das Verächtliche am Menschen zu verachten, sondern bis in die letzten Gründe hinein zu fragen, ob nicht selbst noch im Höchsten und Besten und an Allem, worauf der bisherige Mensch stolz war, ob nicht dieser Stolz selber und harmlose oberflächliche Zuversichtlichkeit seiner Werthschätzungen etwas zu verachten bleibt; diese nicht unbedenkliche Aufgabe war Ein Mittel unter allen den Mitteln, zu denen eine größere, eine umfängliche Aufgabe mich gezwungen hat.

As emoções e sentimentos deveriam se tornar evidentes, bem como seus valores, que nem sempre condiziam com a moralidade vigente. Aliás, desta, comumente, procuravam um escape, permeado por constantes frustrações, culminando semelhante discurso numa espécie de negação da realidade. Um artifício comum para o escapismo era a fuga para a natureza, para o sonho ou até para a exaltação da morte. O pensamento romântico alemão ainda foi além, encontrando saída na metafísica. A postura negadora foi bastante reelaborada ao longo do século XIX, tendo reflexos nos pessimismos schopenhaueriano e de Nietzsche. Mesmo em Wagner, que parecia ter uma visão otimista para o Estado alemão, subjazia em seu projeto a negação de uma realidade, a saber, aquela em que ainda se encontrava a vida germânica. Isto explica bastante o porquê de se incluir nas soluções românticas alemãs a sofisticação do saudosismo, a recorrência aos mitos, germânicos ou gregos, e à idealização cultural carregada de uma insólita nostalgia. Ora, até o nacionalismo propagado pela onda romântica precisou ser antes negativo, ou seja, uma rejeição ao Espírito alemão fragmentado em busca de uma unidade, de um povo que não havia conseguindo encontrar um caminho para a construção de uma nação, e, somente depois, viria a ser afirmativo, com a elevação da estirpe germânica. E, em virtude disso, a idealização se transformou, antes de tudo, em negação, confeccionando figuras emblemáticas, muitas vezes puras e ingênuas, assustadas diante do choque da realidade. Esta peculiaridade alemã permitiu, em boa parte, que seu Romantismo se diferenciasse daquele de outras nações europeias, como a França, a Inglaterra, Itália e Portugal. Poder-se-ia dizer que ele era muito mais consciente de si mesmo, ultrapassando as fronteiras da arte e chegando à filosofia – apesar disso soar bem hegeliano. Sua proximidade ao Idealismo esteve invariavelmente num limiar entre uma iminente adjacência e um paralelismo que se conserva para que a contraposição não se perdesse em nenhum momento. Portanto, Idealismo e Romantismo mantêm em comum suas raízes, mas se contrapõem, por exemplo, em Wagner e em Nietzsche – e, num certo nível, no Marxismo.

Algumas mudanças qualitativas foram necessárias para que uma nova abordagem sobre a arte e a cultura viesse à tona em *Humano, demasiado humano*. O que se quer dizer é que, enquanto Nietzsche se afastava gradualmente de seus grandes mestres, Wagner e Schopenhauer, mais se aproximava das correntes mais cientificistas de sua época, dentre as quais, o Positivismo e o Naturalismo

científico.[75] Isto certamente o faria rever seu projeto cultural que, longe de se apresentar estático ao longo da década de 1870, como visto na discussão do último capítulo, já vinha passando por sérias revisões, ainda mais diante da aproximação das teorias de Burckhardt e da amizade com Paul Rée. A crítica à metafísica, tendo como consequências uma profunda reorientação quanto às reflexões sobre a arte, possui uma ligação subentendida no Positivismo francês e seus desdobramentos percebidos no Naturalismo que culminou com as teorias darwinistas. Não há qualquer novidade em dizer que o século XIX havia sido tomado pelo furor da difusão das novas teorias da biologia. Nem no fato de que Charles Darwin teria desafiado as antigas crenças religiosas de que o homem surgira tal como ele se apresentava contemporaneamente: a mesma constituição física, intelectual, sentimental e, como alguma variação, moral. As ideias defendidas em *A origem das espécies* (1859), *A descendência do homem e seleção em relação ao sexo* (1871) e *A expressão das emoções no homem e nos animais* (1872) penetravam os mais diversos círculos acadêmicos, provocando a adesão de alguns e a repulsa de outros, em especial, dos líderes religiosos europeus.[76] A Alemanha, bastante

[75] Richard Schacht vê um sério problema em se entender e interpretar categoricamente do ponto de vista científico Nietzsche como defensor de uma bandeira do Naturalismo. Dentre as várias coisas chamadas de Naturalismo na literatura filosófica, algumas são vistas desdenhosa e criticamente pelo filósofo, como o mecanicismo e sua interpretação estúpida da música e outras coisas, como se lê em *A Gaia Ciência* (1882). É necessário se considerar o que viria a ser o Naturalismo para Nietzsche. Tomado em seu viés positivo, este é uma atitude intelectual que conclama o homem à redenção com a natureza, da qual há tempos fez questão de se afastar. Está em jogo a desdivinização humana, seu abandono da metafísica, a descrença numa origem superior do homem em comparação com as outras coisas. Schacht indica que uma tradução que daria melhor sentido ao termo *Wissenschaft*, amplamente traduzido como ciência, seria investigação. Assim, quanto à investigação, ou ciência da natureza, o que acaba por se referir à proximidade com darwinismo, Nietzsche possui com esta uma relação até certo ponto amistosa e não desdenhosa. Há respeito pela postura investigativa naturalista, tanto no que toca à compreensão do homem, do mundo, da natureza, suas origens e relações. Porém, teria evitado se comprometer com as doutrinas, conceitos e explicações processuais daquilo que se poderia chamar de cientificismo exacerbado do qual algumas correntes do naturalismo se imbuíam – e muito disso se deve ao fato de Nietzsche possuir uma filosofia experimental e polêmica. Não acreditava que uma interpretação da realidade humana e de suas coisas poderia ser feita sempre a partir de suas causas naturais, uma vez que o mundo humano envolve uma história, e que cada um de seus constituintes possui histórias particulares. Nem fazia sua tendência naturalista se coadunar ao determinismo natural que alguns cientistas e filósofos pudessem defender. Desta maneira "as espécies das coisas que entram na vida humana são engendradas e perpassadas por necessidades, influências, atrações, injunções, reações, interações e relações de poder de toda sorte" (SCHACHT, 2011, p. 51), não tendo seu nascedouro na esfera biológica, pois, no instante em que se inserem na realidade humana, estão se construindo noutras dimensões.

[76]Wilson Antonio Frezzatti Júnior (2010) não encontra indícios inequívocos de que Nietzsche tivesse lido os textos de Darwin citados aqui. Ainda assim, elenca obras do cientista que provavelmente tivessem sido lidas pelo alemão. São estas: *A variação das plantas e dos animais domesticados* (1868), com um exemplar em sua biblioteca pessoal, e *A expressão das emoções no homem e nos*

envolvida em suas reflexões filosóficas idealistas, com temas elevados, não demorou a ver se espalhando as sementes e o desenvolvimento do darwinismo, nem sempre de forma tão direta, é claro, através de seus intelectuais.[77] Dentre esses se encontrava Rée, que possuía notável apreço pelas teorias de Herbert Spencer (1820-1903), filósofo e sociólogo inglês, um dos fundadores do darwinismo social, além de seguidor das doutrinas de Comte e seu positivismo na Grã-Bretanha. Tamanha proximidade entre as linhas de *A origem dos sentimentos morais* (1877) e as teorias britânicas, dentre as quais também se percebem indícios das discussões sobre o ceticismo moral em David Hume (1711-1776) e o Utilitarismo de Jonh Stuart Mill[78] (1806-1873), renderam a Rée, por parte do amigo, o apelido de "Inglês

---

animais (1872), mencionada nos fragmentos 8 [119] inverno 1870-71 – outono 1872 e 6 [184] outono 1880. A leitura das correspondências, no entanto, revela que Nietzsche também lia artigos e estava atendo às teorias darwinistas, como se vê na correspondência de primeiro de agosto de 1977, transcrita nesta página. Aproveitando-se a pesquisa de Frezzati, transcreve-se a seguir sua interessante lista. "Os excertos em que Nietzsche cita explicitamente o nome de Darwin são os seguintes: a) textos publicados: *David Strauss: o devoto e o escritor*, § 7, 8 e 9; *A gaia ciência*, § 357; *Além de bem e mal*, § 253; *Genealogia da moral*, Prefácio § 7; e *Crepúsculo dos ídolos*, Incursões de um extemporâneo § 14 ("Anti-Darwin"); b) fragmentos póstumos: 8 [119] inverno 1870- 71 – outono 1872, 6 [184] outono 1880, 8 [4] inverno 1880-81, 10 [D88] primavera 1880 até primavera 1881, 11 [177] primavera – outono 1881, 24 [25] inverno 1883-1884, 25 [85] primavera 1884, 28 [45] e [46] outono 1884, 34 [73] abril-junho 1885, 7 [25] fim 1886 – primavera 1887 ("Contra o *darwinismo*"), 12 [1] início 1888, 14 [123] ("Anti-Darwin") e [133] primavera 1888 ("Anti-Darwin"). Há ainda quatro trechos de textos publicados e 23 fragmentos póstumos nos quais o filósofo alemão menciona os termos *Darwinismus* (darwinismo), *Darwinisch* (darwiniano), *Darwinist* (darwinista) e *Darwinistisch* ou *darwinistisch* (darwinista, substantivo ou adjetivo). [...] O teor geral dos fragmentos a seguir é a crítica contra as teorias darwinianas. Além de usar alguns argumentos biológicos contra Darwin correntes em sua época, Nietzsche associa o darwinismo com a *décadence*: tal como o cristianismo, essa doutrina visa à produção do homem bom e civilizado, ou seja, o homem domesticado, uma configuração enfraquecida de impulsos. Dessa forma, podemos entender como a noção de vontade de potência se antagoniza às tendências que o filósofo alemão identifica como alinhadas ao darwinismo".

[77] Lou Salomé (1992), em sua biografia a respeito de Nietzsche (1894), reconheceu a importância do positivismo francês e das teorias inglesas para a mudança de direção no pensamento do filósofo em relação ao período anterior a *Humano, demasiado humano*.

[78]Wilson Antonio Frezzatti Júnior (2010) não encontra indícios inequívocos de que Nietzsche tivesse lido os textos de Darwin citados aqui. Ainda assim, elenca obras do cientista que provavelmente tivessem sido lidas pelo alemão. São estas: *A variação das plantas e dos animais domesticados* (1868), com um exemplar em sua biblioteca pessoal, e *A expressão das emoções no homem e nos animais* (1872), mencionada nos fragmentos 8 [119] inverno 1870-71 – outono 1872 e 6 [184] outono 1880. A leitura das correspondências, no entanto, revela que Nietzsche também lia artigos e estava atendo às teorias darwinistas, como se vê na correspondência de primeiro de agosto de 1977, transcrita nesta página. Aproveitando-se a pesquisa de Frezzati, transcreve-se a seguir sua interessante lista. "Os excertos em que Nietzsche cita explicitamente o nome de Darwin são os seguintes: a) textos publicados: *David Strauss: o devoto e o escritor*, § 7, 8 e 9; *A gaia ciência*, § 357; *Além de bem e mal*, § 253; *Genealogia da moral*, Prefácio § 7; e *Crepúsculo dos ídolos*, Incursões de um extemporâneo § 14 ("Anti-Darwin"); b) fragmentos póstumos: 8 [119] inverno 1870- 71 – outono 1872, 6 [184] outono 1880, 8 [4] inverno 1880-81, 10 [D88] primavera 1880 até primavera 1881, 11 [177] primavera – outono 1881, 24 [25] inverno 1883-1884, 25 [85] primavera 1884, 28 [45] e [46] outono 1884, 34 [73] abril-junho 1885, 7 [25] fim 1886 – primavera 1887 ("Contra o *darwinismo*"), 12

prussiano". Numa carta entre ambos, do dia primeiro de agosto de 1977, Nietzsche dá provas de suas leituras e certa admiração sobre a produção intelectual inglesa:

> Hoje, pude fazer algo para a difusão do seu nome. Entre os ingleses que residem aqui comigo há um professor de filosofia muito simpático, Robertson, da University College de Londres, da melhor revista inglesa de filosofia, *Mind*, a quartely review [...]. Colaboraram com ela todos os grandes ingleses, Darwin (na qual no número VII apareceu um ensaio de excepcional interesse, *Biographical Sketch of an Infant*), Spencer, Tylor etc. O senhor sabe que na Alemanha não temos nada de qualidade comparável ao que para os ingleses é esta revista, e para os franceses a excelente *Revue Philosophique*, de Th. Ribot. [...] o editor da *Mind* leu o seu livro (Nietzsche refere-se à obra *Origem dos sentimentos morais*), está muito interessado, e hoje no almoço prometeu, por iniciativa sua, apontá-lo para sua revista. Ao ouvi-lo falar de Darwin, Bagehot etc, veio-me à mente quanto o congratulo de ter a possibilidade de se relacionar com este ambiente, o único de bom nível filosófico existente hoje.[79]

Noutra correspondência, que também tinha Nietzsche como remetente, do dia 19 de novembro do mesmo ano - em que abaixo da datação inscreve-se: "No ano de desgraça em que foi descoberta a origem dos sentimentos morais"[80] -, é possível ver o quanto ele estava impressionado com as teses de Rée. Num trecho, confessa: "[...] o senhor me viciou; [...] é certo que nunca tive tanta alegria numa amizade quanto neste ano por mérito seu, para não dizer o quanto aprendi com o senhor. Quando me lembro de seus estudos, vem a mim água a boca com vontade de sua companhia [...]".[81]

No aforismo 37, de *Humano, demasiado humano*, há uma alusão direta à obra de Rée: "Qual a principal tese a que chegou um dos mais frios e ousados pensadores, o autor do livro *Sobre a origem dos sentimentos morais*, graças às suas cortantes e penetrantes análises da conduta humana?" A resposta de Nietzsche é que o homem moral "não estaria mais próximo do mundo inteligível (metafísico) do que o homem físico" (MA I/HH I, 37, p. 44). O que haveria de sério por trás de tal

---

[1] início 1888, 14 [123] ("Anti-Darwin") e [133] primavera 1888 ("Anti-Darwin"). Há ainda quatro trechos de textos publicados e 23 fragmentos póstumos nos quais o filósofo alemão menciona os termos *Darwinismus* (darwinismo), *Darwinisch* (darwiniano), *Darwinist* (darwinista) e *Darwinistisch* ou *darwinistisch* (darwinista, substantivo ou adjetivo). [...] O teor geral dos fragmentos a seguir é a crítica contra as teorias darwinianas. Além de usar alguns argumentos biológicos contra Darwin correntes em sua época, Nietzsche associa o darwinismo com a *décadence*: tal como o cristianismo, essa doutrina visa à produção do homem bom e civilizado, ou seja, o homem domesticado, uma configuração enfraquecida de impulsos. Dessa forma, podemos entender como a noção de vontade de potência se antagoniza às tendências que o filósofo alemão identifica como alinhadas ao darwinismo".

[78] Lou Salomé (1992). Sobre menções diretas a estes nomes, Hume e Mill, ver a carta do dia 10 de outubro de Rée a Nietzsche (NIETZSCHE et al., 2011, pp. 28-29).

[79] NIETZSCHE et al., 2011, p. 26.

[80] Ibidem, p. 29.

[81] Ibidem, p. 30.

proposição é que, para ser alcançada, foi preciso um conhecimento histórico do homem. O comprometimento de seu amigo com a história[82] realmente interessava a Nietzsche. Em primeiro lugar, postulados advindos do conhecimento histórico serviriam como martelo para derrubar os edifícios metafísicos. Em segundo, como machado para cortar as raízes da necessidade metafísica.

A pergunta pelo animal homem deveria vir antes da diferenciação entre o homem e o animal. No aforismo 40 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche fala do superanimal, de uma espécie de indivíduos que se elevaram acima das demais espécies. Colocando-se em plano secundário o caráter fundamental das suposições da moral para tamanha distinção, o homem chegou a um estágio em que pensou ser, a invés de submisso à incompreensibilidade da natureza, capaz de agir consciente, livre e responsavelmente. O aforismo 247 ajuda a esclarecer a interpretação deste parágrafo:

> Movimento circular da raça humana: - É provável que toda a raça humana seja somente um estágio evolutivo de uma espécie animal de duração limitada: de modo que o homem viria do macaco e tornaria a ser macaco, não existindo ninguém que tivesse interesse em presenciar tal estranho desfecho de comédia. Do mesmo modo que, com o fim da cultura romana e sua mais importante causa, a expansão do cristianismo, prevaleceu no Império romano um embrutecimento geral do ser humano, com o fim eventual de toda a cultura terrena, poderia haver um embrutecimento ainda maior e, afinal, uma animalização do ser humano, a ponto de tornar-se simiesco. – Justamente porque podemos antever essa perspectiva, estamos possivelmente em condição de evitar um fim semelhante para o futuro (MA I/HH I, 37, p. 156).

Além da importância dos ingleses, não se pode deixar passar despercebido a relação entre Nietzsche e os franceses do século XIX quanto à construção de suas reflexões do período intermediário. Um nome de grande relevância é o de Augusto Comte, que embora não apareça diretamente nos escritos das obras de *Humano, demasiado humano*, e sequer haja uma referência direta ao Positivismo, está intimamente ligado às concepções de ciência e progresso envolvidas neste contexto. No entanto, dois fragmentos póstumos apontam para a intervenção do Positivismo

[82] Maria Cristina Fornari nota que: "A proposta spenceriana de um sentimento moral que encontre seu fundamento na história evolutiva da espécie, antes da mera associação de ideias, era destinada a dar novo foco ao debate sobre a origem da consciência e conduzi-lo ao terreno da biologia: um debate que teve repercussões em toda a Europa e naturalmente na Alemanha, se bem que esta se mostrasse resistente à adoção de um ponto de vista estreitamente naturalístico em âmbito social e moral" (FORNARI, 2006, p. 123-124). Desse modo, a noção de história que perpassa tanto os escritos de Nietzsche quanto de Rée não estava somente ligada à história do espírito, das relações políticas, da cultura – entre outros aspectos da sociedade humana -, mas, antes de tudo, ao campo da evolução biológica dos seres vivos. Apesar de esta posição intelectual estar intimamente ligada aos propósitos de compreensão do desenvolvimento dos sentimentos morais, aqui não é este o foco, mas em saber como isto teria influenciado na crítica da cultura, do indivíduo e da arte. Em tempo, deve-se notar que Nietzsche só teria se dedicado à leitura de Spencer em 1880, o que leva a supor que o conhecimento que possuía do britânico era decorrente de suas conversar com Rée.

na obra. O primeiro, ainda que bastante deslocado, é do inverno de 1876: “Opereta - Positivismo totalmente necessário - Destino - heroísmo refinado - um estadista, filantropo” (*NF/FP, 1876-1877, 20[19]*).[83] O segundo, escrito entre a primavera e o verão de 1877, e que alude a um prefácio, insinua o seguinte: “Necessário, para em tudo levar o Positivismo em mim, e ainda portar o Idealismo para ser (Prefácio)” (*NF/FP, 1876-1877, 22[37]*).[84] Não há qualquer intenção aqui de verificar o real significado de tais textos ou de se encontrar supostas conexões com outros, somente atestar que o termo Positivismo, tão caro a Comte e seus seguidores, não era estranho a Nietzsche enquanto este se dedicava aos escritos de *Humano, demasiado humano*.

A afinidade entre Nietzsche e Comte é mais bem percebida quando se traçam paralelos entre o pensamento de ambos, particularmente, no tocante às concepções de progresso, conhecimento, metafísica e ciência. O aforismo 24 traz à baila a crença no progresso sob duas direções: a científica e a cultural – e, consequentemente, artístico. Não há negação do progresso, ou seja, não se quer dizer que ele não exista puxado pelo avanço da ciência, mas é equivocado acreditar que ele deva necessariamente ocorrer. Na segunda direção, pelo viés da cultura, enquanto retomada de momentos anteriores para o necessário desenvolvimento de uma época posterior, o progresso é assumido de modo mais cético. Os indivíduos preservam suas diferenças, não sendo guiados por um único motivo, uma justificativa teleológica que a todos conduzisse a um aperfeiçoamento, sobretudo, no âmbito da moral. Em certos casos, o retorno ao passado com o intuito de superestimar o presente não passa de mera reação, isto é, a retomada equivocada de valores obsoletos.

A proximidade entre os dois pensadores vai além do debate sobre o progresso. Há alguma semelhança quanto ao valor da ciência para o abandono das velhas crenças metafísicas e para o avanço do conhecimento. Comte também

---

[83] Operette – Positivismus ganz nothwendig – Fatum – verfeinerter Heroismus – ein Staatsmann Meschenfreund. O termo *Positivismus* aparece aqui de maneira obscura. O fragmento tem ligação clara com outro, também do mesmo período: “Melodia dos homens europeus: O que daí resulta é que ainda há trabalho a ser feito neste homem. O que é agora a melodia dominante na Europa, *l'idée fixe musicale*? Melodias de operetas (exceto, é claro, os pombos ou W [agner]) (*NF/FP, 1876-1877, 20[21]*). O termo *Heroismus* aparece novamente num fragmento escrito entre a primavera e o verão de 1878 (*NF/FP, 1878, 28[27]*), bem como nos aforismos 291, 498 e 572 de *Humano, demasiado humano*.

[84] Nöthig, ganzen Positivismus in mich aufzunehmen, und doch noch Träger des Idealismus zu sein (Vorrede).

procurou se desvencilhar da procura pela essência, ou melhor, o porquê das coisas. Via nisso um gasto desnecessário de trabalho, desprezando o que não poderia ser acessível na determinação das causas. Seguindo no caminho de Saint-Simon[85], preferia ver o mundo como uma espécie de mecanismo, do qual era creditada à ciência a descoberta das leis que o regiam. Estas são intrínsecas aos fenômenos, e não externas, sendo o homem, incapaz de operar cientificamente, mero espectador. É preciso saber para se poder prever e, consequentemente, agir.

Num trabalho de 1819, publicado na revista *Le Censeur*, Comte almejava que a política se transformasse numa ciência positiva, tendo como fontes a observação e a experiência. Sua teoria sobre o progresso tomou corpo a partir de 1820, com a publicação de "Sommaire Apreciation de l'Ensemble du passe moderne", no jornal *Le Organisateur*, creditando o avanço a um poder inspirado na ciência. Este substituiria a ordem teológico-militar medieval. O impulso da industrialização viria a partir do espírito científico. Numa obra de 1824, intitulada *Système de Politique Positive*, delineou um programa de fundação de uma física social (sociologia), uma educação para o aperfeiçoamento humano e um sistema de orientação para a ação no mundo. Nascia *La loi de tré etats*, que distinguia três estágios do conhecimento humano, em analogia à vida de um homem. São eles: a) o teológico, subdividido em animista (ou fetichista) – por dar aos objetos concretos da natureza vida e vontades próprias -, politeísta – quando se crê que os deuses possuem o controle absoluto sobre os eventos naturais – e o monoteísta – configurado pela crença num único Deus; b) o metafísico (ou abstrato), caracterizado pela explicação dos fenômenos por forças ocultas e abstratas, substituindo as vontades sobrenaturais e c) o positivo, que ocorre quando se renuncia à busca pelas origens inacessíveis das coisas, abrindo-se espaço para que o espírito científico realize a descoberta das leis naturais com base na experiência e na observação. Na esfera individual, a lei dos três estados se manifesta analogamente pela fase teológica na infância, metafísica na juventude e somente viria alcançar o estado positivo ou científico na

[85] Este se destacou por sua crítica ao antigo sistema católico-feudal, afirmando sua substituição por uma nova ordem social, que tinha como principais pilares a indústria e a ciência, erigidas pelos engenheiros, industriais e operários. Em contrapartida, a guerra e a teologia seriam deixadas para trás, assim como o tipo de homem que delas fazia parte: os reverendos, os guerreiros (nobres) e os soldados. O desenvolvimento industrial levaria ao avanço do comércio que, por seu turno, abriria espaço para o surgimento de novos cientistas e artistas. Comte trabalhou como secretário de Saint-Simon entre 1817 e 1824, mas rompeu com ele por discordar de suas ideias relativas à ciência e à reorganização da sociedade.

maturidade.[86] Da mesma maneira, a natureza humana seria regida distintamente por três domínios: a) regência pelos sentimentos e instintos; b) pelas ideias e crenças e c) pelas ações práticas.

Em 1825, Comte publicou *Considérations philosophiques sur les sciences et les savants*, obra em que indica Galileu, Francis Bacon e René Descartes como os pioneiros do estado positivo do espírito humano. Em 1826, em *Considérations sur le pouvoir spirituel*, o filósofo positivista admitiu a necessidade de um poder espiritual subjugado à ciência, sob a égide dos cientistas, que seriam encarregados pela educação e organização positiva da sociedade em dois âmbitos: nacional e internacional. Seu trabalho de maior relevância é constituído pelos seis volumes do *Cours de Philosophie* (1830-1842), nos quais determinou o que seria o método positivo. Este começa pelo abandono do conhecimento meramente especulativo *a priori* da metafísica, uma vez que a pesquisa deve partir sempre do concreto, ou aquilo que poderá ser comprovado no real, corroborado pelos resultados.

Diferentes ciências possuem distintos pontos de partida: a matemática parte da dedução, a astronomia da observação, a física da experimentação, a química da nomenclatura, a biologia da comparação e a sociologia da filiação histórica.[87] Por um lado, por dedução se compreende a capacidade de ver a existência de um fenômeno contida noutro, fornecendo a precisão metodológica necessária. Por outro, demonstra as contradições internas entre duas proposições, indispensável à lógica. O sentido da observação é o de deter-se diante dos fenômenos exteriores,

[86] Como consta em *Discour sur l'Esprit positif* (1842): "Suivant cette doctrine fondamentale, toutes nos, spéculations quelconques sont invitablement assujetties, soit chez l'individu, soit chez l'espèce, à passer successivement par trois états théoriques différents, que les dénominations habituelles de théologique, métaphysique et positif pourront ici qualifier suffisamment, pour ceux, du moins, qui en auront bien compris le vrai sens général. Quoique d'abord indispensable, à tous égards, le premier état doit désormais être toujours conçu comme purement provisoire et préparatoire; le second, qui n'en constitue réellement qu'une modification dissolvante, ne comporte jamais qu'une simple destination transitoire, afin de conduire graduellement au troisième; c'est en celui-ci, seul pleinement normal, que consiste, en tous genres, le régime définitif de la raison humaine" (COMTE, 1898, p. 2). (Conforme essa doutrina fundamental, quaisquer de nossas especulações estão inevitavelmente sujeitas, quer no indivíduo, quer na espécie, a passar sucessivamente por três estados teóricos diferentes, que as denominações habituais de teológico, metafísico e positivo poderão aqui qualificar suficientemente, ao menos para aqueles que tenham bem compreendido o verdadeiro sentido geral. Embora no início em todos os aspectos indispensável, o primeiro estado deve, de agora em diante, sersempre concebido como puramente provisório e preparatório; o segundo, que do primeiro constitui apenas uma modificação dissolvente, comporta apenas uma simples destinação transitória, a fim de conduzir gradualmente ao terceiro; este, o único plenamente normal, constitui, em todos os gêneros, o regime definitivo da razão humana.)

[87] Cf. RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 14.

meditando sobre suas medidas, duração, entre outras coisas. Por seu turno, a experiência tem como significado a observação de determinado objeto retirado de suas circunstâncias naturais e posto noutras artificiais. Já a nomenclatura consiste na localização, descrição e nomeação dos elementos químicos, ligando termos gerais aos técnicos, componentes e compostos. A comparação na biologia tem como princípio a confrontação entre características semelhantes entre os diversos organismos e a filiação histórica o encadeamento dos estados sociais[88] sucessivos, sendo que os fenômenos sociais são percebidos como similares aos da natureza, isto é, como que obedecendo a leis gerais.

Sabendo-se que das coisas não podem ser acessadas as causas primeiras ou as finais, lançando todo esforço metafísico na inutilidade, a metodologia positiva precisa eleger novos paradigmas. A exemplo das ciências naturais, que se baseiam em conclusões *a posteriori*, as demais deveriam abandonar as atitudes especulativas, tendo como arcabouço teórico a observação e a experimentação das múltiplas relações da natureza. Postura similar deveria ser adotada no estudo e prática da política e da moral.

O pensador francês sistematizou uma hierarquia das ciências. Em primeiro plano, separa as ciências abstratas das concretas. O primeiro tipo compreende os saberes que visam à compreensão das leis que regem os fatos da natureza, bem como suas possíveis combinações. Partilham desta categoria a Matemática, a Astronomia, a Física, a Química, a Biologia e a Sociologia. O segundo tipo diz respeito às aplicações particulares e descritivas, assumindo como foco a história dos seres reais. Estão incluídas aí a mineralogia e a botânica. O texto de Comte esclarece o que se acabou de dizer:

> É preciso distinguir, em relação a todas as ordens de fenômenos, dois gêneros de ciências naturais: umas, abstratas, gerais, tendo por objeto a descoberta de leis que regem as diversas classes de fenômenos e que consideram todos os casos possíveis de conceber; outras, concretas, particulares, descritivas, designadas algumas vezes sob o nome de ciências naturais propriamente ditas, e que consistem na aplicação dessas leis à história efetiva dos diferentes seres existentes. As primeiras são, pois, fundamentais [...]. As outras, seja qual for sua importância, são de fato apenas [...]. A distinção precedente não pode apresentar qualquer obscuridade aos espíritos que possuem algum conhecimento especial das diferentes ciências positivas, pois equivale aproximadamente à distinção, que se enuncia de ordinário, em quase todos os tratados científicos, comparando a física dogmática com a história natural propriamente dita. [...] São evidentemente dois trabalhos de caráter distinto, estudar em geral as leis da vida, ou determinar o modo de existência de cada corpo vivo em particular. Este segundo estudo, ademais, funda-se necessariamente no primeiro. [...] acontece com a química em relação à mineralogia; a primeira é evidentemente a base racional da segunda. Na química, consideram-se todas as combinações possíveis de moléculas, em todas as circunstâncias

[88] Cf, RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 61.

> imagináveis; na mineralogia, consideram-se somente aquelas combinações que se encontram realizadas na constituição efetiva do globo terrestre, sob a influência das únicas circunstâncias que lhe são próprias. Isto mostra claramente a diferença do ponto de vista químico e do ponto de vista mineralógico, embora as duas ciências se dirijam aos mesmos objetos. A maioria dos fatos abrangidos pela primeira possui apenas existência artificial [...]. Os fatos conhecidos não serão coordenados de maneira a formar verdadeiras teorias especiais dos diferentes seres do universo, a não ser quando a distinção fundamental [...], for mais aprofundadamente percebida e mais regularmente organizada; quando, por conseguinte, os cientistas, particularmente os entregues ao estudo das ciências naturais propriamente ditas, tiverem reconhecido a necessidade de fundar suas investigações num conhecimento aprofundado de todas as ciências fundamentais, condição que ainda hoje está muito longe de ser convenientemente cumprida (COMTE, 1978, p. 24-25).

Com se vê, a hierarquização advém de relações de dependência entre as ciências, sendo que, em graus de complexidade crescente e generalidade decrescente, umas são sempre credoras e outras devedoras. Logo, as ciências concretas não subsistem em si mesmas, mas dependem das leis postuladas pelas ciências abstratas. De acordo com este critério, a matemática estaria no topo dos saberes, porque é em si suficiente e, sobretudo, doadora universal da teoria dos números. Mesmo a geometria, que se ocupa das formas abstratas, só é possível em função da lei matemática dos números. Mais complexa, a física abarca a lei dos números, das formas geométricas, e vai além, postulando as leis do equilíbrio e do movimento.

Em tempo, uma definição importante do espírito positivo se encontra em *Sur l'esprit positif*, de 1842. O positivismo apresentaria o real contra o quimérico, o útil contra o inútil, o certo contra o incerto, o relativo contra o absoluto e o orgânico contra o inorgânico. Sua utilidade estaria exatamente em sua aptidão para criar meios para a melhoria da condição humana. Interessante é o fato de o filósofo apregoar a tolerância, ainda que a disputa se trave com aqueles que defendem ideias contrárias ao Positivismo.[89]

[89] Ribeiro Júnior indica que como "disposição do espírito, o Positivismo traduz uma aversão pronunciada por toda especulação que ultrapassa a experiência; um gosto exclusivo pelo real e pelo útil, que se vai juntar à convicção de que somente os objetos da observação, particularmente os da observação sensível, merecem esta qualificação (visão da natureza e do homem, excluída a metafísica). Como método, entende que só é válido e fecundo o conhecimento dos fatos. Não há método *a priori* (método baconiano unido ao racionalismo cartesiano). Como síntese filosófica, não é uma síntese das ciências do século XIX, mas procura uma síntese filosófica para servir de base a uma moral e a uma política, que estiverem de acordo com o grau de desenvolvimento das ciências" (RIBEIRO, 2003. p. 39). É notável o fato de que a filosofia positivista extrapolou o caráter exclusivamente teórico, estendendo-se a diversos segmentos intelectuais e sociais como uma alternativa plausível diante do avanço científico para a construção de uma sociedade que pudesse se favorecer com o progresso das ciências.

As ideias positivistas se propagaram pela Alemanha, tendo como seus principais apologistas Jakob Moleschott (1822-1893), Karl Vogt[90] (1817-1895), Ludwig Büchner (1824-1899), Emil du Bois-Reymond[91] (1818-1896), Ernst Haeckel (1834-1919), Ernest Laas (1837-1885), Friedrich Jodl (1848-1914) e Eugen Dühring[92] (1833-1921). A despeito disso, o suíço Burckhardt, ao rejeitar a concepção de progresso através de uma orientação finalística, não apoiava os princípios positivistas.[93] Aliás, possuía aversão ao Positivismo. Nietzsche foi introduzido em maior grau às repercussões positivistas francesas por meio de autores Ingleses, embora não se pudessem descartar alemães como Dühring. As teorias de Comte agradavam a Mill, que em 1865 escreveu a obra *Auguste Comte and Positivism*. Mais do que leitor, o britânico era confidente do positivista francês. Em 1846, diante do sofrimento pelo falecimento da amada Clotilde, Comte confessou a Mill que somente suas convicções filosóficas e sua missão social contribuíam para sua sobrevivência diante de tamanha perda.[94] Nos escritos mencionados nas linhas antecedentes, o autor estranha a escassez de trabalhos sobre o amigo na França, enquanto na Inglaterra, a filosofia de Comte proliferava forte e rapidamente entre estudantes e pensadores. Não obstante, chegava o tempo em que o Positivismo não mais poderia ser negligenciado na Europa, tanto por aqueles que o aceitavam quanto por aqueles que o rejeitavam. As doutrinas de Comte são identificadas com a onda positivista como nenhuma outra. Foram elas que sistematizaram e deram uma extensão científica a todos os objetos do conhecimento humano. A despeito dos erros que elas conteriam, seu grande mérito estaria em seu valor, sua clareza de

---

[90] Mencionado na carta a Constantin Georg Naumann em 08 de novembro de 1887 por Nietzsche.

[91] A quem Nietzsche se refere em vários fragmentos póstumos, sendo que dois são de 1874, e em *Schopenhauer como educador*, § 6. Seu primeiro encontro com as obras de Du Bois-Reymond foi provavelmente em 1872, ano em que este ministrou uma palestra em Berlim, problematizando a origem da matéria e da força, a origem do movimento e os processo da consciência fora da lei da causalidade. Nietzsche possuía exemplares de alguns de seus ensaios: *Über eine Akademie der deutschen Sprache – Über geschichte der Wissenschaft: 2 Festreden* (cf. BROBJER & MOORE, 2004, p. 48).

[92] Dühring é frequentemente citado por Nietzsche, de quem este tem importantes leituras, que afetaram seu pensamento ao longo dos anos 70. No verão de 1878, este anotou em seus cadernos: "Dühring, um positiv zu werden, wird unwissenschaftlich (Ethik)" (*NF/FP, 1878, 29[8]*).

[93] BURKE, 2009, p. 19.

[94] Cf. Cartas a Stuart Mill (42ª carta) in Romance de Augusto Comte (JÚNIOR RIBEIRO apud COMTE, 1999, p. 49).

exposição e, em parte, na criação do Positivismo. Como salienta Mill, Comte havia evidenciado que ao conhecimento, que é sempre relativo,[95] ou seja, nunca absoluto, só é dado o fenômeno. São inacessíveis as essências, bem como o modo real de produção de qualquer fato. Não o são as relações de sucessão e similaridade entre os fatos. Estas são constantes e, por isso mesmo, podem ser chamadas de leis – aquilo que unicamente se pode conhecer sobre os fenômenos.

Mill não via o Positivismo como uma novidade de Comte, pois o que o francês havia feito era, ainda que isso não reduzisse seu papel filosófico, reunir o espírito de uma época, inclinado para o conhecimento científico. Era a síntese daquilo que as grandes mentes científicas haviam descoberto sobre o mundo e o homem. A especificidade de Comte estava em sua maneira de tratar e proclamar suas doutrinas. Estas também não eram as primeiras que pensaram a evolução do pensamento em suas três fases. Contudo, a sistematização e explanação desses períodos ecoaram de tal forma nos meios intelectuais, que era comum se esperar que a teologia e a metafísica não somente já estivessem superadas, mas, sobretudo, substituídas pelo conhecimento científico. Os círculos positivistas não estariam, com isso, obrigados a negarem algo de sobrenatural como ponto de partida do universo. Mas, esta preocupação é de longe a que demanda menos empenho do pensamento ou mesmo qualquer concordância.

Como se percebe, Mill estava atento a como o Positivismo era recebido e discutido na Inglaterra. Um nome recorrente em seu livro é Spencer, de quem diz haver evidente acordo com Comte, embora mantendo devido distanciamento. Como se lê: “O senhor Herbert Spencer, em seu ensaio intitulado ‘A gênese da ciência’, e mais recentemente, num panfleto sobre ‘a Classificação das ciências’, criticou e condenou a classificação do senhor Comte, e propôs uma própria, mais elaborada” (MILL, 1866, p. 22).

Outros assuntos de destaque em Comte seriam suas concepções de progresso humano e, consequentemente, social e moral. Isso reflete uma postura bastante otimista quanto ao futuro, e toca num ponto que é caro a Nietzsche em seu discurso sobre a cultura: a civilização – com imenso contraste, é claro. Pode-se presumir que Mill via no pensamento comteano mais do que a relação entre a evolução biológica e o crescimento dos atributos morais humanos. Tal progresso

[95] Para Mill, o relativismo não é novidade de Comte, mas teria Hume como um de seus pioneiros (Cf. MILL, 1866, p. 4-5).

consistia numa ascendência da humanidade sobre sua animalidade. Grosso modo, a civilização seria uma tendência do desenvolvimento humano. Há uma ordem social natural, que deve ser obedecida por cada indivíduo resignadamente.[96] A deturpação da ordem através da revolução não deve ser confundida com evolução. O progresso é um mecanismo derivado da ordem, ocorrendo sem sua destruição. É o indivíduo que deve passar por transformações intelectuais e morais, e em poucos episódios as instituições.

O principal documento que serve como indício contundente de que Nietzsche tivera contato direto com alguma obra de Comte antes da escrita de *Humano, demasiado humano* é um fragmento póstumo do verão de 1875. Neste está rascunhado “A. Comte Cours de philosophie positive 1830. Lagrange analytische Mechanik” [97] (*NF/FP, 1875,* 10[2a]). É arriscado afirmar que todos os termos que fazem alusão ao Positivismo em escritos posteriores se refiram imediatamente ao seu precursor. Porém, há tanto linhas convergentes quanto divergentes entre ambos. O que traz perplexidade são as convergências, que demonstram o quanto o Positivismo estava arraigado nos meios intelectuais, atestando as impressões de Mill. Talvez, porque o espírito científico estivesse vivendo, em meados do século XIX, um momento áureo, estendendo-se por algumas décadas posteriores. No entanto, dois aspectos contribuem para importantes esclarecimentos. Em primeiro lugar, se o pensamento positivista era o desdobramento de um otimismo gerado pelo avanço da ciência em detrimento do pensamento de cunho metafísico-especulativo, incapaz até então de atender às necessidades mais urgentes da humanidade, o darwinismo era visto como uma sentença final sobre qualquer metafísica ou idealismo em relação à biologia, à evolução dos seres vivos e à história da humanidade. Em segundo lugar, esta relativa comunhão em torno do papel da ciência para o abandono da ignorância, tendo como objetivo o desvelamento das leis constitutivas e motrizes da realidade, era uma possibilidade de libertação do conhecimento dos últimos relances de um passado teológico. Nem os hegelianos mais ortodoxos se viam capazes de obstruir o avanço confiante da

[96] Morais Filho escreve: "o espírito positivo tende a consolidar a ordem pelo desenvolvimento racional de uma sábia resignação diante dos males políticos incuráveis" (MORAIS FILHO, 1983, p. 31).

[97] Em nota da edição italiana de Colli e Montinari, verifica-se que este fragmento, com data de 22 de outubro de 1875, encontra-se numa agenda em que Nietzsche escrevia um esboço de uma carta a Rée sobre sua obra *Psychologische Beobachtungen*. *Mécanique analytique* é um livro de Joseph-Louis Lagrange (1736-1813).

mentalidade cientificista em detrimento da idealista. Um sistema filosófico em si não bastava, o estudo deveria ser especializado, aberto, ávido pela novidade, e não mais bitolado pelos limites da tradição.

Mais adiante, na obra seguinte, *Aurora*, o nome de Comte é mencionado duas vezes. A primeira delas, no aforismo 132, surge ao lado de outros ilustres: Voltaire, Schopenhauer e Stuart Mill. De semelhante modo, pode-se encontrá-lo em fragmentos póstumos deste período. Em uma anotação, da primavera de 1880, ao colocar o nome de Comte entre parênteses após o de Mill, Nietzsche indica que a obra lida por ele era de fato, naquele instante, *August Comte and Positivism*. No inverno do mesmo ano, é a vez do nome de Lamarck estar inscrito junto ao do positivista, naquilo que ele chama de caminho francês. São várias as anotações concernentes a Comte para o livro, mas que não importam aqui. Ora, é possível concluir que grande parte do que se considera positivista nos anos anteriores a 1878 decorre de fontes indiretas e não francesas, como já foi dito anteriormente.

Esta concepção, influenciada pela ciência do século XIX, sobretudo, aquela que repercutia as pesquisas de Charles Darwin (1809-1882), tentava demonstrar a própria história dos erros, das representações e sentimentos morais, religiosos e estéticos, das emoções, enfim, da cultura e do humano. Como afirma Nietzsche a respeito dos demais filósofos, falta-lhes um sentido histórico. Esses não querem saber, "como o homem veio a ser, e que mesmo a faculdade de cognição veio a ser" (MA I/HH I, 2, p. 16). A recusa desemboca no esquecimento da evolução humana, de que muito dela sucedeu em épocas primitivas, e que, por este motivo, tende-se a considerar os últimos quatro milênios um ser eterno. No entanto, para os filósofos históricos, bastante relevantes, não há fatos eternos e sequer verdades absolutas. Sob a luz da ciência e o rigor de seu método os erros oriundos da metafísica seriam rechaçados.[98]

Por que Nietzsche reuniria linhas aparentemente tão distintas, a saber, o Positivismo de Comte – e de um de seus representantes alemães, Dühring – e a repulsa positivista de Burckhardt? A reposta mais apropriada seria: ambas viriam a

[98] Nos escritos de *Ecce Homo*, Nietzsche arrola sucintamente os elementos metafísicos dos quais ele mesmo precisou se libertar: "*Humano, demasiado humano*, este monumento de uma rigorosa disciplina de si (*Selbstzucht*), com a qual dei um fim a todo 'embuste superior' (*höheren Schwindel*), 'idealismo' (*Idealismus*), 'sentimento belo' (*schönen Gefühl*)" [...] (EH/EH, "Humano, demasiado humano", p. 72). Todos possuem referências explícitas ou aparecem convergentemente nos escritos de 1878. O primeiro deles, o embuste superior, alude à metafísica e é criticado já no primeiro aforismo. A expressão tem o sentido de mentira primeira (ou a maior mentira), da qual procedem as outras.

servir como arcabouço filosófico contra os alemães do século XIX, seus educadores, os Românticos e o grande mestre Hegel, com seu excessivo abstracionismo. Por um lado, os positivistas abririam as portas para uma ciência sem o apelo especulativo dos idealistas. Em diversos aspectos, sua atitude desembocou no Naturalismo que, de alguma forma, foi satisfatório para que Nietzsche tivesse material suficiente para pensar na ciência ao longo da segunda metade de seu século, além de suas implicações culturais perante a religião e a arte. Por outro, Burckhardt foi quem, mais proximamente ao filósofo das *Extemporâneas*, levantou-se contra o projeto hegeliano de construir um sistema das artes e da história. Ao unificar as duas correntes em debate, Nietzsche se viu apto para apregoar a libertação da cultura dos constructos intelectuais e, quiçá, artísticos e políticos, da filosofia alemã e seu moralismo decadente. Quando, porém, houvesse um aparente conflito entre Positivismo e Burckhardt, optou por tomar o partido desse último. Assim, a ideia positivista de progresso, marcada pela teleologia que lhe é própria, não achou uma guarida adequada nos primeiros textos do período intermediário. Há clara diferença entre se levantar a hipótese de certo progresso do ponto mais atual do processo, e agir como Comte e Hegel, que com base em seu otimismo, criavam uma expectativa teleológica. Em seus escritos para a obra de 1878, Nietzsche não vislumbrava algo por acontecer, tão somente apontava e refletia a respeito do espírito rigoroso e frio da ciência ao ver as transformações que eram trazidas por ela. Simultaneamente, denunciava a persistência do espírito cativo, preso às amarras da tradição. A concepção de progresso (*Fortschritt*) científico e cultural será mais bem tratada posteriormente.

2.2 **Reflexos das luzes cientificistas na filosofia de Nietzsche**

A crítica da metafísica alcançou um alto nível nos escritos da segunda fase de Nietzsche. Ela não é uma criação filosófica sua, ou seja, ele não foi o primeiro filósofo a questionar veementemente o valor da metafísica. Como visto no tópico anterior, foi o Positivismo, que, como o trabalho aqui demonstrou, iniciou o século XIX realizando uma profunda crítica à compreensão metafísica do mundo e do homem. Mais do que um debate teológico, como o realizado pelos iluministas no século XVIII, o Positivismo colocou a razão no centro de uma nova postura intelectual: não apenas deposição das instituições políticas e morais religiosas, mas

o fim de qualquer interpretação das coisas sem o aval da ciência. A filosofia especulativa deveria perder espaço para uma contribuição científica prática. Qual seria, no entanto, a diferença entre a postura naturalista da positivista? De modo geral, o elemento diferenciador está na primazia que cada uma dessas correntes dá a uma ou outra ciência. Enquanto o Positivismo exalta a física, pensando em modelos sociais mecânicos, o Naturalismo dá ênfase à biologia. Logo, não seria incorreto dizer que o Nietzsche da década de 1970 se encontrava envolvido com o Positivismo, direta e indiretamente, o que serviu para sua crítica à metafísica como modo e modelo explicativo da realidade, e com o Naturalismo, como o qual construiu seu arcabouço cientificista para suas reflexões e seu abandono definitivo das filosofias metafísicas.

É importante analisar com ressalvas a adesão do filósofo alemão às tendências científicas oitocentistas. Rogério Antônio Lopes (2006) rebate a ideia de que Nietzsche seria um positivista e naturalista no sentido científico. Porém, a partir do aforismo 176 de *Humano, demasiado humano*, o comentador escreve que com o avanço das ciências particulares, a visão metafísica do mundo se torna inaceitável. E questiona se caberia dizer que a visão científica passaria a única visão possível do mundo. Lopes afirma que a filosofia não perderia seu lugar, uma vez que ela se tornaria uma substituta da religião com uma condição: exercer um efeito realmente libertador em relação às carências de ordem metafísica. O filósofo é alguém que precisa saber o momento para dar um passo atrás, reconhecendo a importância que o passado possui para a construção daquilo que veio a ser a cultura dos tempos de Nietzsche. Diversos elementos presentes na história da humanidade e na psicologia do indivíduo advieram da religião, por exemplo.

A metafísica era permeada pelo antropocentrismo e o antropomorfismo, concepções que foram questionadas já num escrito de 1873, ditado ao amigo e correspondente Karl Von Gersdorff (1844-1904), *Sobre verdade e mentira num sentido extramoral*. Ali, Nietzsche começou a traçar linhas para jogar por terra a crença no homem como o eixo ao redor do qual orbitam as coisas, o mundo e o universo. A crença capital é aquela que considera o intelecto humano como o único detentor e capaz de proferir a verdade.[99] Como se vê, a crítica começava a ser

[99] Como assinala Christoph Türcke, é na denominada teoria do conhecimento que "está uma imagem penetrante da distância entre o pensamento humano e seus objetos – e, no entanto, Nietzsche afirma demais ao dizer que as palavras, enquanto 'metáforas das coisas', não correspondem de modo

constituída não pela simples constatação do que é o humano, mas por uma reorientação do homem e do seu lugar no mundo. Inicialmente, coube reclassificá-lo como uma "pequena e excêntrica espécie animal", suas verdades como criações de seu intelecto e seu mundo como algo tão fugaz quanto todos os outros astros. Esvaindo-se seu pequeno planeta, perece tudo que se pensava perene: o intelecto, os conceitos, as verdades, o conhecimento e todas as demais edificações humanas. Aliás, o intelecto humano não é capaz de se aprofundar naquilo que são as coisas, tocando nelas apenas a superfície – algo que lembra a doutrina positivista, mas, também, dos limites do conhecimento em Kant. Porém, o impulso de verdade mergulha o homem em ilusões e imagens de sonho. Mais do que uma dádiva, o intelecto passa a ser visto por Nietzsche com um instrumento aprimorado para a relação homem e mundo, uma característica da animalidade humana.

É curiosa a relação indicada por Nietzsche entre a utilidade destes elementos criados pelo intelecto e a verdade: a obtenção de meios para a conservação do indivíduo. Em sua teia de conceitos, tecido do verdadeiro, retirada da linguagem, o homem mascara seu engano, procurando o universal e deixando de lado o concreto. A necessidade do conceito surge no desejo de ir além das diferenças proporcionadas pela percepção imediata (individualizada) e instaurar uma definição comum que identifique as diferentes experiências "originárias" (particulares) como pertencentes a um tipo análogo de experiências – mas nunca idênticas. Todo conceito nasce da identificação do não idêntico. Abandonando as diferenças e buscando encontrar apenas aquilo que é comum, formula-se o que Nietzsche designa *qualitas occulta*, ou seja, "a omissão do individual e do real nos proporciona o conceito como nos proporciona a forma, onde a natureza, ao contrário, não conhece formas nem conceitos, e muito menos gêneros, mas somente um X,

---

algum às essências originárias" (TÜRCKE, 1993, p. 49). E evidencia como, nesse contexto, antecipa-se uma alusão ao papel da fisiologia na formação das palavras, dos conceitos e das verdades: "Ao falar de uma 'representação de um estímulo nervoso' através de uma palavra, ele (o homem) não está pensando, portanto, em uma cópia direta ou em um reflexo fiel, mas naquela desproporcional transposição para outra esfera, a qual se chama na filosofia *metabasis eis allo genos*. [...] incircustanciadamente declarações válidas para um âmbito restrito de coisas a outros âmbitos" (Ibidem, p. 50). Com efeito, é preciso refletir sobre a linguagem de qualquer tipo como morada da verdade. Com efeito, o homem deixa passar despercebido que esta é um mundo próprio, distinto do mundo das coisas. Em seu intento de conhecer, é à linguagem a que primeiramente recorre quando tem em vista o conhecimento, e não à realidade. Assim, os nomes e conceitos, ao invés de dizerem algo substancial, pairam acima das coisas. Contudo, não se deve descartar que a linguagem constitui a primeira etapa no esforço do saber e, de alguma forma, da ciência.

inacessível e indefinível para nós" (WL/VM, p. 880).[100] Isto pode ser mais bem compreendido ao se ler o trecho abaixo:

> O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo, sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (WL/VM, p. 881).[101]

Toma-se como aspecto relevante o intuito do próprio filósofo alemão, em sua escrita de 1877, de rejeitar a crença em tudo que não pudesse ser verificado, analisado e interpretado de modo histórico, noutros termos, naquilo que fosse considerado desprovido de um nascimento e de um devir. Antes de prosseguir neste primeiro objetivo, é preciso averiguar como Nietzsche compreendeu o animal homem ao longo do movimento de construção do humano. Porém, esta seria uma tarefa demasiadamente exaustiva para o que se propõe neste trabalho, sobretudo, se for tomada de maneira estanque dos demais propósitos que se delinearam durante sua escrita. Todavia, em partes específicas, relances de tal tarefa virão à tona, pois o que se intenta é trilhar de perto as veredas pelas quais passou o pensamento de Nietzsche quando da escrita de suas obras em questão.

Mencionar a condição animal do homem possui eco no livro de 1878. Nele, Nietzsche supõe que é pelo ódio aos estágios mais próximos à animalidade (*der Thierheit*) que homem acredita ser algo mais elevado. Somente através de uma invenção sua o homem deixa de ser para si mero animal (*Thier*) em direção a um sentimento de exclusividade: o único ser capaz de criações como a verdade e a moral, podendo transitar nestas duas esferas. Conclui-se que é a aptidão para a linguagem que encheu o homem de presunção, imaginando ter nela o poder de ser o senhor do mundo. Nas palavras do filósofo: "Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nos nomes das coisas como em *aeternae veritates* (grifo nosso), o homem adquiriu esse orgulho que se ergueu acima do animal: pensou

[100] O trecho em alemão é: Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff, wie es uns auch die Form giebt, wohingegen die Natur keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzugängliches und undefinirbares X.

[101] O texto em alemão é: Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einen Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.

realmente ter na linguagem o conhecimento do mundo" (MA I/HH I,11, p. 20). Por sua vez, a filosofia, já em seus primórdios, na Grécia Antiga, foi tocada pela presunção da verdade quando ela mesma começou a transferir aquilo que poderia ser dito sobre as coisas para outra instância, ou seja, para além ou no interior do mundo. Por este viés que teria passado a distinção recorrente da metafísica entre a essência e a aparência do mundo, bem como concepção de que quanto mais profundo é um pensamento, mais próximo se está do coração da natureza, daquilo que de verdadeiro se pode dizer sobre tudo.[102]

Em *Humano, demasiado humano*, a metafísica (altaneira) é tida como um produto da filosofia, que se colocou no ápice da pirâmide do saber. Como desdobramento, as soluções das demais ciências são recebidas como insignificantes, pois não dão à vida profundidade e significação. Nesta atmosfera de antagonismo entre ciência e filosofia, reforça-se o sentido da apologia filosófica ao conhecimento: sua utilidade para a vida. O divórcio entre as referidas espécies de saber ocorre quando o pensamento filosófico indaga sobre qual tipo de conhecimento da vida e do mundo faz o homem viver mais feliz. A felicidade se tornou um ponto de convergência da investigação científica, embora as suposições metafísicas permanecessem sendo paixão, erro e auto-ilusão, pois possuem em seus fundamentos métodos cognitivos insuficientes, sem rigor. Era imprescindível que a filosofia metafísica fosse substituída por uma inquietação mais prática, que se pautasse no homem, suas vivências e, ao mesmo tempo, naquilo as possibilita. O caráter teórico, que até a segunda metade do século XIX dominara a reflexão, deveria dar lugar a uma investigação mais fisiológica, e não somente antropológica. É preciso relevar o homem não por sua peculiaridade racional, e sim por sua condição orgânica. "A nós, seres orgânicos, nada interessa originalmente numa coisa, exceto na sua relação conosco no tocante ao prazer e à dor" (MA I/HH I, 18, p. 27). Essas sensações são desconexas, ou seja, não se referem a conceitos complexos, como o livre-arbítrio, liberdade ou conservação da espécie. Tais conexões só são presumíveis por uma construção intelectual: a concepção de causalidade.

Nietzsche prossegue em concentrar sua reflexão no caráter orgânico que, primordialmente, envolve tudo que é humano: "Com tranquilidade deixaremos para a

[102] Cf. MA I/HH I, 15, p.35.

fisiologia e para a história da evolução dos organismos e dos conceitos a questão de como pode a nossa imagem do mundo ser tão distinta da essência inferida do mundo" (MA I/HH I, 10, p. 20). Logo, a base de toda crença, está na sensação do agradável e do doloroso em relação do sujeito que sente. Por meio disso, quer-se dizer que aquilo que se impõe ao corpo não vale igualmente para o espírito. Consequentemente, é de igual proporção o erro em se tentar infligir o que é espiritual a toda natureza. A realidade é vazia de significados, já que estes são imputações intelectuais ao mundo, que, enquanto uma falsa representação das coisas em si, nada mais é do que um complexo tecido apenas pelo intelecto. O filósofo faz duras críticas à concepção de razão suficiente que foi amplamente tratada no pensamento de Schopenhauer. A ideia de que se é possível verificar, a partir da observação da natureza, alguma causalidade entre o que se convencionou chamar fenômeno é acreditar que há alguma regra que determine os acontecimentos naturais. Pelo contrário, a natureza entendida como representação é, de forma mais grave, a soma de muitos erros da razão. Mesmo a ciência, ao utilizar como base de suas leis os números no intuito de reconhecer a igualdade, a unidade ou a pluralidade do mesmo nas coisas, seja isso no tempo ou no espaço, somente sabe estender para outra esfera seus próprios postulados. Estes não são, nem de longe, o substrato do mundo. As leis dos números só possuem alguma importância, algum valor, no mundo dos homens.

A natureza é uma instância irracional em que os acontecimentos se dão de maneira não intencional.[103] Nela não há uma busca por finalidades, um τέλος. Ao

[103] No nono aforismo de *Opiniões e sentenças diversas*, Nietzsche afirma que: "Se vocês falam tão entusiasticamente da regularidade das leis da natureza, ou têm de supor que todas as coisas naturais seguem a sua lei por obediência, que por si mesma se submete – nesse caso admiram então a moralidade da natureza [...]. A necessidade na natureza, com a expressão "conformidade à lei" (VMS/OS, 9, p.p. 19-20), torna-se mais humana e um último refúgio dos devaneios mitológicos." A expressão "conformidade à lei" remete à crítica do juízo teleológico em Kant, que, por sua vez, também fala da "conformidade a fins" em sua *Crítica do Juízo*. Ali, há uma distinção entre três tipos de relações concernentes ao conceito e o objeto. O primeiro demonstra que os conceitos da razão são, por princípio, o fundamento da explicação dos objetos considerados naturais. O segundo, que diz respeito à relação específica entre causa e efeito, entende que este último, enquanto causa final, é, de fato, meio, derivado de uma utilidade, sendo uma conformidade a fins externa, não do próprio objeto. O último, ainda sobre uma relação de causa e efeito, é aquele que reconhece a conformidade a fins da natureza, como se houvesse conformidade a fins interna. Os conceitos são princípios, fundamentos reais da possibilidade dos objetos, e fundamentos da determinação de sua efetividade. Como ressalta Werner Euler (1995), não dizem respeito às categorias do entendimento, que se referem aos objetos dos sentidos, a fim de proporcionar o conhecimento, e sim aos conceitos da razão. O filósofo aponta que um fim, na medida em que é produzido a partir de uma causa conceitual, é de natureza ontológica. Não é apenas conhecimento de um objeto, mas o próprio objeto, em sua forma ou existência, é tomado em consideração.

formular o pensamento lógico, o homem quer aplicar à natureza uma lógica e, semelhantemente, uma racionalidade. Sua convicção é de que, se o intelecto humano pudesse ser capaz de reconhecer as regras que regem toda realidade, seria possível conseguir resultados satisfatórios, já que a natureza também age logicamente. Portanto, dela se podem obter inferências. A teleologia é própria da metafísica, e tal aspecto do pensamento ainda toca a ciência, ou ao menos, as esperanças creditadas aos seus resultados. Entretanto, o verdadeiro conhecimento admite a ausência de um sentido teleológico na natureza e, sendo desta uma imitação em conceitos, observa que os resultados científicos podem ou não trazer vantagens (como o bem-estar e a felicidade, algo de útil para a vida), mas não é este seu objetivo. Com isso, o pensamento científico se desonera de um peso, nomeadamente, aquele referente à união entre utilidade e verdade, tornando sua pesquisa mais livre.

Nietzsche não se importava com a existência de fato ou não da instância metafísica - ou mundo metafísico, como ele mesmo denominou -, mas se perguntou sobre a necessidade de alguém se preocupar tanto com ela – sobre a necessidade metafísica.[104] Logo: “Mesmo que a existência de tal mundo estivesse bem provada,

[104] Na fase mais madura, Nietzsche desenvolve suas críticas com novos contornos. Em “A genealogia da moral”, afirma que, até sua filosofia, a verdade havia sido entronizada como Ser, o grau mais elevado e sublime do conhecimento, a instância suprema. Isso é causado pelo esquecimento do homem de seu papel como arquiteto das verdades, passando a se acomodar num *sentimento de verdade*. Mas esse último, ao contrário do que se pensa, não é um estado perene e inalterável. Diferentes épocas questionam os valores das épocas anteriores (embora muitos desses continuarem a fazer parte da época sucessora) negando uns e afirmando outros. Essa é uma das peculiaridades da Modernidade: a subsunção dos valores e verdades medievais para a instauração de outros valores. Nisso não há problema algum, é assim que o próprio Nietzsche interpreta o processo genealógico da moral. O erro está em continuar creditando à verdade o lugar primordial. Negar valores antiquados e estabelecer outros mais adequados não soluciona a problemática que mergulha o homem em sua “grande ignorância”. Recomenda-se uma nova espécie de questionamentos: aqueles relativos ao problema do valor da verdade e por que esta é tão atraente ao homem. Nietzsche levanta um desafio ao apontar que a vontade de verdade requer uma crítica. Sua tarefa era colocar o valor da verdade experimentalmente em questão. A expressão *vontade de verdade* aparece várias vezes nos textos e em várias obras nietzschianas. É o caso, por exemplo, de “Para Além do Bem e do Mal”. Nietzsche já inicia essa obra afirmando que “o amor pela verdade nos conduzirá a muitas aventuras perigosas, essa famosíssima veracidade que todos os filósofos sempre falaram respeitosamente – quantos problemas já nos colocou!”. E continua perguntado: “Que parte de nós tende para a verdade? [...] Interrogamo-nos sobre o valor dessa vontade”. Mais radical é esta pergunta: “Pode ser que desejamos a verdade, mas por que afastar o não verdadeiro ou a incerteza e até a ignorância?” (JGB/BM, p. 33). Em outras palavras, por que a vontade de verdade tem mais valor que qualquer outro tipo de vontade? A verdade resguarda mais do que a não verdade? A *vontade de verdade* é determinada pela crença de que, em qualquer momento da história do conhecimento, o homem busca o verdadeiro a qualquer preço, apesar de seu perigo e da inutilidade da verdade. É o suposto instinto que, mesmo após acreditar ter desmascarado qualquer crença mística a respeito da verdade, continua criando valores a partir de seu sentimento. Esclarecedor sobre o assunto é o comentário de Roberto Machado a respeito da concepção de *vontade de verdade* em Nietzsche: “Essa crença que está na base da religião, da filosofia, de que nada é mais necessário que o

o conhecimento dele seria o mais insignificante dos conhecimentos, bem mais do que deve ser para o navegante em meio a uma perigosa tempestade, o conhecimento da análise química da água" (MA I/HH I, 10, p. 20). Entretanto, o autor de *Humano, demasiado humano* não deixa passar em branco uma das mais antigas crenças filosóficas que estabelece uma via imediata de acesso ao mundo metafísico: a intuição.[105] No aforismo 131, duas concepções são distinguidas. A primeira diz respeito às "verdades diligentemente deduzidas" como criações estritamente do intelecto. A segunda, das "coisas intuídas", como necessidade ou desejo da primeira. Afirma que a desabituação da religião deixou uma sequela, os "sentimentos religiosos", também chamados de "esperanças metafísicas". Mesmo aqueles que se libertaram da religião, fizeram-no apenas no que concerne aos dogmas, embora relutem contra a libertação dos sentimentos. A conclusão postulada é que a intuição não demonstra a essência das coisas, mas é o intelecto que a tem como possível com o propósito de auto-satisfação. "A intuição não faz avançar um passo na terra da certeza" (MA I/HH I, 131, p. 93), completa o aforismo. Do mesmo modo que a fome não pode demonstrar a existência de um tipo de alimento, somente o deseja, a intuição não demonstra a verdade, apenas anseia seus benefícios.

---

verdadeiro, crença no caráter absoluto, inestimável, incriticável da verdade, no valor em si da verdade é o que Nietzsche chama de *vontade de verdade*" (MACHADO, 1997, p. 66). Nietzsche pondera sobre a relação entre ciência e a *vontade de verdade*. O pensamento científico parece querer colocar e xeque o valor do mundo-verdade e atribuir a este um valor de nada. Desta maneira, não haveria mais razão para se encontrar a verdade numa metafísica dualista. Todas as respostas se encontrariam na própria *physis*. Ribeiro, a respeito da constatação do pensamento nietzschiano, escreve que: "Nossa ciência, perpassada pelo otimismo essencial do ideário positivista, estaria ainda animada por uma *vontade de verdade* que, esquecendo-se de pôr em dúvida o 'valor' da verdade, acaba por torná-la a última tributária de todo platonismo" (RIBEIRO, 1999, p. 32).

[105] Como bem ressalta Roberto Machado, o sensível-concreto somente se oferece à intuição sensível, estabelecendo, portanto, uma relação de conhecimento limitada entre o sujeito e o objeto. Logo: "Intuição é o modo como os conhecimentos se relacionam imediatamente com os objetos, é uma representação que depende imediatamente da presença do objeto. No homem, ela só acontece quando os objetos [...] afetam nosso espírito por meio da sensibilidade" (MACHADO, 2006, p. 81), conclusão que remete a Immanuel Kant (1724-1804). Entra em cena a concepção de intuição intelectual, tendo Platão como seu precursor, vendo nela uma via para o conhecimento do mundo inteligível. No movimento romântico alemão do século XIX, tal concepção achou acolhida na arte: "O que significa a ideia de que, na arte, o sensível pode apresentar o absoluto? Significa que, se o absoluto é a identidade do sujeito e do objeto, da natureza e do espírito, da liberdade e da necessidade, a arte expõe essa necessidade por possibilitar uma intuição intelectual" (Ibidem, p. 83). Dois outros momentos do comentário também devem ser considerados: "A intuição intelectual é a intuição pela qual o absoluto se determina por si mesmo em sua incondicionalidade" (Ibidem, p. 86) e se "a arte é o lugar em que o absoluto se revela, é por ser uma atividade [...] ao mesmo tempo, intelectual e intuitiva, objetiva e subjetiva, consciente e inconsciente, espiritual e natural, livre e necessária" (Ibidem, p. 90).

2.3 Metafísica e arte: uma relação outonal

Ainda há um último momento que deve ser observado antes de se pensar a total libertação metafísica e a cura antirromântica de Nietzsche, suas implicações na crítica da cultura e, por conseguinte, na arte: a deterioração da relação entre Nietzsche e Wagner. Este era o laço derradeiro que ainda o prendia às amarras românticas – e possivelmente metafísicas. Seu caminho de libertação espiritual somente estaria completo se pusesse abaixo algo que limitava sua reflexão, e que, em certas passagens, lembrava um elogio despropositado. Seu afastamento pessoal de Wagner, embora gradual, possibilitou ao filósofo maior autonomia intelectual para refletir a respeito da arte, sem ter que se preocupar tanto com as opiniões e o controle do compositor. No final de 1872, quando não compareceu à casa dos Wagner, Nietzsche demonstrou implicitamente seu incômodo, um anseio pelo desprendimento das amarras de seu amigo. Para minimizar sua falta, havia enviado um presente à Cosima, um pequeno trabalho intitulado "Cinco prefácios para cinco livros não escritos". Além disso, numa carta enviada a Gersdorff, dizendo a respeito de sua devoção ao *Meister*, confessou:

> [...] devo conservar um pouco de liberdade nas pequenas coisas secundárias, e uma espécie de abstinência higiênica necessária da frequente relação privada. Mas isto é apenas para poder permanecer fiel a ele no sentido mais alto. Naturalmente disto não se pode falar, mas é uma coisa que se sente e torna verdadeiramente desesperador, pois provoca cansaço, desconfiança e silêncio (Carta a Carl Von Gersdorff, 23 de dezembro de 1872).

Por mais algum tempo, a relação entre Nietzsche e Wagner continuaria, embora cada vez menos sólida, repercutida pelo insólito elogio filosófico de *Wagner em Bayreuth*. Pouco a pouco, entusiasmado com sua relação com Paul Rée,[106] suas reflexões a respeito da origem dos sentimentos morais, Nietzsche se vê tentado a

[106] De acordo com Maria Cristina Fornari, a relação com Paul Rée trouxe a Nietzsche contribuições para este pensar a moral evolutivamente. O fruto da aplicação concreta e coerente daquele filosofar histórico e daquela observação psicológica invocados por Nietzsche é provavelmente a segunda seção de *Humano, demasiado humano*, "Para uma história dos sentimentos morais", na qual o filósofo se propõe a mostrar a real natureza de tudo que até agora foi estimado e venerado como superior, mesmo que isso devesse custar à humanidade a "cruel visão da mesa de dissecação psicológica e de seus bisturis e pinças, e o fim de suas ilusões consoladoras" (FORNARI, 2006, p. 45). Concorda-se com Fornari quanto ao aspecto relevante que os debates com Rée tiveram para que Nietzsche se interessasse em maior grau pelas descobertas científicas inglesas do século XIX, em especial as de Charles Darwin, e as consequências filosóficas que poderiam resultar delas. Simultaneamente, os vestígios idealistas e românticos alemães foram abandonados e criticados na obra de 1878. No entanto, ressaltamos a observação feita por Fornari: "Em particular, no prefácio à *Genealogia da Moral*, Nietzsche refuta que, na época de *Humano, demasiado humano*, possa ter sido influenciado ainda que uma mínima quantidade por Rée e de suas hipóteses" (Ibidem, p. 46).

abandonar a atmosfera metafísica em que suas primeiras obras publicadas nasceram, e avançar em direção ao solo movediço de *Humano, demasiado humano*. Talvez ele não tivesse consciência das consequências pessoais, e não apenas intelectuais, que a obra traria para sua amizade com os Wagner. No primeiro dia de 1878, escreveu para o casal:

> Este livro é meu: nele trouxe à luz os meus mais recorrentes sentimentos acerca do homem e das coisas, e pela primeira vez percorri nele a periferia dos meus pensamentos. Em tempos plenos de paradoxismos e de tormentas, este livro foi meu conforto, que não faltou o seu efeito mesmo onde me faltava qualquer outro conforto. Talvez eu esteja ainda vivo porque fui capaz deste livro (Carta a Richard Wagner, 1 de janeiro de 1878).[107]

No entanto, após a péssima acolhida da obra, numa carta a Reinhart Von Seydlitz, de 11 de junho de 1878, aponta para o fato de Wagner ter se tornado um homem velho, incapaz de uma mudança, e que as aspirações de ambos divergiam completamente. O distanciamento entre eles, ainda que doloroso, era necessário para o serviço pela verdade. Na mesma correspondência, dá indícios que continua pensando e escrevendo sobre moral e arte.

Não era apenas a composição musical de Wagner que havia deixado Nietzsche impressionado, mas suas reflexões filosóficas sobre a arte. E num aspecto ambos pareciam concordar: a primazia do mito ainda idílico em relação à vida moderna, ou seja, da arte que brota do ventre da natureza em detrimento daquela que vinha se construindo nos ares movimentados das cidades contemporâneas, entre elas, Paris. Para Wagner (1883, p. 319), a grande cidade fomentava a repressão da vitalidade natural. Havia nisto um sentimento de repúdio à civilização, uma ideologia anticapitalista e uma nostalgia pela natureza.

O maestro, em sua autobiografia, vislumbrava duas possibilidades: viver e morrer no deserto da cidade ou fugir para uma vida saudável no campo. Em sua visita à Paris, em 1867, descreveu a maneira sombria como a capital francesa lhe apareceu. Toda ela tomada por um exército de jovens, que embora fossem os representantes do futuro, eram a face do destino vazio da civilização moderna e sua metrópole. Curiosamente, Nietzsche, em seus escritos *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, acabaria por descrever seu agora desafeto como sendo um artista metropolitano, que apenas lidava com problemas que interessavam aos pequenos

[107]O trecho da carta em alemão é: Dies Buch ist von mir: ich habe meine innerste Empifind(ung) über Menschen und Ding darin ans Licht gebracht und zum ersten Male die Peripherie meines Denkens umlaufen. In Zeiten, welche voller Parox(ismus) und Qualen waren, war die Buch Trostmittel, welches nicht versagte, wo alle anderen Trostm(ittel) versagen. Vielleicht lebe ich noch, weil ich seiner fähig war.

decadentes parisienses. A melodia infinita de Wagner, com sua ambiguidade rítmica, imitava a própria decadência da civilização, sua enfermidade enquanto desagregação e perda de estilo, que se esvai numa constante alucinação. Em *O Caso Wagner*, encontram-se as seguintes afirmações: "Wagner é o artista moderno *par excellence*" e que "seus três grandes estimulantes são a brutalidade, a artificialidade e a inocência (*das Brutale, das Künstliche, das Unschuldige*)" (WA/CW, p. 23). Com isto, Nietzsche insinua que além da decadência, a civilização traz consigo o cansaço diante da agitação desenfreada.[108]

Tanto Nietzsche quanto Wagner beberam da mesma fonte filosófica quando se trata da desvalorização da vida urbana, a saber, Schopenhauer. Para este o tumulto da cidade faz com que o pensamento perca seu elemento de unidade e totalidade que lhe é próprio, acabando por ser sufocado pelo barulho. Em *Parerga e Paralipomena*, (SCHOPENHAUER, 1998, p. 385), o filósofo indica que o rumor da cidade impede a concentração e a produção do grande espírito. Diante da comunidade de indivíduos que não são capazes de alcançar uma autonomia espiritual e de qualquer produção, o grande espírito acaba por se igualar aos demais. Por seu turno, estes encontram na agitação uma fuga do tédio e, por conseguinte, a sensação de segurança. No interior de tal atmosfera, surge a máquina da civilização, na qual o homem, escravo da especialização profissional, passa a ter uma relação mais funcional com as coisas e menos desinteressada, ou seja, contemplativa. Em o *Mundo como vontade e representação* (SCHOPENHAUER, 2005), é possível ler sobre o intelecto do indivíduo comum, preso a amarras, colocando-se em movimento no teatro do mundo como se fosse uma marionete. Na contramão, está o gênio, com seu intelecto livre (desvinculado) de tais imposições externas. Ele não é controlado, e sim agente, com seu olhar liberado. Tratando-se da natureza, Schopenhauer argumenta que o verdadeiro e maior símbolo da natureza é o círculo, porque ele é o esquema do retorno. O círculo seria a forma mais geral que está em tudo, do curso das estrelas à morte e o

[108] Segundo o comentário de Barbera e Campioni: "Nietzsche descreveu como característica da experiência decadente o apelo recíproco da desagregação debaixo do choque da grande cidade e a fuga em direção ao torpor alucinatório [...]. A submissão aos estímulos fortes do *milieu* da parte da personalidade débil suscita um mundo de *hashish*, de vapores exóticos, pesarosos, envolventes, de toda espécie de exotismo e simbolismo do ideal, somente para se liberar de vez da própria realidade. Mesmo o nacionalismo e a ideologia de Bayreuth, com seu simbolismo pesaroso e cinza, são charcos que, longe de ser a antítese genuína e pura do metropolitano artificial, nascem do próprio charco da cidade" (BARBERA; CAMPIONI, 1983, p. 18).

nascimento dos seres orgânicos, e por isso, apenas no incessante fluir do tempo e do seu conteúdo é também possível uma existência constante, isto é, uma natureza.

Num fragmento póstumo de 1875, é possível ver que Nietzsche já havia esboçado a transição que a arte passava no interior da arte de Wagner. Segue o texto:

> "A luta de Wagner na obra de arte":
> Rienzi: antítese à ordem; o reformador.
> O holandês voador: o elemento mítico contra o histórico.
> Tannhäuser, Lohengrin: o elemento católico contra o protestante (o elemento romântico contra o Iluminismo).
> Maestros cantores: antítese à civilização, o elemento alemão contra o francês.
> Tristão: Contraste com a aparência, o elemento metafísico contra a vida.
> Nibelungos: voluntária renúncia da precedente potência do mundo, contrastes dos períodos cósmicos (*NF/FP, 1875,*12[29]).[109]

Noutro fragmento, escreve: "Wagner na obra. O público. Caminho em direção a Beethoven. Os elementos aparentemente reacionários românticos. Oposição à civilização" (*NF/FP*, 1875, 12[28]6).[110]

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche consolidou sua reviravolta intelectual, pois ainda que conservasse o desprezo pela vida agitada da Modernidade, não o fez pelos mesmos motivos que o impeliam até então. Não havia meramente uma dicotomia campo e cidade, mas um desenvolvimento próprio de uma cultura do homem moderno, que estava reorientando suas prioridades. O abandono da vida ascética, o irremediável distanciamento da metafísica, a propagação das ideias científicas e o avanço da indústria e do comércio transformavam a arte num artigo secundário. Entretanto, esta ainda era espelho de seu tempo. A arte alemã oitocentista, que segundo Nietzsche, possuía em Wagner seu maior e derradeiro representante, baseou-se numa filosofia de repúdio à vida e na busca por um ideal artístico. O Romantismo alemão era uma última tentativa de o homem se desvencilhar das ideias irrevogáveis do Iluminismo. Os românticos, quando viram a metafísica sucumbir diante do alvorecer da ciência, não souberam abrir mão dos sentimentos que aparentemente se desvaneciam com ela,

[109]O fragmento em alemão é Wagner's Kampf im Kunstwerk. Rienzi – Gegensatz zur Ordnung, der Reformator./Holländer – das Mythische gegen das HIstorische./Tannhäuser Lohegrin – das Katholische gegen das Protestantische (das Romantische gegen die Aufklärung)./Meistersinger – Gegensatz zur Civilisation, das Deutsche gegen dasnFranzösische./ Tristan – Gegensatz zur Erscheinung. Das Metaphysische gegen das Leben./Nibelungen –freiwilliges Verzichten der bisherigen Weltmächte: Gegensätze von Weltperioden – mit Umwandlung der Richtung und der Ziele.

[110]O trecho em alemão é: Wagner in der Oper. Das Publikum. Weg zu Beethoven./Das anscheinend Reaktionäre-Romantische. Gegensatz zur Civilisation.

transferindo-os para a arte. Antes de ser assimilada pela metafísica, era possível perceber a arte como sendo manifestação do anseio pela alegria de viver, de um desejo de olhar a vida com prazer, sem desconto do sofrimento que ela pudesse propiciar. Para Nietzsche, o homem poderia renunciar à arte, mas não perderia a capacidade que com ela aprendeu, bem como a renunciar à religião, mas não às intensidades e elevações do ânimo adquiridas por meio dela. O fato é que uma coisa parecia substituir a outra: a metafísica seria procedida pela arte e esta pela ciência, sem que os sentimentos gerados por cada uma delas fossem integralmente extirpados do homem.[111] Como se lê: "o homem científico (*Der wissenschaftliche Mensch*) é a continuidade do homem artístico (*des künstlerischen Mensch*)" (MA I/HH I, 222, p. 141).

O desenvolvimento do Realismo na arte foi definitivo para que houvesse um esfacelamento romântico na Alemanha e no restante da Europa, tendo como arcabouço o Naturalismo, ávido pelo olhar menos intelectualizado e mais direto para a natureza. Destarte, de seu lugar comum, Romantismo e Idealismo possuem impressões muito distintas da natureza em relação ao Naturalismo. Grosso modo, para este a espiritualização teria muito mais uma conotação de negação da natureza e do mundo do que uma verdadeira admiração.

Tanto o Realismo quanto o Naturalismo enquanto movimentos artísticos tiveram grande influência no pensamento de Nietzsche para a construção de *Humano, demasiado humano*, participando conjuntamente da profilaxia antirromântica do filósofo. Ambos surgiram como uma contestação à abordagem romântica do contexto social e das demais perspectivas da realidade oitocentista europeia. Opunham-se ao subjetivismo romântico, propondo em seu lugar uma análise e uma apresentação artística objetiva da realidade, mesmo que esta não

[111] Ao comentar *Humano, demasiado humano*, Clademir Luís Araldi faz a seguinte análise: "Com o auxílio da abordagem histórica poder-se-ia considerar, de modo retroativo, a era do esclarecimento e da ciência como a última etapa de um processo de desenvolvimento, que perpassaria a religião, a metafísica, a arte e a moral. A admissão das três fases da humanidade – a religiosa, a artística e a científica – e, respectivamente, de três tipos de homens – o religioso, o artista e o científico – implica a compreensão de um desenvolvimento contínuo" (ARALDI, 2004, p. 299). Para Araldi, embora Nietzsche não se assumisse como positivista, por um lado, suas abordagens filosóficas na obra supracitada possuem fortes implicações positivistas, sobretudo, naquilo em que se aproximam das ciências modernas da natureza, seus experimentos e resultados científicos. Por outro, há evidente similaridade com Augusto Comte, pois nos dois filósofos há a descrição de um movimento dos estágios da humanidade. Como é notório, na visão de Comte, o processo seria o que se segue: do estágio teológico ao metafísico e deste ao científico. O comentarista ressalta que, para Nietzsche, o esclarecimento científico seria mais do que um progresso sobre o pensamento metafísico, mas uma libertação. E vê o caráter negativo que o filósofo dá a arte no interior do movimento progressivo: ela glorifica os erros religiosos e filosóficos da humanidade.

fosse a mais desejada. Neste sentido, baseavam-se em fatos, e não em ideais. Numa narrativa, o autor não poderia se mostrar, mas deveria se manter distante e imparcial diante do enredo. Suas personagens, diferentemente da linearidade e previsibilidade românticas, eram mais complexas e dinâmicas, com evoluções psicológicas ao longo das histórias. A dupla vilão-herói, muito comum no Romantismo, é abandonada, permitindo ao leitor um julgamento mais livre de suas figuras, descritas com fidelidade às vivências comuns ao contexto europeu. Para o Realismo, como para sua corrente mais exacerbada, o Naturalismo, os protagonistas de uma obra literária não deveriam ser descritos debaixo de padrões morais exemplares, e sim, como um artifício para a crítica social, apresentando aspectos recorrentemente negativos da natureza humana. Uma personagem realista ou naturalista não se define por seus ideais, mas é consequência de seus instintos, seu ambiente, elementos psicológicos variáveis e por fatores hereditários. Dando mais ênfase à razão do que a processos espirituais, dá-se lugar a pessoas comuns, de certo modo ensandecidas pelos mais diversos problemas, subjugadas à dominação capitalista. Por isso, os autores realistas e naturalistas não poderiam se basear em qualquer outra fonte de inspiração a não ser a observação objetiva da realidade, implementando o seu percurso literário com estudos científicos, em especial voltados para o Positivismo e para o Darwinismo biológico e social. Uma das diferenças mais relevantes entre o Realismo e o Naturalismo é que, para o primeiro, encontra-se o romance documental, voltado, através da análise psicológica e sociológica, tanto para a realidade exterior quanto interior de suas personagens, ao passo que o segundo se preocupa mais com aspectos exteriores, como o ambiente e os comportamentos. Dos dois, o movimento que mais se insere no Naturalismo científico é o último, com seu romance experimental. De qualquer forma, se o Romantismo teve como berço a estruturação da sociedade burguesa a partir das revoluções Industrial e Francesa, o Realismo e o Naturalismo surgem como contestadores das atrocidades do desenvolvimento industrial, também conhecido como Segunda Revolução Industrial, da mão de obra assalariada e da divisão entre burgueses e proletários. Sua crítica não seguia as veredas românticas, porque não recorria a modelos do passado, isto é, a qualquer saudosismo. Seus adversários estavam no presente, e deveriam ser criticados por argumentos irrevogavelmente contemporâneos. Contudo, não se pode dizer que tais movimentos são reacionários, pois também criticam o Neoclassicismo, sobretudo, o francês, por sua artificialidade

mascarada de universalidade. No decorrer da década de 1870, Nietzsche foi contagiado pelo Realismo e pelo Naturalismo, tanto no âmbito artístico quanto científico. É célebre o trocadilho que fazia com o nome de seu amigo Rée (*Réealismus*), utilizado pelo menos três vezes, como se vê adiante. A primeira delas numa carta a Rée do final de julho de 1878. Em 10 de agosto do mesmo ano a expressão reaparece noutra epístola. Porém, a última é a mais contundente tanto quanto explicativa. Encontra-se no sexto parágrafo da seção dedicada a *Humano, demasiado humano*, em *Ecce Homo*. Ali, atenta para o fato de seu livro poder ser recebido inadvertidamente como uma obra "réealista". No aforismo 221 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche joga com a história da arte dos últimos séculos, fazendo referências ao Realismo e ao Naturalismo. No trecho, o filósofo demonstra uma adesão incompleta a essas correntes, pondo em xeque tentativas de criar homens reais derivados de imitações, de temas velhos e alheios à arte. No fundo, o que permanece é, como se lê no aforismo 32 de *Opiniões e sentenças diversas*: o escritor é um enganador. Apesar disso, sua tendência para as propostas realistas e naturalistas parece eclipsar sua rejeição. Por exemplo, considera-se aqui que foi ela, em grande parte, aquela que possibilitaria uma nova concepção de gênio nos escritos de *Humano, demasiadamente humano*. Dentre os autores Realistas, Nietzsche teve grande contato com os escritos Gustave Flaubert (1821-1880), precursor e escritor de uma das mais emblemáticas obras do Realismo francês, *Madame Bovary* (1857). Por seu turno, dentre os Naturalistas, impressionou-se mais com Émile Zola. Os dois casos podem ser atestados nos diversos comentários feitos em cartas e fragmentos póstumos da década de 1880. De todo modo, não é à maneira científica, documental e experimental destes escritores que Nietzsche sente certa repulsa, senão pelo próprio caráter de suas personagens, representantes de um cenário cultural pouco ou quase nada admirado por ele.

O aforismo 223 de *Humano, demasiado humano* descreve a maneira como o autor compreendia o novo papel da arte, não mais orientada pelos motivos metafísicos. Nietzsche estava ciente do fato de que o homem do século XIX, mais do que noutras épocas, estava distante e cônscio de sua transitoriedade, bem como de suas criações. Quer-se prever o que restaria de uma arte sem o solo metafísico, revelando seu sentido correto, e não decretar definitivamente seu fim. Com isso, busca-se também antever o que seria da humanidade que se ultrapassasse e pusesse de lado seus sonhos metafísicos. Enquanto a metafísica subjugou a arte,

esta teria se tornado um instrumento que servia para que o homem se eternizasse, negando sua finitude. Enquanto o indivíduo desapareceria pela ação do tempo, a obra de arte seria a imagem do que subsiste eternamente. Isso porque, nesse sentido combatido por Nietzsche, a arte estaria para além da própria precariedade do mundo e suas aparências, sendo uma possível manifestação do mundo real, o qual se daria com seus modelos eternos ao artista, sem considerar sua própria historicidade. Assim tomada, a arte foi perdendo uma das suas principais funções, a saber, gerar prazer, alegria, fazer olhar a vida com interesse e gerar a exclamação: seja como for, é boa a vida. Ao se distanciar da vida, a arte não só se empobreceu, como deixou a existência mais pobre, incapaz de manifestar-se em toda sua intensidade, tendo uma relevante quantidade de sentimentos dissimulada, tornando-se menos vívida, embora não desapareça por completo. Nietzsche considera que: "Assim como na velhice recordamos a juventude e celebramos festas comemorativas, também a humanidade logo se relacionará com a arte como uma lembrança comovente das alegrias da juventude" (MA I/HH I, 223, p. 141). O filósofo antevê a possibilidade de um dia os artistas serem celebrados como se fossem maravilhosos estrangeiros.

No entanto, enquanto faz este prenúncio, Nietzsche faz uma menção aos gregos em sua alegre cultura, que retirados de seu contexto, veem-se obrigados a rememorar alegremente seu estado moribundo. Assim como honras deveriam ser prestadas aos antigos gregos, o mesmo se deveria fazer em relação aos maravilhosos (ou grandes) artistas, que fizeram a humanidade sentir novamente os prazeres da sua juventude. Porque esses artistas foram comparados a estrangeiros também não deve ter sido algo casual: "Logo veremos o artista como um vestígio magnífico e lhe prestaremos honras, como a um estrangeiro maravilhoso, de cuja força e beleza dependia a felicidade dos tempos passados, honras que não costumamos conceder aos nossos iguais" (MA I/HH I, 223, p. 142). É perceptível que estivesse nesta fala o grande desprezo de Nietzsche pela arte de seu tempo, sobretudo, pelas obras alemãs: sinais de uma cultura pequena, que já não manifestaria seu indômito prazer pela vida.

No final do século XIX, a arte perdia o status que tivera sob a influência romântica. Enquanto para o Romantismo a arte era produção de verdade, o que se

pode constatar, em especial, no Primeiro Romantismo,[112] Nietzsche via nos artistas, em especial, nos poetas, grandes mentirosos. A história do erro, que se escondeu detrás das crenças e da metafísica, era reassumida na arte:

> É verdade, dados certos pressupostos metafísicos, a arte tem um valor muito grande, por exemplo, na crença que o caráter seja imutável e que a essência do mundo se exprima continuamente em todos os caracteres e ações: então a obra do artista se torna imagem de tudo o que permanece eternamente, enquanto, pela nossa concepção, o artista somente pode dar a sua imagem uma validade temporária, porque, em seu todo, o homem veio a ser e é mutável, e por si o homem não é nada de fixo e permanente. O mesmo ocorre ainda com outro pressuposto metafísico: posto que o nosso mundo visível seja aparência, como supõem os metafísicos, a arte viria a estar o mais próximo do mundo real (MA I/HH I, 222, p., 140).

Seria equivocado empreender um estudo a respeito do conjunto de livros que compõem o edifício de *Humano, demasiado humano*, sem levar em consideração as preocupações de seu autor concernentes às origens de tudo o que envolve o humano. Por esta razão, ao se tratar da arte neste contexto, realizou-se um processo arqueológico, à semelhança de Nietzsche, para compreendê-la despida daquilo que não lhe é elementar, ou seja, de tudo que não fez parte de seu momento embrionário. Neste primeiro instante, a pesquisa não tem como objeto as escolas, correntes ou influências artísticas. Quer-se refletir sobre o que foi e o que representou a arte para o homem em seu instante originário.

O pensamento de Nietzsche a respeito da arte a partir de 1877 revela um desenvolvimento interno bastante considerável. O papel que ele dá ao indivíduo no tocante à cultura, tendo em conta suas reflexões sobre a história, propiciam, nos escritos do segundo período, novos rumos para o estatuto cultural da arte. Para o escritor de *Humano, demasiado humano*, a origem da arte está entre as populações selvagens, ou seja, em tempos pré-racionais. É uma arte grosseira, que não busca nenhuma simetria e somente alude, isto é, apenas comunica. Contudo, em sua aparente simplicidade, é capaz de produzir a alegria. É uma espécie de "proposição de enigmas", mas com rápida compreensibilidade. Nas palavras do filósofo: "[...]

[112]Quanto à inscrição do Primeiro Romantismo em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche faz somente uma referência direta a Novalis. Se esta for investigada superficialmente, insinua que o filósofo não se preocupou com a concepção de intuição intelectual que aparece nos escritos de Novalis. Contudo, uma leitura mais rigorosa demonstra o acordo com os argumentos do texto apresentados aqui. Nela, o filósofo menciona Novalis como o exemplo da santidade que, grosso modo, em virtude do tédio de uma "vida ascética", busca uma ingênua alegria naquilo que produz. Ao invés de dar vazão aos seus instintos, torna a vida tediosa e nela tenta suprimir e expurgar a culpa por seu auto-endeusamento. De volta ao texto nietzschiano: "por fim, quando (o santo) anseia por visões, diálogos com os mortos ou seres divinos, o que no fundo deseja é uma espécie rara de volúpia, talvez aquela volúpia na qual todas as outras se acham atadas como num feixe" (MA I/HH I, 142, p. 104).

recorda-se, na mais tosca das obras de arte, aquilo que na experiência foi agradável a alguém e, nessa medida, tem-se alegria, por exemplo, quando o artista aludiu à caçada, vitória, núpcias" (VMS/OS, 119, p. 60). O prazer produzido diante da representação artística está na emoção, na vitória sobre o tédio.

A passagem da arte assimétrica para a simétrica é semelhantemente capaz de produzir alegria, mas de espécie diferente, pois aí já se encontra algo mais refinado: o homem se coloca na própria obra em virtude da sua capacidade de esperar a regularidade causadora do bem-estar. "No culto do simétrico se venera, portanto, inconscientemente, a regra e a simetria como fonte da felicidade fruída até agora; a alegria é uma espécie de ações de graças" (VMS/OS, 119, p. 60). E fala que a saturação desta alegria pode levar à busca pela quebra da simetria para que nesta possa ser resolvido o enigma da assimetria. É "a razão na irracionalidade" em que o termo 'razão' aparece mais como medida e ajustamento.

Isso leva a pressupor que, para a Nietzsche, a primeira finalidade da arte, sobretudo para aquele homem rude, do povo, era a de alegrar. Como prova, o filósofo utiliza o exemplo das melodias e das canções correntes entre as camadas mais vigorosas, menos corrompidas e mais leais da população, nas quais se encontra uma imensa alegria. E acusa o homem culto, mais refinado e insatisfeito, que não é "suficientemente livre", de ser o responsável por dar sentido religioso à arte. A necessidade de sentido na arte, uma invenção, é decorrente do mal-estar, do tédio, da má-consciência, do defeito da vida. Segundo Nietzsche, os gregos são o modelo de homem que procura a arte por prazer (gozo de si) e o homem contemporâneo, espiritualmente elevado, o que procura a arte para o aborrecimento de si. A arte perdeu seu intuito originário quando, num segundo instante, subjugou-se a sentimentos que, até então, eram alheios a ela. Mais grave que isso, inclinou-se não somente à religião como, igualmente, buscou na metafísica suas supostas fontes, sua inspiração e suas explicações. A transformação pela qual a arte passou transcorreu ao mesmo tempo em que o homem passou a operar a separação do mundo, como se vê em seguida.

A origem da metafísica[113] e, por conseguinte, a divisão entre mundo real e uma instância fundamental estariam no sonho. Ao sonhar, os homens de uma

[113] De acordo com Mário Sérgio Ribeiro, "a origem do mundo-verdade poderia ser encontrada no pensamento mágico do homem primitivo, que necessitava dele como uma consolação 'metafísica', nele descobrindo um sentimento de Unidade, de identificação primordial com a natureza" (RIBEIRO,

cultura primordial imaginavam ter acesso a outra realidade, originária e transcendente. Ao dormir, a atividade cerebral torna confusa a memória, produzindo elementos que são tomados em sua aparência de realidade. Nesse sentido, as imagens oníricas nada seriam além de transfigurações das experiências do cotidiano. Contudo, ocorreu no homem primitivo um duplo movimento: o cérebro retirou das vivências o material para o sonho e, em seguida, tomou aquilo que transfigurou como verdadeiro. As implicações disso são: “tal como o homem ainda hoje tira conclusões no sonho, igualmente fez a humanidade no estado de vigília, durante milênios – a primeira causa que se manifestasse ao espírito para explicar qualquer coisa, era suficiente e era tida como verdadeira” (MA I/HH I, 13, p. 23). O status do pensamento metafísico foi obtido através de sua suposta capacidade de solucionar os problemas relacionados à gênese das coisas. O modo pelo qual os metafísicos fizeram isso se deu através da negação de que algo pudesse ter seu surgimento a partir do seu oposto, como, por exemplo, o racional advindo do irracional e o lógico do ilógico. Ao contrário, a metafísica apostaria numa origem miraculosa de tudo, buscando sua explicação em essências, na coisa em si, numa espécie de âmago do mundo. Por seu turno, a filosofia histórica (*Die historische Philosophie*), ao tentar explicar o desenvolvimento das coisas, aponta que, em certos casos, mesmo a crença na existência dos opostos deriva de um erro da razão.

O total abandono da metafísica e, consequentemente, de seus sentimentos, não é algo simples, assim como seria complexo abandonar por completo a religião e seus efeitos. No aforismo de número 150 da obra supracitada, observa-se que: “A arte ergue a cabeça quando as religiões desaparecem. Ela guarda vários sentimentos e estados de espírito gerados pela religião, coloca-os em seu coração e com isso torna-se mais profunda, plena de alma [...]” (MA I/HH I, 150, p. 109). O motivo desse efeito religioso da arte pode ser explicado ainda no começo do livro, no aforismo 27, quando o autor afirma que, despreparado para empreender um abrupto salto entre o sentimento religioso e o pensamento científico, o “povo” acaba por preparar a transição através da arte: “De fato, na economia espiritual são necessários, ocasionalmente, círculos de ideias intermediários, de modo que a passagem da religião para a concepção científica é um salto violento e perigoso,

---

1999, p. 24). Ao se acreditar nesse mundo-verdade, o homem manifestaria seu erro derivado de necessidades metafísicas.

algo desaconselhável" (MA I/HH I, 27, p. 34). Para Nietzsche, a relação entre o homem e a religião ainda está atrelada à necessidade metafísica. Preso ao pensamento metafísico, o homem não se permite assumir o pensamento científico. Para os religiosos, desde muito tempo atrás, todas as coisas estão possuídas por uma alma. Ao lidar com elas, os indivíduos imaginam estar lidando com as entidades que as determinam. Tanto quanto metafisicamente a coisa em si permanece estável, pois é essência originária e fundamental, negando-se o seu vir a ser, no universo religioso os seres sobrenaturais não estão sujeitos às mudanças pelas quais passam o orgânico e o inorgânico. Essas entidades agem voluntária, consciente e arbitrariamente, numa espécie de reino da liberdade.[114] Desconhecendo meios para se relacionar e aplacar os ânimos de tais entidades, o homem se vê impotente, pois estaria diante de um poder superior. Daí a importância dos sacrifícios, oferendas e cultos: aplacar os ânimos dos seres divinos e até lograr certos favores. Segundo o argumento de Nietzsche: "O sentido do culto religioso é influenciar e encorajar a natureza em benefício do homem, ou seja, imprimir-lhe regras que a princípio ela não tem; enquanto na época atual queremos conhecer as regras da natureza para a elas nos adequarmos" (MA I/HH I, 111, p. 86). Por conseguinte, não seria equivocado dizer que, antes de o homem experimentar uma suposta superioridade em decorrência do conhecimento, precisou abrigar o sentimento de impotência, que ainda se mantinha escondido nas sendas do pensamento metafísico.

Schopenhauer teria sido quem mais contribuiu para a ressurreição de uma devoção ascética, dando força ao sentimento de necessidade metafísica: "Muita ciência ressoa da sua teoria, mas não é a ciência que a domina, e sim a velha necessidade metafísica (*metaphysische Bedürfniss*)", aforismo 26 (MA I/HH I, p. 34). Se o Iluminismo fez questão de não perpetuar a religião, rechaçando seus efeitos, o pensamento que o seguiu tomou uma via oposta, e fez mais justiça do que deveria, ao invés de evitar o parentesco entre religiosidade e a verdadeira ciência – "[...] mas, na inocência de sua admiração, inventaram fábulas a respeito da semelhança de família entre as religiões e a ciência" (MA I/HH I, 110, p. 82). O Iluminismo foi considerado por Nietzsche uma tentativa de romper com a religião. Nietzsche coloca Schopenhauer entre esses fabuladores: "Nisso (Schopenhauer) foi apenas um

[114] Num movimento contrário, a filosofia de Schopenhauer, em sua metafísica identificada por Nietzsche, vê a natureza como o reino da vontade, que é irracional e cega (Cf. JANAWAY, 2003, p. 46-55).

discípulo extremamente dócil dos mestres da ciência de seu tempo, que estimavam o Romantismo[115] e haviam abjurado o espírito das Luzes [...]" (MA I/HH I, 110, p. 81). A ciência apregoada por esses mestres é uma pseudociência, pois estima o progresso abrindo mão de todo senso prático. A filosofia que não se pretendesse metafísica seria insuficiente para assumir as necessidades e os sentimentos da religião deixados para trás.

Para Nietzsche, o motivo do homem não conseguir se desvencilhar por completo da religião é a necessidade metafísica. O Romantismo não é responsável por essa necessidade, mas a leva a cabo em suas teorias. Nelas ele realiza a ponte que pretende prender o homem ao pensamento metafísico sem permitir que haja a passagem para o pensamento científico. Aquilo que se refere à necessidade metafísica da arte é aludido quatro vezes em *Humano demasiadamente humano*, entre as quais se destaca aquela que se encontra no aforismo 153: "Podemos ver

[115] A correlação entre metafísica, arte e linguagem foi percebida por Mirko Wischke, especificamente na passagem da primeira fase do pensamento nietzschiano para a segunda. Ele demonstra claramente como Nietzsche passa a pensar a linguagem como expressão da relação do homem com as coisas, e não como detentora da verdade delas. No caso da palavra como instrumento sonoro-significativo da comunicação, comenta-se que: "[...] palavras são convenções arbitrariamente estabelecidas, que servem a fins práticos. A partir desse fundamento, o desempenho gnosiológico conceitual não consiste em possibilitar um acesso às coisas tal como elas realmente são" (WISCHKE, 2005, p. 35). Na linguagem, as coisas não são assimiladas pelo intelecto. É ele que exprime o modo como se posta diante delas, não sendo, assim, conhecimento, e sim, autoafirmação humana no mundo. A arte deve ter seu lugar como postura criativa de novas possibilidades para a relação homem-mundo, e não meramente como linguagem conceitual. Nietzsche faz menção à música alemã, provavelmente a romântica oitocentista, como tendo um apelo cada vez maior para o significado. A causa disso foi a dessensualização (*Entsinnlichung*) da arte, o que significa que esta deixou de ser feita para os sentidos e passou a ser elaborada para o intelecto. O intelecto impõe um exercício aos ouvidos que os torna intelectuais. Estes passam a buscar razões nos sons, isto é, o que eles significam e não mais o que são. Isso quer dizer que não se preocupam mais com a nota musical que soa, e sim com o seu sentido na música. O ouvido perde a função de sentir e começa a interpretar: "[...] agora nossa música dá a palavra a coisas que antes não tinham linguagem" (MA I/HH I, 217, p. 134). Quanto mais capacidade de pensar possui um sentido, menos sensível será, segundo o aforismo 217, pois o "prazer é transferido para o cérebro, os próprios órgãos dos sentidos se tornam embotados e débeis, o simbólico toma cada vez o lugar do que é". No entanto, aquilo que os ouvidos ouvem e os olhos veem continua parte de uma mesma matéria constitutiva, respectivamente, o som e, como no caso da arquitetura, a pedra. A diferença está na forma e nos significados que ela emprega ao material bruto. Daí o título do aforismo 218: "A pedra é mais pedra do que nunca". Se a música perde o seu sentido metafísico, cabe analisar qual é seu novo papel. A crença de que através dela a vida é embelezada é débil, pois esta sempre mostra o seu lado feio. Entre os gregos e os europeus medievais, as construções eram carregadas de simbolismo, tendo a beleza como mero adendo. No entanto, uma criação artística que tem como meta a produção do belo corre o risco de não ter outro conteúdo a apresentar. A arte deve ter liberdade para transitar entre o belo e o feio, tanto quanto é expressão de almas belas e almas feias. De acordo com o aforismo 152: "Assim com nas artes plásticas, também na música e na literatura existe uma arte da alma feia, juntamente com a arte da alma bela" (MA I/HH I, 152, p. 110). O seu efeito nada tem a ver com a vida, ou seja, não a embeleza ou a enfeia, ela tem o poder de humanizar. Através dela, o homem em seu estado animal primitivo vira humano. Isso se deve ao fato dela só poder provir e comunicar humanidade. Como visto acima, a matéria da arte permanece a mesma - são sons, tinta, pedra, papel, entre outras coisas -, mas o conteúdo significativo, demonstrado através da forma, varia.

como é forte a necessidade metafísica [...] pelo fato de mesmo no livre pensador; após ele ter se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica" (MA I/HH I, p. 110). Ao continuar a leitura desse texto, percebe-se que Nietzsche joga com os termos metafísica e religião para criticá-los enquanto fatores determinantes da criação artística, sendo esta uma espécie de instrumento de ascensão que permitiria ao homem retornar ao solo metafísico. E ainda afirma que mesmo para aqueles que, de certa forma, libertaram-se das suas crenças supramundanas, restam-lhes os sonhos metafísicos que, concebidos no seio da arte, acabam passando por verdades. O Romantismo não é apenas substituto do Classicismo. Opõe-se em seu idealismo ao Iluminismo. Algumas vezes, Nietzsche costuma entremear as ideias iluministas e o esperado progresso científico aos ideais românticos. Da mesma maneira que a primavera do Renascimento foi eclipsada pela Reforma Protestante, restaurando os mais profundos sentimentos religiosos, o Romantismo sucede ao Iluminismo, trazendo consigo um rastro metafísico, como um cometa que leva na sua cauda o que ele mesmo deixa para trás. Nesse sentido, o Romantismo não é uma revolução, mas uma reação.

Contudo, houve um instante em que se vislumbrou, a despeito da relação entre a arte e os sentimentos religiosos, uma libertação. O Renascimento se manifestou com vigor, dando origem a uma geração de artistas de espírito emancipado, exatamente porque era alicerçado "na emancipação do pensamento, desprezo das autoridades, triunfo da educação sobre a arrogância da linhagem, entusiasmo pela ciência e pelo passado científico da humanidade" (MA I/HH I, 237, p. 151). O espírito científico, que tomou conta dos renascentistas numa busca pela verdade, sem aceitar os princípios dogmáticos do estágio na humanidade dominado pela metafísica e pela religião medievais, lançou o homem do início da Modernidade naquilo que Nietzsche chamou de "Idade de Ouro" do seu milênio. As forças renascentistas foram capazes de abrir um caminho de destruição sobre o velho, lugar onde, no entanto, posteriormente, "vales, bosques e riachos" iriam encontrar abrigo. Já os reformistas teriam repousado suas pretensões na visão medieval do mundo, na vida religiosa, num profundo mal-estar e na ausência do júbilo para com a vida. O Renascimento havia preparado a humanidade para receber alegremente o espírito científico do Iluminismo, mas a Reforma o atrasou em alguns séculos. Além disso, por causa dos sentimentos que esta deixou arraigados, principalmente entre,

pode-se dizer, os românticos e idealistas alemães, o espírito científico não conseguiu se erguer com toda sua energia. É de se prever que os novos estágios da humanidade não consigam derribar imediata e completamente as velhas construções. Sobre isso, pondera o aforismo 466: “À derrubada das opiniões não segue imediatamente a derrubada das instituições, as novas opiniões habitam por muito tempo a casa de suas antecessoras, agora desolada e sinistra, e até mesmo a preservam por falta de moradia” (MA I/HH I, 466, p. 226).

Para Nietzsche: “(...) os artistas talvez tenham o direito de negar o ‘progresso’, pois, pode-se no mínimo duvidar que os últimos três milênios evidenciem uma macha de progresso nas artes” (MA I/HH I, 236, p. 150). E em relação à filosofia e à religião o pensamento não é diferente. Do mesmo modo, um filósofo metafísico como Schopenhauer não terá motivo de reconhecer um progresso se olhar para os quatro milênios de filosofia metafísica e religião. Porém, se há uma negação do progresso enquanto melhoramento, o mesmo não ocorre em relação à ideia de desenvolvimento. Este aqui é visto não como uma tendência para um estágio melhor, mas como sinônimo de crescimento, em sentido parecido com o que ocorre com os organismos, que não se desenvolvem para algo perfeito, mas, que seguem o curso natural de suas vidas. Supõe-se que o objetivo de Nietzsche seria indicar que o fim da arte e da cultura estaria na cristalização de um período exclusivo do seu desenvolvimento, ainda que este parecesse o melhor possível.

O aforismo 239 também ajuda a compreender porque Nietzsche nega um progresso, mas afirma o fato de haver uma sucessão de períodos artístico-culturais. Ali, a arte é vista como fruto exclusivo de estações específicas. Uma estação não reuniria os méritos e os atrativos das outras, e da mesma forma, seria incorreto acreditar que um estágio da humanidade reuniria os aspectos dos estágios anteriores, a ponto de se acreditar ser possível chegar a um estágio superior da humanidade que poderia engendrar a forma suprema de arte. Por conseguinte, é um equivoco crer que o sentimento da perda dos frutos das épocas passadas geraria uma nova arte. Entretanto, não se exclui completamente a possibilidade que uma nova arte ocorra, e sim que ela não derivaria das lembranças de dos sentimentos que delas derivam.

Nietzsche compreende que o último tipo de arte a surgir no seio de uma cultura é a música. Nela, sussurrariam as últimas vozes de uma época, em meio às previsões de que um novo tempo estaria para surgir. Contudo, os suspiros de

fenecimento, em meio aos brotos primaveris da nova estação, penetram com sua mais alta ressonância nos corações, fazendo com que estes sintam pesar por aquilo que está ficando para trás. Segundo o pensador, em *Humano, demasiado humano II*, aforismo 171:

> Somente na arte dos compositores holandeses a alma da Idade Média cristã encontrou sua plena ressonância [...]. Apenas na música de Haendel ressoou o melhor de Lutero e das almas semelhantes [...]. Apenas Mozart resgatou a época de Luís XIV e a arte de Racine e de Claude Lorrain em outro sonante. Apenas na música de Beethoven e de Rossini o século XVIII cantou derradeiramente, o século do entusiasmo, dos ideais partidos e da felicidade fugaz. [...] Talvez também a nossa música alemã recente, por mais que domine e anseie dominar, não seja mais compreendida num futuro próximo: pois surgiu de uma cultura que está prestes a desaparecer; seu solo é aquele período de reação e restauração (VMS/OS, p. 171, 79).

Wagner teria sido aquele artista que soube, como ninguém, reunir todos os elementos e sentimentos do Romantismo, levando-o ao seu extremo, embora isto tenha ocorrido tardiamente. Em sua música se mostrava com a maior vivacidade a guerra contra tudo que o Iluminismo trouxera à Europa. Muita coisa poderia contribuir para que tal música permanecesse algum tempo naquilo que pareceria seu apogeu, como os sentimentos nacionalistas alemães e o socialismo do final do século XIX. No entanto, nada disso garantiria a sua perpetuação, pois a glória da música, embora pareça a maior, é a mais fugaz, bem mais rápida que a duração dos frutos das artes plásticas. Fato é que, aquilo que mais dura e que mais se faz sentir após o fim de uma cultura é o seu próprio pensamento. De todos os produtos do senso artístico humano, os pensamentos são os mais duráveis e resistentes. As críticas feitas a Wagner demonstram como Nietzsche repudiava a ideia de uma arte alemã que só servisse para perpetuar o decadente espírito germânico em detrimento de uma cultura mais forte e ampla. Isso encontra reverberações em *Ecce Homo*:

> [...] *Que havia acontecido*? – Haviam traduzido Wagner para o alemão! O wagneriano havia se tornado senhor de Wagner! – A arte *alemã*! O mestre *alemão*!... Nós, os outros, que sabemos muito bem a que artistas refinados, a que cosmopolitismo a arte de Wagner fala, estávamos fora de nós mesmos, quando encontramos Wagner ornado de "virtudes" alemãs (EH/EH, "Humano, demasiado humano", p. 73).

Mais adiante, ao rememorar as trocas de gentilezas com seu amigo, o autor de *Humano, demasiadamente humano* se surpreende ao ler a dedicatória do recém-lançado *Parsifal* de seu até então amigo que dizia: "ao meu caro amigo Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, conselheiro eclesiástico". Esse seria o momento de

cisão entre ambos, quando aquele tem a confirmação de que Wagner havia se tornado devoto.[116]

2.4 **O rompimento com a metafísica do artista: a questão do gênio**

O que se busca questionar a partir deste ponto é sobre o porquê de Nietzsche ter se dedicado ao problema do gênio tão detidamente em *Humano, demasiado humano*. A temática sobre o gênio e a genialidade foi bastante central nas discussões sobre a arte e a estética desde a segunda metade do século XVIII na Alemanha. Logo, não poderia ser negligenciada por Nietzsche, pois este tinha consciência de que, em especial para os românticos, o gênio tinha um papel fundamental para dar sentido à cultura. O debate crucial na obra de 1878 se estabelece entre a crítica da genialidade enquanto talento, inspiração e originalidade, e a demanda do gênio como indivíduo nos moldes de Burckhardt, isto é, pleno; sendo, antes de qualquer coisa, obra de si mesmo.

A ligação entre a inspiração e a arte, ainda que sacralizada, remete ao mundo antigo. Em se tratando da Grécia, era comum acreditar que os cantos oraculares eram induzidos pelas musas, que traziam consigo, em especial para os aedos (ἀοιδός) – ou poetas-cantores – a mensagem dos deuses, sendo o mais famoso deles Homero. Descartando-se a exigência lógica, a autoridade daquele que dizia o mito se encontrava num incrível poder de persuasão advindo da sua suposta capacidade de demonstrar a vontade dos deuses. Poderia ser esta através de uma mágica, do correlacionamento entre uma cura e uma prece, de simples profecias, entre outras coisas. Outros casos havia em que a autoridade era automaticamente exercida pelos anciãos, ou seja, aqueles que, pela idade, estavam mais próximos dos tempos mais antigos e que, por experiência própria, poderiam ter deles um novo acesso espiritual. Um exemplo de como tal autoridade era exercida pode ser visto nas pitonisas dos oráculos. Assim, se existia algum valor de argumentação baseado no princípio de causa e efeito, este só se encontrava em dois âmbitos: causa como vontade divina e efeito como a ação desta vontade. Segundo Junito Brandão "(...) na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do

[116]Sobre a amizade, as ideias compartilhadas e o rompimento entre Nietzsche e Wagner, recomenda-se a leitura de HOLLINRAKE, Roger. Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.& MILLINGTON, Barry. (org.) *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos: presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se" (BRANDÃO, 1993, p. 36). É importante ressaltar como a filosofia alemã dos séculos XVIII e XIX assumiu a noção de genialidade como uma dádiva sobrenatural, do gênio como um indivíduo especial, produtor da arte a partir de uma verdade inacessível aos demais indivíduos, o que ajuda a entender por que e como algumas figuras como Homero e Arquíloco aparecem em *O Nascimento da tragédia*, e como Nietzsche ainda deposita, em suas obras juvenis, uma esperança no gênio wagneriano para a restauração do Espírito alemão.

A fascinação com a questão do gênio não se restringia aos debates de helenistas. O *Sturm und Drang*, também conhecido como movimento pré-romântico, situa-se entre as décadas de 1760 e 1780, tendo como principais percussores Goethe e Schiller. Ao receber influências diretas de Herder,[117] para quem o Gênio aparecia como efeito e consequência de uma inspiração independente da classe social, o *Sturm und Drang* foi igualmente reconhecido como "A Era do Gênio". É comum a apologia ao gênio, à liberdade individual sem limites e ao amor impetuoso. Dá-se primazia ao sentimento face à razão. Nesse sentido, reúnem-se no gênio tempestade e ímpeto: potência criativa. Por outro lado, o mimetismo do Classicismo francês e as rígidas regras da arte renascentista italiana são rechaçados, sendo vistos como entraves para a criatividade e a espontaneidade.[118] Algumas vezes, Goethe é descrito em *Humano, demasiado humano* como um autêntico gênio do *Sturm und Drang*. No aforismo 125, o poeta aparece, por sua irreverência religiosa, ao lado de Shakespeare, um dos artistas mais louvados pelo movimento, chamado

[117] Em geral, refere-se ao encontro entre Herder e Goethe em Estrasburgo, em 1770, como deflagrador do *Sturm und Drang*. Neste encontro, Herder teria incentivado Goethe a ler Shakespeare e a passar pelos campos da Alsácia para colecionar canções populares. Em 1774, escreve sua principal obra do período, *Leiden des jungen Werther* (*Os sofrimentos do jovem Werther*).

[118] Ao se referir a Goethe e aos jovens do movimento, Magali Moura (2007, p. 4) sustenta que: "Há o deslocamento do elemento racional para o elemento sensual. A certeza de si passa a ser dada pelo sentimento de se estar no mundo (...), a literatura passa a refletir esse sentimento (...). Estes jovens, ao descobrirem-se, descobrem o mundo". A arte é compreendida como um novo conhecimento, empreendido não pelo estudo racional e científico da natureza, mas pelo retorno a si mesmo: "Ciência e arte foram separados de forma absoluta. À primeira cabia o estudo da regularidade imutável das leis, à segunda transformava-se no refúgio da liberdade criativa" (Ibidem, p. 6). Em Schiller, por exemplo, isso pode ser observado já em sua primeira obra, *Os bandoleiros*, de 1782, na qual o jovem Karlo Moor aparece como herói após se transformar em bandido por repudiar as injustiças e a tirania dos governos.

inclusive por Goethe de sua estrela mais longínqua[119] (GOETHE *apud* NIETZSCHE, 2005). É o próprio Nietzsche quem divide a produção literária do poeta alemão em duas fases: a fase imatura, provavelmente se referindo aos tempos do Pré-Romantismo, e a fase madura, durante e após o apogeu do Classicismo de Weimar.[120]

Nas últimas décadas do século XVII, dando primazia à filosofia de Kant, Schiller, em sua fase madura, não segue o mesmo caminho de antes. Segundo o poeta, o belo mergulha o homem no mundo sensível, faz com que aquele se mantenha preso neste, do qual é pelo sublime que se encontra a sua saída. De maneira mais acurada, a beleza é a liberdade fenomênica, enquanto o sublime é a liberdade estética do homem. O gênio do belo é o pintor ou o escultor, o gênio do sublime é aquele que trabalha com aquilo que o transmite por outra espécie de arte: a tragédia. Só o gênio consegue realizar a liberdade ao se referir às artes do belo: a pintura e a escultura. Similarmente ao belo natural que para o ser, deve se desvencilhar das regras impostas pela razão pura, mantendo sua análoga autonomia no fenômeno concedida (aparentemente) pela "natureza em-si", o gênio deve empregar uma originalidade em sua obra que esta pareça existir apenas por si, como se fosse autossuficiente – livre até daquilo que lembraria o próprio artista que a criou. Para a obtenção desse resultado, gênio e técnica devem caminhar juntos, pois sem esta última é impossível a apresentação de liberdade almejada, ou como queira, o belo. "A liberdade no fenômeno é, a saber, o fundamento da beleza, mas a técnica é a condição necessária da representação da liberdade", afirma Schiller, dando continuidade a seus argumentos no que se lê a seguir: "Diante da técnica, a natureza é o que é por si mesma; arte é o que é através de uma regra. Natureza na conformidade à arte é o que dá a regra a si mesma – o que é através de sua própria regra (liberdade na regra, regra na liberdade)" (SCHILLER, 2002, p. 85). Ao se ler o conjunto de ensaios que constitui a publicação *Teoria da tragédia* de Schiller, percebe-se claramente o eco da filosofia kantiana sobre o sublime: "cercado de

[119] Em referência ao poema de Goethe *Trost in Tränen (Consolo em lágrimas*).

[120] No aforismo 221, o classicismo de Goethe é elogiado, reforçando a tendência classicista do segundo Nietzsche: "isso é a arte, tal como depois Goethe a compreendeu, tal como os gregos e também os franceses a praticaram" (MA I /HH I, 221, p. 140). Aliás, Nietzsche parece nutrir bastante simpatia pelo Goethe maduro, utilizando várias citações deste para apoiar seu pensamento. Semelhantemente, após destrinchar toda sua concepção de gênio, o poeta de Weimar acaba por ter lugar de destaque em seu rol de homens geniais.

inúmeras forças, todas superiores a ele e que, como ele, fazem papel de mestras, reivindica ele, por sua natureza, não sofrer violência por parte de nenhuma delas".[121] Diante daquilo que ameaça o homem fisicamente, este se vê capaz de anular-lhe a potência ou aumentar a própria através do uso da técnica. É uma resposta da cultura física, uma solução realista que o permite não sofrer, ou sofrer em menor escala, a ação natural. Não é sem propósito que esse autor começa seu ensaio *Acerca do sublime* utilizando um trecho do drama de Lessing, *Natã, o Sábio* (1779), que diz que a "homem nenhum pode ser imposto o que deve fazer", tirando disso que "tais palavras são válidas num âmbito mais extenso do que talvez se lhes desejaria conceder" (SCHILLER, 1991, p. 49). E insiste que todas as coisas são obrigadas, o homem é o que quer ser.

Um evento notável e definitivo para o Romantismo alemão foi a criação do círculo de Jena, em 1797, por Friedrich Daniel Ernest Schleiermacher (1768-1834), os já mencionados irmãos Schlegel, Novalis e Schelling. Na esteira do *Sturm und Drang*, do pensamento estético de Schiller e o contato com a *Doutrina da ciência* de Fichte, esses escritores foram capazes de fundar um movimento que não se limitou a ser uma corrente artística, mas se constituiu numa filosofia da arte. Isto quer dizer que em nenhuma outra época da história humana se tem notícias de um constructo filosófico que desse tamanha importância para a arte como fonte de conhecimento, interpretação e, até mesmo, de criação de verdade. Para os românticos, a sua arte não era uma manifestação cultural de segunda ordem. Ela era a reunião o espírito de um povo em toda a sua peculiaridade e originalidade, pondo de lado os elementos universalizantes e pretensiosamente objetivos da arte. Nela o característico, singular e interessante se apresentavam, sendo o conteúdo, o subjetivo e espiritual, mais relevante do que a bela forma. Daí se poder dizer que tal movimento suplantava a recepção das obras de arte, pois se propunha como demanda primordial a produção. E mesmo a recepção não era e não poderia ser algo corriqueiro, tendo em vista que o espectador não deveria se ater aos aspectos externos e formais da obra, mas à verdade que a ela eram inerentes. Logo, a arte possuía uma profundidade que não saltava dela objetivamente.

Nos românticos, como os irmãos Schlegel e Novalis, a noção de gênio é exacerbada por sua noção de genialidade, tendo, especialmente, nas concepções

[121] Schiller, Op. cit., 2002, p. 50.

de intuição e de ironia seu maior apoio. Em sua obra *O gênio do Romantismo*, Márcio Suzuki pondera que a doutrina da ciência de Fichte chamou a atenção dos primeiros românticos porque era uma filosofia da liberdade. Nela, ideal e real coincidiam no eu transcendental: instância primeira e fundamento último do sujeito e da realidade. Isto daria margem a uma libertação operada pelo afastamento de possíveis limitações impostas pelo não-eu, este último, por seu turno, derivado do próprio eu. É através da auto-reflexão que o eu coloca e derruba seus limites. Contudo, esses limites se estendem infinitamente, o que abre caminho para se pensar num idealismo progressivo, numa constante superação do atual, na instituição de novas antíteses em função de possíveis sínteses. Suzuki pondera o seguinte:

> Mas será que, com Fichte, pode-se realmente pensar um novo conceito para a filosofia, ou será que deve ser considerado o último filósofo no sentido convencional? Essa dúvida intrigará Schlegel e será causa de boa parte da ambivalência de sua posição em relação à Fichte no início de seus anos de aprendizado filosófico. A doutrina-da-ciência é a primeira filosofia inteiramente fundada na liberdade da reflexão e, por isso, pode se apresentar (...) como uma filosofia do gênio: "Filosofia genial, no sentido mais rigoroso da palavra, a doutrina-da-ciência se reencontra então como a mais completa filosofia da genialidade" (SUZUKI, 1998, p. 16).

O Romantismo conjugou a concepção kantiana ao idealismo de Fichte, o qual apregoava um Eu como atividade de autoprodução e produção do mundo, reorientando a própria capacidade criativa. Segundo Schlegel, o gênio tudo pode destruir para reconstruir um novo, um mais além, uma não-imitação do antigo, mas deve saber ao menos que o "eu" continua imperecível. Na verdade, Schlegel atribui ao eu uma força que faz com que tudo se mova ao seu redor (ou que a tudo transfigure), sem que mova a si mesmo, sendo a genialidade essa motricidade imóvel (qualificada como "magnética"). Em suas palavras: "Apenas a força formadora e criativa exterior do homem é mutável e tem suas sazões. Mudança é uma palavra apenas para o mundo físico. O eu nada perde e nele nada perece [...]. No eu tudo se forma organicamente, e tudo tem seu lugar" (SCHLEGEL, 1997, n. 338). De certa maneira, é necessário que algo permaneça o mesmo, que preserve sua identidade para que ao sair de si em direção a um distanciamento objetivo, não se autodestrua, ou seja, enquanto atitude possa repensar a cultura e seus valores, e alterar a própria genialidade, desde que o eu se encontre como a fonte permanente de toda realidade, preservando sua identidade, sendo a intuição a verdade que só se dá através do próprio eu que se põe. Nietzsche, em *Humano, demasiado*

humano, como se vê neste trabalho, critica peremptoriamente a noção romântica de intuição.

Para o Romantismo, a arte é produção de verdade. O homem caminha em direção ao conhecimento do mundo através da atividade artística. Contudo, isto não se faz através da mera representação das coisas, e sim, com o abandono definitivo do princípio de "imitação". Além disso, deixa-se de lado toda tradição que, de maneiras variadas, colocou na arte mimética sua razão última. Através da crítica a esse princípio, os românticos demarcaram as fronteiras que os separam de seus predecessores: os classicistas franceses. Logo, a estética do Romantismo alemão não é mais da reprodução, mas da produção. D'Angelo escreve que, ainda nos primórdios do Romantismo, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) escreve em *Os desabafos do coração amante a arte* que natureza e arte são duas línguas maravilhosas, que permitem "captar e compreender em todo seu vigor as coisas celestes" (D'ANGELO, 1997, p. 95). A natureza seria a língua das formas vivas e a arte a escrita em hieróglifos, ambas meios de revelação. Já Friedrich Schlegel aproxima as duas, não como se a primeira fosse modelo para a segunda, ou vice-versa, mas porque as duas são universos vivos e criadores, cada um deles desmesurado e inesgotável em sua força produtora.[122] Em Novalis, "tanto o poema como a arte não são apenas registros de impressões, mas produções ativas".[123] Dessa maneira, o Romantismo redefine o conceito de imitação válido para seus parâmetros. Não é repetição das formas da natureza, e sim, atitude que a tem como modelo de força produtora, ativa e criadora. Schelling corrobora esse entendimento, argumentando que "o artista deve tomar como modelo não a natureza, mas o espírito da natureza que age no interior das coisas" (SCHELLING, 1989, p. 47).

No entendimento de Nietzsche, os românticos baseavam sua autoridade na fé inspiração. Desta forma, a ideia da obra de arte, da poesia, o pensamento fundamental de uma filosofia desceria do céu como um raio de graça. Inspiração e intuição intelectual, enquanto visões diretas de uma ideia, da vontade, do absoluto ou da verdade, encontram aí uma equiparação na arte. Nietzsche fez duas ressalvas em relação à concepção de intuição intelectual. A primeira se refere a esta como simples criação do intelecto. A segunda como o desejo ou necessidade que o

[122] D'ANGELO, Op. cit., 1997, p. 96.
[123] Ibidem, p. 97.

homem passou a ter da busca e da posse de verdades. Crer em intuições é dar seguimento a esperanças e sentimentos metafísicos que não foram rechaçados no crepúsculo das religiões. No entanto, a intuição não faria o homem avançar um passo sequer no território da certeza e, por conseguinte, da verdade. No caso alemão, ainda tendo em mente Wagner, tal postura não deixaria de ser o sintoma de uma condição fisiológica e histórica que teria levado os alemães, discípulos do idealismo, a criar uma cultura baseada em grandes e elevados temas. O pensamento alemão do século XIX era uma negação da própria situação alemã.[124]

Este breve digressão realizada desde o início desta seção permite que os elementos românticos sejam identificados na primeira fase do pensamento de Nietzsche, tendo ainda grande força no projeto cultural nietzschiano. São eles: (a) a discussão sobre uma cultura antiga, como a grega, adaptando-a a uma problemática contemporânea; o helenismo de Nietzsche não estava limitado à compreensão filológica do mundo grego, mas em como este apresentava algo de esclarecedor para a sua cultura; (b) a exaltação da originalidade intuitiva alemã para a construção de uma cultura forte; ainda que, para o filósofo, em sua publicação inaugural, intuição não se eximisse da necessidade da formação, pois educação e cultura se encontram aliadas; (c) a metafísica do artista; (d) sua discussão sobre o gênio; neste caso, muito mais atrelada ao debate schopenhaueriano, porém, não deixando de indiretamente estar no rastro do pensamento dos primeiros românticos; e (e) a primazia dada à arte no contexto cultural; em maior grau no que diz respeito à unidade da cultura alemã.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche conclui que os gregos exprimiam suas principais doutrinas misteriosas não por meio de conceitos, mas figuras, entre as quais destaca os deuses Apolo e, elementos artísticos aparentemente opostos. A primeira divindade figura como a arte imagética do escultor, enquanto a segunda como a arte da música, isenta de imagens. A arte apolínea é própria do sonho, a partir do qual se apresentam “figuras magníficas dos deuses diante da alma do homem” (GT/NT § 1, p. 28). Homero é referido como sendo o arquétipo do gênio apolíneo, alguém que está sempre voltado para a realidade do sonho. Neste tipo de

[124] Kellner crê que Nietzsche se via como um possível restaurador de uma cultura forte na Alemanha, não baseada apenas na erudição, mas como afirmadora da vida: “Nietzsche via assim a cultura de massas, perpetuada pela educação tanto quanto pelos jornais, como sendo, além de um corrosivo para a arte autêntica, criadora de uma cultura medíocre” (KELLNER, 2000, p. 15).

artista, o sonho produz “profundo prazer e alegre necessidade” expressos pela bela aparência, derivando-se esta do domínio do mundo interior do sonho mediante a “realidade quotidiana lacunarmente inteligível” (GT/NT § 1, p. 29). Somente por esse viés é cabível dizer que a arte torna a vida suportável e digna de ser vivida. Entretanto, para que isso se efetive, o gênio apolíneo deve poder transmitir, bem como a própria imagem de Apolo, uma “limitação comedida, liberdade (do indivíduo) em relação às agitações mais selvagens, aquela sóbria tranquilidade do deus escultor [plasmador]” (GT/NT § 1, p. 30), um olhar que repouse na aura da bela aparência, ainda que se encolerize ou olhe como mau humor. Isso porque a própria figura de Apolo é vista como aquele *principium individuationis*, que garante aparente segurança ao homem frente ao mar convulso e o mundo de tormentos que é a vida. Por conseguinte, o mundo apolíneo só pode surgir numa Grécia em que o desejo de vida sobressai ao terror causado pelo sofrimento e pela dor que são inerentes à existência.

Nesse contexto, encontra-se a alusão ao termo ingênuo, cunhado por Schiller, como se referindo à unidade entre o homem e a natureza, sendo que, nesse caso, deve-se reconhecer o efeito da cultura apolínea. No entanto, Nietzsche ressalva: “Mas quão raramente é atingido o estado ingênuo, aquele completo ser devorado pela beleza da aparência” (GT/NT § 3, p. 38). E, mais uma vez, Homero é apresentado como sendo o protótipo do gênio apolíneo por ser, na mesma medida, um artista ingênuo, tendo alcançado tal posto ao obter a completa vitória da ilusão apolínea na luta contra o talento da dor e do sofrimento. Mas há mais a ser dito: o artista ingênuo possui uma sede primitiva pela aparência que o leva a buscar a aparência da aparência, ou a “aparência em favor da aparência” (GT/NT § 4, p. 39). De certa maneira, o que se quer dizer é que, em primeiro lugar, o gênio apolíneo mostra o mundo de tormenta, sem o qual o efeito apolíneo não é possível, para que, em consequência deste, consiga elaborar a bela aparência como uma espécie de redenção. Veja-se o que escreve o autor de *O nascimento da tragédia*: “(Apolo) nos mostra, com gestos sublimes, como é necessário todo mundo de tormenta para que, através dele, o indivíduo se sinta compelido a criar a visão redentora e então, mergulhado na contemplação da mesma, fique tranquilo sentado no seu bote oscilante no meio do mar” (GT/NT § 4, p. 40).

Em oposição, o gênio dionisíaco é percebido como aquele do êxtase, não tentando ingenuamente restabelecer a unidade com a natureza, pois dela não se

separou ainda, tendo em vista que nele desaparece toda subjetividade e opera-se um constante esquecimento de si mesmo. Nesse estado de união entre o homem, o outro e a natureza, promovido pela magia do elemento dionisíaco, o ser humano torna-se não um artista, mas a própria obra de arte. Segundo Nietzsche: "A mais nobre argila, o mais precioso mármore é aqui modelado e golpeado, o ser humano, e aos toques do cinzel do artista dionisíaco, imita-se o som dos mistérios eleusinos" (GT/NT § 1, p. 31). O músico dionisíaco é sempre ele mesmo, desprovido de imagem, apenas dor e ressonâncias da mesma.

De acordo com Nietzsche, ao lado de Homero, outro gênio grego merece lugar de destaque, a saber, Arquíloco. Teria sido este quem introduziu a canção popular, espelho do mundo e melodia originária, na literatura, como vestígio de uma união entre os elementos apolíneo e dionisíaco. É com Arquíloco, o gênio lírico, que a poesia plena de musicalidade e sua melodia passam a ter novo sentido. No entanto, esse tipo de artista, se é representado em sua arte, já não é mais ele mesmo, mas seu eu passa a ser a "única pessoa verdadeiramente existente e eterna, que se assenta no fundamento das coisas" (GT/NT § 5, p. 46). Logo, não é mero sujeito, um ser humano desperto, empírico-real, e sim, o gênio universal, "expressando simbolicamente sua dor universal naquela imagem de Arquíloco homem" (GT/NT, p. 47). Para Nietzsche, há um estado específico no qual a artista se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto, simultaneamente poeta, ator e espectador: "Só à medida que o gênio, no ato de criação, se funde com aquele artista primordial do mundo, é que sabe alguma coisa sobre a eterna essência da arte, sendo, como por milagre, igual à inquietante imagem do conto de fadas que pode virar os olhos e olhar a si próprio" (GT/NT, p. 47).

Se por um lado, encontra-se a fórmula de gênio ingênuo, ensimesmado, apolíneo e, portanto, absorvido pelo *principium individuationes*, do outro, encontra-se o gênio lírico.[125] No entanto, o gênio que Nietzsche busca não é meramente apolíneo ou dionisíaco, mas apolíneo-dionisíaco. Enquanto Homero aparece como o poeta que se entrega tranquilamente à bela aparência, Arquíloco, "poeta belicoso e servidor das musas e freneticamente arrastado pela existência" (GT/NT, p. 43), mostra outro tipo de imagens, como sendo essas a sua unidade com o coração do mundo, como "uma cena onírica que torna perceptíveis aquele conflito e dor

[125] Pode-se dizer que na concepção desse tipo de gênio se encontram, também, resquícios da ideia de poesia sentimental de Schiller.

primordiais, juntamente com o prazer primordial na aparência" (GT/NT, p. 45). Isso se dá quando tal artista se embriaga e através da sua embriaguez tem lugar um eu que já não é ele mesmo, mas o próprio Dioniso, perpassado por um movimento orgiástico e musical, lançando de si mesmo faíscas de imagens: "O encantamento dionisíaco-musical do homem adormecido lança agora, por assim dizer, faíscas de imagens ao seu redor, poemas líricos que, na sua forma suprema de aperfeiçoamento, têm o nome de tragédias e ditirambos dionisíacos" (GT/NT, p. 44).

De acordo com Cavalcanti (2006, p. 59), o ponto mais alto do helenismo seria justamente a simultaneidade entre "observação e embriaguez", enquanto união das pulsões apolíneo-dionisíacas. A reconciliação dessas forças apostas, através da representação apolínea do mundo das forças dionisíacas e da dissolução da bela aparência apolínea em seu mundo do sonho, representaria uma dupla vitória: uma forma sublime, uma expressão simbólica da verdade.

Em *O nascimento da tragédia*, Arquíloco é afirmado com sendo a visão deste "gênio universal", um homem ardoroso e apaixonado, que se auto aliena para poder criar, já não se importando com o próprio eu, mas que deste abre mão em função de Dioniso. Por conseguinte, a aproximação com os pré-românticos e os românticos é perceptível "na medida em que partilha com eles a noção de que o gênio individual deve, na criação artística, abrir-se ao 'gênio supremo', 'criador' do mundo", que fala a partir do fundo mais essencial do mundo e das coisas. Todavia, a preocupação principal de Nietzsche não é realizar um simples levantamento histórico do gênio apolíneo-dionisíaco na Grécia Antiga, mas lançar luzes sobre como este poderia florescer em sua época.

Ora, se os primeiros escritos nietzschianos se valeram de suas avaliações dos antigos gregos e da tradição filosófica da arte dos últimos cem anos é porque o filósofo intentava verificar a possibilidade de um nascimento continuado do gênio no seio da própria humanidade, considerando que Wagner, enquanto protótipo do artista dionisíaco-apolíneo, já preparava o espírito germânico para tal acontecimento. [126] Como demonstra Araldi: "O filósofo admite, assim, ser um motivo

[126]O trabalho faz uso de uma mesma citação para esclarecer o papel do gênio e a origem metafísica do gênio: "Somente no símbolo da mãe compreenderemos a significação e a obrigação que a verdadeira cultura (*Bildung*) de um povo tem em relação ao gênio: sua origem própria não está nela (na cultura); ele possui somente uma origem metafísica, uma pátria metafísica. Entretanto, que ele surja, que ele emerja no meio de um povo, que ele apresente a imagem refletida, o jogo saciado das cores de todas as forças próprias desse povo, que ele possibilite reconhecer o supremo destino de um povo na essência simbólica de um indivíduo e numa obra eterna, ligando seu povo mesmo ao

de satisfação na sua época, mesmo a partir da estreiteza do olhar que a caracteriza, reconhecer o 'gênio' como o *único* entre muitos homens, visto que, em certas condições ou culturas, o gênio poderia também não surgir" (ARALDI, 2005, p. 239). Em outro artigo, Araldi (2008, p. 93) argumenta que, na época de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche parece não ter mais a pretensão de criar o gênio filosófico, justificando isso pelo provável desencanto e pela desilusão que o filósofo passa a ter em relação a Wagner. O espírito livre seria uma tentativa de demolir as "pretensas obras do gênio". Por seu turno, o presente trabalho pretende demonstrar que este não é o único motivo das ponderações do autor da obra supracitada, que, por sua vez, também concentra fortes ataques às concepções mais comuns do Romantismo e propõe uma nova visão da genialidade.

A ideia de gênio em *Humano, demasiado humano* sofre profundas transformações. O aforismo 163 começa com uma contundente exclamação: "Só não me falem de dons e talentos inatos[127] (*angeborenen Talenten*)!" (MA I/HH I, 163, p. 116). Há muita crença (*Glaube*) na sobrenaturalidade do gênio, como se suas características fossem faculdades sobre-humanas. Em geral, os gênios são caracterizados como "espíritos grandes" (*große Geister*), "superiores" (*überlegene*) e "fecundos" (*fruchtbare*), visão analisada e criticada por Nietzsche, que a considera desmesurada e fortemente atrelada ao ideal da metafísica do artista. Por um lado, parece positiva para os demais artistas e homens comuns, pois estes, ao tentarem

---

eterno e redimindo-o da esfera cambiante do momentâneo – isso tudo possibilita o gênio, somente quando ele é amadurecido e nutrido no seio materno da cultura de um povo – enquanto ele, sem essa pátria protetora e acalentadora, não abrirá, de modo algum, as asas para seu voo eterno, mas triste, em tempos, como um estrangeiro desnorteado no ermo invernal, sai furtivamente da terra inóspita" (NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*. In. Escritos sobre educação.* São Paulo, Edições Loyola, 2003*,* III).

[127] Nietzsche utiliza dois termos, *geboren(en) e angeboren(en)*, que respectivamente são traduzidos para o português como "nato(s)" e "inato(s)". Ambos advêm de *geboren werden*, que é o infinitivo do verbo nascer. A doutrina do "inatismo" (al. *Nativismus*) refere-se à existência de conhecimentos ou princípios práticos existentes no homem precedentes à experiência. Para o leitor, pode haver certa confusão entre os termos nato (lat. *natu*) e inato (lat. *innatu*), como se ambos fossem simplesmente antônimos. Na língua alemã, a partícula mais comum usada para a negação é *un* (como é o caso da palavra *Unhöflichkeit*, indelicadeza), ao passo que *an* se refere mais à preposição portuguesa "em" (como é o caso de *aufblasen*, inflar). Logo, não haveria apenas oposição de termos, mas cada um adquiriria novos sentidos. Enquanto nato seria aquilo que faz parte da natureza humana (daí o próprio termo "natural", no alemão *natürlich* que tem a mesma raiz latina), denotando em *Humano, demasiado humano* àquilo que não se manifesta imediatamente, senão com o desenvolvimento e evidenciação de uma determinada característica ou habilidade, inato seria aquilo que é dado transcendente e imediatamente ao indivíduo, não sendo necessariamente inerente à sua natureza. Desse modo, Nietzsche não quer aferir que certas pessoas não possuam predisposições "psicofisiológicas" para o desenvolvimento de determinadas habilidades, e sim que essas não são dadas imediatamente, ou seja, de fora para o intelecto de alguém.

imitar o gênio, exercitam-se e aumentam sua disciplina. Nesse viés, a excelência genial pode se tornar um fim almejado por quaisquer pessoas que não sejam consideradas seres especiais. No entanto, enganam-se aqueles que acreditam que tal exercício lhes propiciará uma forma diferenciada e imediata de conhecimento do mundo.

Por outro lado, o efeito da crença na genialidade é mais preocupante para o próprio gênio. Esse passa a ter uma espécie de descomprometimento com o mundo, "um sentimento de irresponsabilidade" (*Gefühl der Unverantwortlichkeit*) e a sensação de posse de "direitos excepcionais" (*derexzeptionallen Rechte*). O perigo maior não está na maneira como os outros encaram o gênio, e sim, como ele se encara. A ausência de incomparabilidade, a autossuficiência, quase que certo narcisismo (estendendo-se além do próprio texto nietzschiano), um exemplo de endeusamento próprio, fazem-no sentir que os demais existiriam para lhe prestar sacrifícios. É exatamente isso que pode minar seu trabalho: "Como deixa de criticar a si mesmo, caem uma após outra as rêmiges de sua plumagem: tal superstição mina as raízes de sua força e talvez o torne mesmo um hipócrita, quando sua força o tiver abandonado" (MA I/HH I, 164, p. 117). Ao invés disso, o gênio deveria reconhecer que sua força nada mais é do que o conjunto de qualidades puramente humanas, e não divinas: "energia incessante, dedicação resoluta a certos fins, grande coragem pessoal; e também a fortuna de uma educação que logo ofereceu os melhores mestres, modelos e métodos" (MA I/HH I, p. 118).

Nietzsche faz ressalvas à caracterização do gênio como um indivíduo dotado de mais talentos que os demais artistas. O filósofo revê o conceito de talento, explicando que este é, na verdade, a habilidade que um artista possui de construir um todo que possa ser considerado perfeito, de maneira que suas partes pareçam indispensáveis. A diferença entre o os artistas menores e o chamado gênio é que a preocupação inicial deste não é o todo, mas as partes. A perícia na elaboração dos detalhes demanda um aprendizado demorado. Certamente, os chamados gênios não a possuíam no início de suas carreiras. Para alcançarem o status da genialidade foram ávidos no aperfeiçoamento do trabalho minucioso. Por isso, assemelham-se em maior grau ao artesão, pela diligência e seriedade, do que a um ser excepcionalmente intuitivo.

Esse tipo de comparação permite por lado a lado duas instâncias aparentemente contrárias: do fazer técnico, aprendido e melhorado, e do fazer

unicamente talentoso, descomprometido com o aprendizado e com o melhoramento, muitas vezes, crente num ideal inato de produção artística. O aforismo 263 ajuda a complementar o que foi dito no presente parágrafo: “Numa humanidade altamente desenvolvida como a de hoje, cada um tem na natureza a possibilidade de alcançar vários talentos. Cada qual possui *talento nato*, mas em poucos é inato ou inculcado o grau de tenacidade, perseverança, energia, para que alguém se torne de fato um talento” (MA I/HH I, 263, p. 166).

Nietzsche não se afasta tanto da concepção de gênio como exceção por acreditar que a educação para a genialidade não é algo para as multidões. Enquanto os demais indivíduos estão sempre presos às malhas da metafísica, vinculados ao espírito mitológico ou religioso, crendo em verdades alheias e fugindo do mundo, o gênio não diferencia a arte da vida, além de ser capaz de criar suas próprias verdades e autenticidade. O que Nietzsche tem em mente ao ressaltar o papel do gênio em *Humano, demasiado humano* é fazer apologia à rigorosa educação que desperte do desejo de criar. Educa-se para conseguir tirar o máximo com o mínimo que se tem em mão. Como consequência disso, consegue-se descobrir novos caminhos, como alguém que se perdeu em uma floresta e encontra a saída, ou um prisioneiro que planeja sua fuga e a executa com galhardia, ou aquele que compensa a falta de um órgão aprimorando o uso de outro. Isso torna mais clara a aproximação entre os gênios da história[128] e da arte no aforismo 164. Neste, Nietzsche não encontra nada que privilegie um ou outro. Grosso modo, o gênio da história é tão artista quanto o gênio da arte, tendo em vista o fato de se acreditar divino e incomparável, e o gênio da arte é tão histórico por ser executor de feitos tão admiráveis.

Como se vê, o assim chamado gênio é alguém que possui forte comprometimento com seu ofício. Mais do que isso, somente é diligente para obter melhores resultados por ter a consciência de que lhe falta algo, uma ausência que a maioria dos artistas não percebe, e por isso não podem ascender ao patamar da genialidade. Sabendo-se possuidor de uma habilidade incipiente para a realização de seu plano artístico, o gênio se esforça para obtê-la. Por esse viés, o bom artista é aquele que começa por dizer “não tenho talento bastante” (MA I/HH I. 163, p. 116).

[128] Não existe uma expressão específica para “gênio da história” em *Humano, demasiado humano*, mas a expressão foi forjada neste trabalho por não se encontrar algo melhor para explicar o aparecimento de nomes como o de Napoleão Bonaparte nas comparações com o gênio da arte.

Não é a simples incompletude da obra que o incomoda, mas sua incapacidade de completá-la. Há medo que sua falta se estenda ao produto do seu trabalho. Isso ajuda a explicar um pouco o enigmático aforismo 192: “O melhor autor é aquele que tem vergonha de se tornar escritor” (MA I/HH I, 192, p. 124). Há certo temor pelo fato de não conseguir transferir precisamente suas ideias para o papel. Nietzsche insinua como tais ideias devem surgir no autor: observando a vida de modo que possa reconhecer nela fontes inspiradoras. Para se escrever bem é requerido, sem dúvida, um árduo aprendizado de expressão de si mesmo através do texto.

Contudo, não é apenas a escrita que transformará o escritor num ótimo novelista, a não ser que a escrita se refira a algo maior. A incitação a que a vida se transforme em inspiração criativa pode ser interpretada como um requisito existencial do próprio autor. Este deve, por exemplo, estar atento a tudo, aprender com todos, procurar o que faz rir e saber fazer o mesmo, analisar e tentar expor com precisão cada ação humana, ter intimidade com outras ciências, e, por fim, encontrar um jeito de converter tudo em arte. O texto abaixo ajuda a evidenciar o que acaba de ser dito:

> Que alguém faça dezenas de esboços de novelas, nenhum com mais de duas páginas, mas de tal clareza que todas as palavras sejam necessárias, que registre diariamente anedotas, até aprender a lhes dar a forma mais precisa e eficaz; que, sobretudo conte histórias com a maior frequência possível e escute histórias, com os olhos e ouvidos atentos ao efeito provocado nos demais ouvintes; que viaje como um paisagista e pintor de costumes, que extraia de cada ciência tudo aquilo que, sendo bem exposto, produz efeitos artísticos; que reflita, afinal, sobre os motivos das ações humanas, sem desdenhar nenhuma indicação que instrua nesse campo, e reunindo tais coisas dia e noite (MA I/HH I, 163, p. 116).

De fato, a crença no gênio é derivada principalmente por um sentimento geral de insuficiência criativa. Acredita-se em gênios porque se pensa ser difícil fazer o mesmo que fazem. O aforismo 162 diz o seguinte: “Porque pensamos bem de nós mesmos, mas não esperamos ser capazes de algum dia fazer um esboço de um quadro de Rafael ou a cena de um drama de Shakespeare, persuadimo-nos que a capacidade para isso é algo sobremaneira maravilhoso, (...) uma graça dos céus” (MA I/HH I, 162, p. 115). A isso que se chama aqui de “sentimento geral de insuficiência criativa”, Nietzsche compreende como consequência da vaidade humana.[129] Para ele, só se pode aceitar o gênio porque sua condição é um aparente

[129] Este tema encontra-se mais bem desenvolvido no aforismo 89. A vaidade (*Eitelkeit*) é o sentimento de satisfação própria a partir da boa opinião alheia. O vaidoso sempre possui uma avaliação vantajosa de si mesmo, mas quer que outros a reforcem, ainda que esta seja falsa e sobremaneira

obstáculo miraculoso (*miraculum*) para que qualquer outro pretenda se tornar um semelhante. O gênio é apenas objeto de admiração, e nunca de desejo. Concomitantemente, fala-se da inveja, sentimento que se rechaça pela sensação de incomparabilidade: “Chamar alguém de divino significa que aqui não se precisa competir” (MA I/HH I, 162, p. 115). Portanto, o gênio romântico, divinizado, perde seu sentido de portador desse *miraculum*, de sua suposta condição de estar acima dos outros seres humanos.

Logo, essa visão bastante turva da essência da genialidade deve ser jogada por terra. Como se verá, o que distancia o gênio dos homens considerados comuns são outros fatores. A genialidade começa pela fixidez do olhar para determinados aspectos do mundo e da vida interior. As atividades geniais “se esclarecem quando se imaginam indivíduos cujo pensamento atua numa só direção, que tudo utilizam como matéria-prima, que observam com zelo a sua vida interior e a dos outros, que em toda parte enxergam modelos e estímulos” (MA I/HH I, 162, p. 115). A presença de um pensamento direcionado, de um olhar sempre fixo, mas sem deixar de ser difuso, deixa o gênio à frente dos demais.

Outro fator de distanciamento entre os referidos tipos de pessoas é a habilidade “aprendida” que o gênio possui de “assentar pedras e depois construir, sempre buscando matéria-prima e sempre trabalhando” (MA I/HH I, p. 115), atitude diversa daquela dos outros indivíduos, todavia, não pouco complexa. Isso corrobora o que foi dito pouco acima, sobre a preocupação que o gênio possui de trabalhar os detalhes a partir de demorados e bem elaborados esboços. No entanto, isso não é característica exclusiva de um grande artista. Um bom artesão, preocupado com a perfeição do produto de seu trabalho, emprega técnica, conhecimentos prévios e os melhores materiais. Na tentativa de explicitar o que, ainda assim, leva outras pessoas a acreditarem que a obra do gênio o distancia do produto do artesão, faz com que Nietzsche elenque um último fator: a obra-prima não parece ter precedentes, um processo de execução, enfim, um devir. A obra do gênio não parece que “veio a ser”: “Por isso os artistas da expressão são vistos eminentemente como homens geniais, mas não os homens da ciência” (MA I/HH I, p. 116).

---

elevada. No entanto, as consequências de tal postura nem sempre são positivas, uma vez que costumam despertar sentimentos hostis em outras pessoas, como a inveja.

No entanto, o leitor atento do presente texto poderia pensar que existe aqui um contrassenso. Enquanto, no aforismo 164, diz-se que o gênio é fonte inspiradora para que os demais intentem lhe imitar, no aforismo 162, lê-se que o individuo comum se exime do desejo de realizar um feito genial, dado que este seria humanamente inalcançável. Ora, se os desdobramentos de tais argumentos forem lidos com cautela, tal aparência de contradição cairá por terra. Em primeiro lugar, porque a imitação do gênio não forma necessariamente outros gênios, ainda que despercebidamente isso possa ocorrer. Como ficou bem claro, imita-se na disciplina para se alcançar a excelência,[130] e não a genialidade. Em segundo lugar, porque Nietzsche não vê diferença entre o trabalho do gênio e das pessoas comuns. Apenas infere que a seriedade que o gênio emprega em seu trabalho faz parecer que sua obra exceda em qualidade e originalidade a qualquer outra. No final das contas, todo trabalho, seja artístico ou não, é igualmente humano e complexo, não tendo, por seu turno, nada de divino. Por conseguinte, a divindade seria uma atribuição, e não uma condição: “Mas, não considerando estes sussurros de nossa vaidade, a atividade do gênio não parece de modo algum essencialmente distinta da atividade do inventor mecânico, do sábio em astronomia ou história, do mestre na tática militar” (MA I/HH I, p. 115).

Num outro trecho, no aforismo 158, Nietzsche fala de outro aspecto que contribui para a possível formação artística de outros indivíduos: a disputa entre os gênios. Diz o filósofo: “O exemplo do grande homem estimula as naturezas mais vaidosas à imitação exterior ou ao excesso; e os grandes talentos carregam em si a fatalidade de esmagar muitas forças e muitos germens mais fracos, como que transformando em deserto a natureza à sua volta” (MA I/HH I, 158, p. 112). Aqui, é o próprio gênio que pode fazer desvanecer a arte alheia, fazendo com que semelhantes sucumbam e degenerem perante o seu talento. Assim, a vaidade do artista pode causar algo contrário, a busca pela equiparação ou pelo ultrapassamento. O embate artístico que se segue não é de todo negativo para “as naturezas mais fracas”, pois permite que essas também recebam luz.

No entanto, o assim chamado gênio não é motivado apenas por uma ausência, também é movido por algo positivo: o prazer pela realização dos pequenos detalhes. Seu prazer é diferenciado, pois deriva muito mais de fazer “bem

[130] No sentido de aperfeiçoamento para dar à obra a melhor forma possível.

o pequeno e secundário do que no efeito de um todo deslumbrante" (MA I/HH I, 163, p. 116).

Como visto, há duas instâncias primordiais para o surgimento de um gênio, uma negativa e outra positiva, isto é, o reconhecimento de uma ausência de talento e o prazer na própria produtividade, sobretudo, se esta realiza bem os detalhes. No entanto, há uma terceira instância que merece atenção, aquela que diz respeito ao sofrimento do artista. Este sofre por não conseguir proporcionar o prazer esperado no público da sua obra. Como pergunta Nietzsche no aforismo 157: "Seu pífaro soa, mas ninguém quer dançar: pode isto ser trágico?" (MA I/HH I, 157, p. 112). Assim, o artista aspirante a gênio sente-se privado de compreensão, de reconhecimento, enfim, de valor. Mas o sentimento dessa privação não é um impedimento para a criação. Isso o torna mais fecundo, com mais vontade de criar, excedendo em atividade aos demais homens. Como se pode ler no mesmo aforismo: "Seu sofrimento (do gênio da arte) é sentido como exagerado, porque o tom de seu lamento é mais forte, e sua boca mais eloquente, em algumas ocasiões o seu sofrimento é de fato muito grande, mas apenas porque é grande sua ambição, sua inveja" (MA I/HH I, p. 112).

Antes, porém, de continuar a análise da instância referida do sofrimento, cabe ponderar sobre alguns termos e expressões da última citação. A primeira expressão é "boca eloquente" (*Mund beredter*). Embora isso não esteja bem claro, é bem provável que Nietzsche pretenda fazer uma comparação entre os meios de transmissão/reconhecimento do trabalho do gênio da arte e do gênio do saber (*wissende Genius*). Enquanto a boca do artista é sua obra, em certo sentido bastante eloquente, a boca do cientista seriam os livros teóricos e suas aulas, algo restrito a um número menor de pessoas. Dessa maneira, arrisca-se a dizer que a arte seria mais convincente que a ciência. O segundo alvo da ponderação, um termo, é "ambição" (*Ehrgeiz*), que se encontra atrelado ao terceiro, "inveja" (*Neid*). Para melhor compreender tal derivação, faz-se necessário retornar alguns parágrafos antes. Enquanto humanos considerados comuns não deveriam ter inveja dos gênios, apenas imitá-los na busca pela excelência, gênios poderiam invejar a outros gênios. A ambição constitutiva do seu sofrimento produtivo seria o desejo de causar o mesmo prazer que as obras de seus semelhantes causaram em seu público. Isso explicaria o início do aforismo: "O gênio artístico quer proporcionar alegria, mas, se estiver num nível muito alto, provavelmente lhe faltarão os que a

desfrutem; ele oferece manjares, mas não há quem os queira" (MA I/HH I, p. 111). O sentimento de prazer compartilhado faz com que, segundo Nietzsche, o homem se torne melhor, pois "dá segurança ao indivíduo, torna-o mais afável, dissolve a desconfiança e a inveja. [...] As *manifestações de prazer semelhantes* despertam a fantasia da empatia, o sentimento de ser igual: o mesmo fazem os sofrimentos comuns, as mesmas tormentas, perigos e inimigos" (MA I/HH I, 98, p. 69-70).

Do que se acaba de ler acima, pode-se entender o motivo pelo qual Nietzsche desaprova o rebaixamento a que alguns artistas submetem suas obras no intuito de torná-las, grosso modo, acessíveis a seu público. Uma grande cultura não pode estar subjugada aos interesses de uma massa sempre superficial. Nesse caso, o mais indicado seria a elevação do público, como se este também fizesse parte do aprendizado para a recepção da obra genial, e não o descenso do gênio. Com algum sarcasmo em relação ao próprio público, o aforismo 190 diz o seguinte: "Quando o autor nega seu talento para se equiparar ao leitor, comete o único pecado mortal que este jamais lhe perdoa; caso perceba, naturalmente. Pode-se dizer tudo quanto é ruim de um homem; mas na maneira de dizê-lo devemos saber restaurar sua vaidade" (MA I/HH I, 190, p. 124).

A produtividade incessante pode gerar obras de nível tão alto que só faz aumentar a distância entre o gênio e seu público. Daí o conselho dado por Nietzsche, a saber, de que ambos devem caminhar juntos, passo a passo. Como se vê, há casos em que o artista produz não pelo próprio prazer, e sim por um sofrimento que o impele a criar para causar prazer. Muitas vezes, o efeito disso pode ser exatamente o oposto: a obra não causa prazer, mas faz sentir a dor do artista, ou melhor, permite compartilhar esta dor. Esse seria o sentido de outra expressão que poderia ser destacada da penúltima citação, nomeadamente, "o forte tom do lamento" (*weil der Ton seiner Klage lauter*).

Em vários momentos, Nietzsche insinua igualar o gênio da arte ao gênio do saber. Contudo, é estranho perceber que no sofrimento o gênio da arte e o gênio do saber se distinguem. O primeiro tipo é mais espirituoso, e faz mais caso do seu sofrimento, enquanto o segundo, embora também sofra, trata tal sofrimento com grande descaso. Veja-se como isto é refletido: "Ele (o gênio do saber) pode mais seguramente contar com a posteridade e se despojar do presente; enquanto o artista que faz o mesmo está jogando um jogo desesperado, em que seu coração padecerá" (MA I/HH I, 157, p. 112).

Como se pode ler no aforismo 244, enquanto o artista possui um sentimento bastante excitado, o espírito da ciência é de certa frieza e ceticismo. Já no aforismo 264, lê-se o seguinte: “As naturezas científicas (...) sabem que o dom de ter muitas ideias deve ser refreado severamente pelo espírito da ciência; não aquilo que brilha, aparece e excita, mas a verdade muitas vezes sem lustre é o fruto que ele deseja sacudir da árvore do conhecimento” (MA I/HH I, 264, p. 167). O cientista não quer alegria alguma que não advenha do real, do sólido e do genuíno. Essa seria uma razão para o desprezo que pessoas “espirituosas”, como os artistas, teriam pela ciência.[131] A diferenciação entre as posturas do artista e do cientista quanto a seus sentimentos se tornou um ponto de discussão de importante valor para o Nietzsche do contexto cientificista do século XIX, que via, na atmosfera cultural de sua época, a transição da valoração da verdade como objeto de contemplação e motivação de sentimentos para uma verdade aplicável, capaz de construir bens materiais para o uso social. Desta maneira, o papel de primazia cultural da arte deve ceder espaço para algo mais útil. O sofrimento pela arte deveria passar a ser visto como desnecessário. O sofrimento pela verdade, resignado, incentivador do trabalho produtivo, teria que ser engrandecido no frio terreno da ciência.

Mas há ressalvas necessárias a serem feitas em relação à ideia de gênio do saber. O espírito da ciência não repousa na genialidade, e sim na “compreensão dos métodos científicos” (MA I/HH I, 635, p. 269), postura que exige constante modéstia e cautela. O cientista não é um indivíduo de espírito precipitado, ou seja, não pode ser levado por meras hipóteses. Deve desvencilhar-se das convicções, opiniões brotadas das paixões: “Diante de algo inexplicado (aqueles que a tudo explicam com suas convicções) exaltam-se com a primeira ideia de sua mente que pareça uma explicação: do que sempre resultam as piores consequências, sobretudo no âmbito da política” (MA I/HH I, p. 269). Assim, são contrapostos o pensador, que muitas vezes se designa gênio, que olha com superioridade para o “espírito modesto e cauteloso da ciência” (MA I/HH I, p. 270), e o cientista. O primeiro, embora dê a impressão de sempre flertar com a verdade, é, contudo, seu inimigo, já que imagina poder explicar tudo com sua precipitação “científica”. Logo, o gênio do saber não é um sujeito que pensa saber algo, mas alguém que metodologicamente buscou dar

[131]Cf. MEYER, Theo. *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 1993.

explicações coerentes sobre o homem e o mundo, de maneira que seu espírito científico o elevou acima daqueles que sempre se pautaram na simples convicção.

Nesse sentido, Nietzsche não tem a intenção de indicar que grandes nomes da ciência se autodenominaram gênios, senão que isso foi exclusivamente algo que outros lhe atribuíram. Também, não denota que, em algum instante, não assimilassem tão bem esta atribuição que não passassem a se ver como verdadeiros gênios. Porém, aquilo que os manteve nesse status não poderia deixar de ser o incansável espírito investigativo e metódico das ciências.[132]

Após a breve investigação que trouxe à baila o gênio do saber, retorna-se à discussão sobre o gênio da arte. Em *Humano, demasiado humano*, embora as considerações nietzschianas sempre pareçam fragmentárias, há minuciosa coerência nos assuntos tratados. Alguns termos, expressões e ideias que dão a impressão terem sido perdidas ao longo do texto, eventualmente são retomados em trechos esparsos. Isso não é diferente no que se refere à questão da criatividade artística, ou melhor, da fecundidade genial. Como indicado acima, o sofrimento motivador da produtividade possui como causa a vaidade, a ambição e a inveja, sendo que estes sentimentos também se complementam. O mote do aforismo 157 reaparece no aforismo 210, só que com outra finalidade: explicar o porquê de alguns artistas possuírem uma fecundidade serena (*Ruhige Fruchtbarkeit*), a quem Nietzsche também chamará de espécie de homens mais elevada de homens "produtivos" ("*produktiven*" *Menschen*). Leia-se o trecho: "Os aristocratas natos (*Die geborenen Aristokraten*) do espírito não são muito zelosos; suas criações aparecem e caem da árvore numa tranquila tarde de outono, sem que sejam impacientemente desejadas, encorajadas, pressionadas pelo novo" (MA I/HH I, 210, p. 130).

Ora, só é possível falar de uma casta mais elevada de homens produtivos se estes não invejarem a ninguém, deduzindo-se que a própria afirmação lhes é suficiente. Logo, não ambicionam se tornar nada além do que são para si mesmos. Nesse sentido, o prazer da produção se encontra exclusivamente na produtividade, e não na opinião que os outros terão deles, reforçando ou não sua vaidade. Ser um aristocrata de espírito não é algo comum, considerando que esta classe de gente

[132] Para o leitor que se interessar sobre o assunto discutido neste parágrafo, a respeito da diferença entre o pensador convicto e o cientista cauteloso, recomenda-se a leitura dos aforismos 630 e 631, destacando-se uma célebre frase do primeiro que constantemente é utilizada como citação: "Convicção é a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, na posse da verdade absoluta" (NIETZSCHE, 2005, p. 266).

deve poder pairar acima dos interesses e das avaliações do gentio e que a maioria dos “grandes espíritos” só se realiza nas opiniões alheias.

Ora, não se deve confundir a concepção de “aristocracia do espírito”, que aparece em “Da alma dos artistas e dos escritores”, com aquela que aparece nos livros posteriores, como em *Para além do bem e do mal* ou em *A genealogia da moral*, ainda que ali haja lampejos do que será desenvolvido subsequentemente. Há na concepção em questão a exaltação de uma autoafirmação em detrimento da negação do outro para a construção de si mesmo, mas sem a ênfase no cunho moral. No entanto, a autoafirmação não é o mesmo que um solipsismo radical e arrogante, como Hegel propunha em relação aos primeiros românticos, entre os quais Friedrich Schlegel. Não há qualquer menção a um Eu transcendental e fundamento de toda realidade em *Humano, demasiado humano*, e sim uma psicologia e a análise e crítica da cultura. É nas esferas fisiológica, psicológica e cultural que a genialidade deve ser investigada, e não mais, como já foi dito, no plano meramente metafísico. Isso significa que a genialidade, mesmo aquela do aristocrata do espírito, é fruto da assimilação do material histórico e na história coloca sua produção. Este produto não tem como fim o desejo de progresso da humanidade, mas o anseio pela afirmação da vida e o prazer que dela pode derivar.

Em alguns casos, a crítica nietzschiana aos alemães refere-se exclusivamente ao modelo romântico de arte. Noutros, porém, não está explícito se abrange toda produção alemã oitocentista. O filósofo aponta determinada carência do exercício da arte entre seus compatriotas, o que também chama de preparação para a arte, um aprimoramento de certo estilo. Implicitamente, Nietzsche insinua que a busca intempestiva por uma arte original e sem precedentes, a-histórica, baseada num subjetivismo exacerbado, teria rechaçado a busca por uma arte melhor. Nesse sentido, seria questionável a substancialidade das obras geniais de seu tempo. Os alemães, preocupados em demasia com a quantidade de pensamento próprio que implicariam em suas obras, esqueceram-se do conteúdo expositivo. Complementa Nietzsche: “Este último deveria se aplicar às várias formulações de um dado conteúdo, e não à invenção independente de um conteúdo” (MA I/HH I, 203, p. 128). Para exemplificar esta discussão, ressalta-se que Nietzsche não era muito favorável a um modo de escrita que desprezasse a norma culta de qualquer língua. Mais uma vez, há preferência por algo que se supõe clássico: “Quem antes aprendia a escrever bem numa língua moderna, devia tal habilidade a esse exercício (hoje

temos que obrigatoriamente frequentar os antigos franceses); mais ainda: esse alguém obtinha noção da majestade e dificuldade da forma (pela prática)" (MA I/HH I, p. 128). Para Nietzsche, a falta da prática levava à deformação, à forma vazia, a ausência de uma obra significativa. Isso poderia ocorrer nos vários âmbitos da arte. O exercício não apenas corrobora a afirmação de um estilo e a forma da obra, como é responsável por imprimir algo de significativo naquilo que se expõe. Em se tratando da pintura, lê-se o seguinte:

> Um objeto significativo será mais bem representado quando se toma as cores para o quadro do próprio objeto, como um químico, usando-as depois como um artista: de modo que o desenho resulte das fronteiras e gradações de cores. Assim a pintura adquire algo do elemento natural arrebatador, que torna significativo o próprio objeto (MA I/HH I, p. 229).

Isso se estende à escrita. Escritores ruins têm a tendência de transformar sua escrita em um quadro com péssimas combinações de cores, empregando termos superlativos e exagerados. Semelhantemente, tratando-se da música, é cabível dizer que os ataques a Wagner também possuíam elementos referentes à forma. Matthew Rampley (2000) menciona o desprezo do Nietzsche de *Humano, demasiado humano* pelas intermináveis melodias de seu desafeto, que quebravam todas as regularidades matemáticas, diferente daquilo que pensava nos primeiros trabalhos, isto é, da música wagneriana como expressão de Dioniso. Além disso, o comentador demonstra que, em outros escritos, como em *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, a forma da música de Wagner está ligada a algo perigoso, retrógrado, supérfluo e decadente.

Antes do fim da presente seção, cabe uma última análise sobre o gênio, agora, partindo-se dos aforismos do segundo volume de *Humano, demasiado humano*. Semelhantemente ao que ocorrera na primeira obra, Nietzsche debate a questão do gênio em suas várias dimensões, não havendo alusão unicamente à genialidade na arte. O aforismo central para o assunto ao longo dos escritos tratados é, pressupõe-se, o de número 378 de "Opiniões e sentenças diversas", que tem como título "O que é gênio?". A resposta a esta pergunta é "Querer uma meta elevada e meios para atingi-la". A meta a que se busca seria, em maior grau, a exaltação não da obra em si, mas a glória, ou seja, a admiração alheia por sua liberdade. É possível presumir que, para Nietzsche, quando o gênio quer que sua obra se torne famosa, não é para que ela tenha primazia, e sim, que ele seja reconhecido.

No aforismo 110, Nietzsche tece um comentário que admira por sua atualidade. Ali, é criticado o fato de alguns indivíduos se fazerem passar por gênios sem que sejam os verdadeiros criadores da sua arte. São simplesmente copiadores, ou, para além disso, saqueadores da produção alheia. De acordo com o texto: “Ora, toda coisa boa dos tempos e mestres passados se acha livremente ao nosso redor, cercada e protegida pelo reverente temor dos poucos indivíduos que a conhecem: a esses poucos aquele gênio desafia, mediante sua ausência de pudor” (VMS/OS, 110, p. 55). Mas isso não deve ser tomado apenas como uma crítica a uma forma de pirataria recorrente no século XIX. Também, é uma extensão da crítica à ideia de que as obras de arte são inteiramente originais. De algum modo, os gênios são sempre repetidores de algo: repetem o passado e a si mesmos. Porém, sabem como ninguém dar novo vigor ao antigo, organizando-o de um modo diferente. Com se afirma no aforismo 155: “Os gênios sabem melhor do que ninguém ocultar o realejo, graças as suas dobraduras mais volumosas: no fundo, porém, também eles sabem apenas tocar sua meia dúzia de velhas peças” (VMS/OS, 155, p. 72). Logo, os gênios de uma época passariam uma impressão de se acreditarem autossuficientes, não necessitando de outros gênios. Ao invés de requerem alguma cooperação, acreditariam que a existência destes últimos seria nociva à sua produtividade. O Nietzsche do final da década de 1870, que já havia se relacionado com maior intimidade com o modelo de pesquisa histórica de Burckhardt, possuía material intelectual suficiente para descartar uma filosofia da arte que exigisse uma produção artística dentro dos moldes do Romantismo ou do Hegelianismo, isto é, fruto de qualquer dialética subjetiva ou geral progressiva. Historicamente, não há um conjunto completo de elementos superados, e sim, deve se entender, existe muita coisa reassimilada, reorientada, reutilizada.

O tema sobre a genialidade fica um pouco mais intrigante no aforismo 185. Nele, Nietzsche faz referência a algo que poderia ser descrito como uma genialidade da humanidade. O texto não parece apoiar tal ideia, mas sim, criticá-la, creditando-a a Schopenhauer.[133] Para aquele, este seria criador da crença em um gênio

[133] Em “o mundo como vontade e representação”, Schopenhauer fala o seguinte sobre o gênio e sua obra: “Todos estes estudos, cujo nome genérico é ciência, conformam-se, nessa qualidade, com o princípio da razão, considerado nas suas diferentes expressões; a sua matéria é sempre apenas o fenômeno, considerado nas suas leis, na sua dependência e nas relações que daí resultam. Mas não existirá um conhecimento especial que se aplica àquilo que no mundo subsiste fora e independentemente de toda representação àquilo que constitui, para falar com rigor, a essência do mundo e o verdadeiro substrato dos fenômenos, aquilo que está liberto de toda mudança e, por

(humano) que, noutras palavras, aproximar-se-ia de um arquétipo de olho do absoluto (da ideia) – ou olho para o absoluto -, ou uma autoconsciência cósmica. Ele seria capaz de ver a história da humanidade como um todo, a partir de todas as suas vivências. Não se deve, no entanto, excluir a possibilidade de Nietzsche estar refletindo em parte sobre a genialidade individual. Contudo, mesmo que ela esteja subentendida no texto, é meramente subserviente a algo mais abrangente: a espécie humana.

A pergunta passa a ser o que é o gênio da humanidade. O gênio que aqui aparece não pode ser personificado numa figura. Um indivíduo solitariamente não é capaz de dar forma a toda humanidade, ainda que indivíduos de destaque tenham contribuído para a cultura, como os renascentistas, intelectuais modernos como Schopenhauer, Darwin e Wagner, estadistas como Napoleão entre outros nomes notáveis. O gênio da humanidade está muito mais próximo do processo de construção do humano pelo homem, da edificação da cultura por meio da interação entre os indivíduos. A humanidade constrói a si mesma como obra de arte enquanto tudo procura aproveitar. Utiliza até o que seria desprezível por meio da transformação e da fusão, em especial, quando lhe falta o material nobre. Para fundir sua estátua, usa como matéria prima seus erros, vícios, esperanças, ilusões, metais vis, o que é superior e o que é inferior, como se inscreve no aforismo 258.

Nietzsche pondera que muito do que se exaltou como grandes feitos, produtos dos gênios, nada mais era do que pequenas realizações, obras de ciclopes e formigas. No entanto, seu efeito era muito importante para a harmonização social, para a sobrevivência da coletividade, pois, imagina-se que o esforço para se alcançá-las as santificaria (em referência ao título do aforismo, “Culto da cultura”). A

---

conseguinte, é conhecido como uma verdade igual para todos os tempos, em uma palavra, às ideias, as quais constituem a objetividade imediata e adequada da coisa em si, da vontade? – Este modo de conhecimento é a arte, é a obra do gênio. A arte reproduz as ideias eternas que concebeu por meio da contemplação pura, isto é, o essencial e o permanente de todos os fenômenos do mundo; aliás, segundo a matéria que emprega para esta reprodução, toma o nome de arte plástica, poesia ou música” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 193-194). Lefranc comenta que: “A genialidade, para Schopenhauer, consiste inteiramente na aptidão para contemplar e pode-se conceber que um asceta renuncie a toda obra, e mesmo a qualquer forma de expressão, sem deixar de ser um gênio (...). Homem de gênio, homem de imaginação? Sem dúvida, mas de imaginação completamente controvertida: ela não se acha mais a serviço da subjetividade do desejo, mas da objetividade da Ideia. A grandeza do gênio reside em sua submissão à Ideia, da qual se faz o puro espelho. A grandeza do artista consiste em *deixar ver* a Ideia” (LEFRANC, 2007, p. 187-189). Já Christopher Janaway assinala que: “Os gênio são raros por serem, num certo sentido, antinaturais. Na grande maioria das pessoas, o funcionamento do intelecto se acha subordinado ao atingimento de fins individuais, como o prevê a teoria de Schopenhauer. O intelecto está, nesse caso, a serviço da vontade, não sendo “projetado” para o trabalho imaginativo despojado de propósito que apreende e transmite Ideias eternas” (JANAWAY, 2003, p. 98).

ideia de gênio da humanidade é apoiada pela lista de quais seriam tais grandes feitos: a ciência, o Estado, a arte e o comércio.

2.5 **Arte e Ciência**

A perda da sacralidade, da íntima relação primordial com a religião, retirou da arte seu aspecto misterioso. A pedra já não mais apontaria para o corpo de uma divindade, unindo a matéria ao divino, o singular ao universal, fazendo-se apenas pedra, matéria-prima da obra. Os sentimentos religiosos que antes despertava foram sublimados. O simbólico, que a princípio dava significado à arte a partir da alusão a uma ordem superior e originaria das coisas, gradativamente, no mundo moderno foi dando lugar à obra de arte e sua referência ao artista. Quando muito, a obra alude simbolicamente a algo terreno, como um poder político, ao Estado e suas instituições, ao universo moral, dentre outras instâncias humanas. É cada vez mais difícil manter a aura sacra da arte se a crença do espectador está enfraquecida. As cores religiosas só perduram na crença do artista numa verdade absoluta, como se notaria em Alighieri, Rafael e Michelangelo, bem como na arquitetura das catedrais góticas. Em tal entendimento, sua arte desafiou sua época, quando, como salienta Werner Stegmaier (2013), a atemporalidade da arte se esvai na temporalidade, sendo a nova arte atemporal não um retorno à metafísica, e sim uma possibilidade de esquecimento do tempo.

Alberto Marcos Onate vê grande influência do espírito científico na formação do pensamento sobre a arte no segundo Nietzsche. Os primeiros pensamentos ainda se ressentiam de pressupostos metafísicos, algo que se pode ver na dicotomia apolínio-dionisíaca. No entanto, exige-se cautela na assimilação da arte pela atividade científica. Arte não é tarefa de puro conhecimento, mas impulso que tem como fim dar prazer e intensificar a vida. Para explicar isso, o comentador faz a seguinte ressalva: “Numa ciência inspirada na capacidade artística o conhecimento constitui a suprema experiência lúdica que outorga alegria e felicidade à vida humana” (ONATE, 2003, p. 225). Todavia, há que se discernir entre a “grande ciência” e a “pequena ciência”. A primeira concerne ao tipo de homem que parece se aproximar daquele que este trabalho trata: o gênio. Nas palavras do comentador,

este está preocupado em criar novos estímulos à plenificação da vida. Noutro viés, o segundo tipo diz respeito aos indivíduos que veem a ciência como simples investigação profissional, que apenas levam adiante suas devoções irrestritas à verdade, comprometendo assim o influxo artístico que deveria animá-los em suas manifestações.

Porém, como já foi trabalhado no início deste capítulo, o Positivismo teve papel decisivo para a nova postura de Nietzsche quanto à ciência. Depois de Comte, a metafísica não mais era suficiente para preencher as lacunas epistemológicas da humanidade. A ciência era a nova luz do conhecimento. Era ela quem deveria determinar os paradigmas inovadores para a obtenção de resultados satisfatórios para as necessidades sociais. A força cultural da ciência não era uma descoberta de Nietzsche, mas uma denúncia. As palavras do alemão não davam o tom de uma profecia, e sim de uma constatação. Para completar o cenário cientificista europeu, duas tendências, que de algum modo se relacionavam com o Positivismo, tomavam conta dos círculos intelectuais: o Naturalismo, em especial aquele baseado nas ideias darwinistas, e o industrialismo enquanto desdobramento das descobertas científicas no campo da física e da química.

O espírito científico, ao libertar os indivíduos de suas amarras em relação ao conhecimento não rigoroso, coloca diante deles possibilidades existenciais abaixo daquelas vislumbradas, por exemplo, pela religião: “A ciência moderna tem como objetivo o mínimo de dor e a vida mais longa possível – ou seja, uma espécie de beatitude, sem dúvida muito pequena se comparada ao que a religião promete” (MA I/HH I, 128, p. 92). A propagação da pesquisa e do pensamento científicos não somente lança suspeita sobre a metafísica, a religião e a arte consoladoras, como também, torna o conhecimento cada vez mais frio, pois dele subtrai a alegria e a fonte do prazer. Nietzsche se questiona sobre o quando isso é ou não saudável: uma humanidade sem alegrias, prazeres, erros, ilusões ou dissimulação. A mentira, por exemplo, foi necessária para o desenvolvimento do homem. Ora, o homem procuraria a verdade por não querer enfrentar as consequências de uma mentira, a saber, ter que inventar outras para sustentar a primeira. Porém, aquele que mente inventa tanto quanto aquele que julga dizer a verdade. O artista aprendeu a mentir sem experimentar nisso a culpa. Ao contrário, vê em seu ato a possibilidade de provocar prazer. Ao dissimular a realidade através de sua arte pode lançar sobre ela a beleza. Seu desaparecimento deixaria para o homem apenas a seriedade e o

fenecimento de forças que até então haviam acompanhado sua história: o prazer na mentira, na imprecisão, no simbólico, na embriaguez e no êxtase, algo que rememorava seu estado primitivo e sua semibarbárie.

Ao se abordar a relação entre a arte, mentira e verdade, não se pode deixar passar o tratamento especial dado ao Romantismo, que teria distanciado a arte da vida, pois os sentimentos religiosos que lhe são afins fizeram com que os homens deixassem de olhar a vida com prazer. Os propósitos artísticos românticos teriam criado uma cultura fraca, baseada em homens de espírito cativo, repetidores de ideais sobremaneira elevados.

O espírito científico arrefece os ânimos exaltados, a inflamada fé por trás da religião, dos filósofos e dos artistas. Seria indicado ao homem um cérebro duplo para que ele pudesse transitar entre a frieza da ciência e o aquecimento espiritual. Por isso a prescrição da arte como um instrumento para manter o equilíbrio, a saúde mental. Assim, o ceticismo da ciência e seus resultados não tão atraentes - como as verdades religiosas ou metafísicas – não provocariam no homem além do descaso com a verdade, um total desapego com o conhecimento. Nesse viés, Nietzsche ainda fala sobre o conhecimento inocente. Os erros da humanidade foram os meios para se chegar ao grau de iluminação se si mesmo e libertação logrado pelo espírito da ciência. Pelo conhecimento inocente, o homem caminha para se tornar muito mais sábio do que moral, pois compreende que a tolice de seu passado – seus equívocos quanto à verdade – não é resultado da imoralidade, e sim, da falta de inteligência em seu agir. Estar convicto da verdade, de ter a posse dela, não é mais o objetivo do homem. Agora, deve buscar a verdade como um andarilho, disposto a estar sempre a caminho de novas paisagens, novas auroras. O homem da ciência, ávido pelo conhecimento, não obstante à ruína das próprias opiniões, sua moral, costumes e tradições, sabe que, ao passar pelo que Nietzsche chama de “deserto da ciência”, será tentado a buscar as ilusões metafísicas, isto é, noutros termos, as reluzentes miragens dos “sistemas filosóficos”.[134] Estes apresentam, a seu modo, a suposta solução dos enigmas do pensamento científico.

[134] Nas obras posteriores a *Humano, demasiado humano*, é comum relacionar entre filosofia, metafísica, verdade e moral, como ocorre em *Para além do bem e do mal*: “Passo a passo, fui descobrindo que até o presente, em todas as filosofias se encontram enxertadas não apenas a confissão espiritual, mas suas ‘sutis memórias’, tanto se assim desejou seu autor quanto se não se apercebeu disso. Mesmo assim, observei que em toda filosofia as intenções morais (ou imorais) constituem a semente donde nasce a planta completa. Com efeito, se queremos explicar como nasceram as afirmações metafísicas mais transcendentes de certos filósofos, seria conveniente

A ciência não leva muito a sério grandes talentos, tampouco, suas ideias. Em oposição, a arte tem por elas grande estima. Grande parte dos artistas prefere valorizá-las ao trabalho prático. É o que faz o Romantismo, com seu culto ao gênio e à inspiração, em semelhança à metafísica. Ora, se cada um pensasse que sua ideia fosse a única verdadeira, sobraria pouco espaço para o respeito às opiniões alheias. Noutra via, os indivíduos deixariam de admitir facilmente alguém como detentor exclusivo da verdade quando fossem contagiados pelos rigorosos métodos da investigação científica. Logo, uma distinção é bastante válida: a religião e a metafísica se gabam de possuir a verdade, a arte de torná-la visível – ou de ser

---

perguntar-nos antes de tudo: A qual moral quer nos conduzir? A resposta a meu ver, é que não se pode crer num instinto de conhecimento que seria o pai da filosofia [...]. De acordo com o que vemos e pensamos, os verdadeiros 'interesses' do sábio se encontram geralmente noutra parte: por exemplo, na política, na sua família, no seu meio de subsistência, [...] sua moral segue os instintos mais íntimos de sua natureza (NIETZSCHE, 2002, p. 37). A moral vai ao fundo de toda *vontade de verdade* sendo difícil reconhecer o que delimita o fim de uma e o início da outra, se é que há um limite ou se, ao contrário, ambas se encontram homogeneizadas. A crítica elaborada por Nietzsche reflete sobre o real interesse que subsiste na *vontade de verdade*. Com efeito, quando grandes sistemas baseados na verdade foram construídos, tinham como única finalidade, ainda que inconsciente, afirmar um tipo de moral. Ingênua ou premeditadamente, os sábios, os sacerdotes e os filósofos abriram veredas via verdade que sempre chegou ao *pathos* da moralidade. Isso significa dizer que, provavelmente, sem um interesse moral de estabelecer uma axiologia, se nesse não prevalecesse um instinto de preservação, a verdade nem fizesse parte dos sonhos da humanidade. Ora, se para alguns a verdade proporciona potência servindo de alimento para sua moral, seu escudo social, em outros age para torná-los apequenados, inconscientes de sua força – um tipo de amordaça psicológica e social. Em alguns momentos, é importante ir um pouco além do texto de Nietzsche para interpretar o que ele quis dizer com tais expressões, como "deserto da ciência", "enigmas" e "reluzentes miragens dos sistemas filosóficos". Zaratustra menciona que numa das etapas das andanças do espírito, este deve se encontrar em meio ao deserto. Ali, em sua solidão e isolamento, passa por uma de suas transmutações: de camelo se torna leão, deitando por terra o grande peso que se orgulhava de carregar. Em "Das três metamorfoses", isto é apresentado nas palavras a seguir: "O espírito tornado besta de carga atira sobre si todos estes pesados fardos; e igual ao camelo, que se apressa para alcançar o deserto, também ele se apressa para alcançar o seu deserto. E lá, na extrema solidão, produz-se a segunda metamorfose" (Za/ZA, "Das três metamorfoses", p. 40). Para sua libertação, foi exigida ao espírito uma movimentação. Distante do lugar onde as verdades são criadas e, em seguida, lançadas sobre ele, a sós, no deserto, é possível perceber a ausência de sentido de carregar seu peso em função de sua vaidade e orgulho. Nos complementos ao *Humano, demasiado humano*, embora não houvesse ainda o delineamento de Zaratustra e os tipos que ali aparecem tivessem que sofrer algumas reorientações para fazerem parte desta última obra, como é o caso do espírito livre, a relação entre conhecimento e movimento é recorrente. Não é por acaso que uma das figuras principais do texto é o já mencionado andarilho. Como visto anteriormente, este não se fixa em um ponto do conhecimento, mas quer buscar novos horizontes, onde o mundo se apresenta em suas novas cores e facetas. Porém, sofre preconceito por aqueles que possuem morada, que nada mais querem do que uma vida tranquila sobre o mesmo solo. Para viver entre eles é indispensável compartilhar do mesmo impulso pela verdade, da mesma necessidade metafísica. Caso contrário, alguém se transforma numa ameaça. Consciente disso, e sabendo que permanecer entre aqueles que possuem uma disposição espiritual adversa da sua, o viajante resolve seguir adiante. No caminho vivencia outonos, primaveras, invernos e verões, zonas quentes, temperadas, algumas gélidas, cinzentas, enevoadas e, dentre suas vivências está o deserto. Ali se depara com as lacunas, quando há pouco para resolver suas demandas, seus enigmas. O que há pela frente é apenas o ermo. Por sua vez, é neste ponto que os sistemas filosóficos encontram o território ideal para ludibriar, reluzir suas miragens e fazer com que o andarilho passe por uma tentação, retrocedendo às velhas verdades. Enquanto a ciência não demonstrasse ser capaz de resolver a todas as dúvidas da humanidade, muitos ainda retrocederiam em direção às construções metafísicas.

produtora dela, como pensavam os românticos – enquanto a ciência, a partir do constante reaprendizado e dos recorrentes exames, tem como princípio a busca por ela. A crença de ser detentor do verdadeiro conhecimento conduz o indivíduo à convicção, que é a posse da verdade incondicionada. Sem ter o cuidado com as razões, ele defende um opinião. São terríveis as consequências das apologias para a religião e a política, porque exigem sacrifícios e conflitos violentos. Esses em nada contribuem para o avanço do conhecimento. Através da filosofia, discussões acaloradas às voltas de opiniões e ideias, como ocorreu na Idade Média e seus círculos teóricos, eram a prova da improdutividade de seus métodos. Abaixo, encontra-se parte do aforismo 629:

> Perguntemo-nos antes se tais dores por uma mudança de convicção são necessárias, e se não dependem de uma opinião e avaliação erradas. Por que admiramos aquele que permanece fiel às suas convicções e desprezamos aquele que as muda? Receio que a resposta tenha de ser: porque todos pressupõem que apenas motivos de baixo interesse ou de medo pessoal provocam tal mudança. Ou seja: no fundo acreditamos que ninguém muda sua opinião enquanto ela lhe traz vantagem ou, pelo menos, prejuízo. Se for assim, porém, eis aí um péssimo atestado da simplificação intelectual das opiniões. Examinemos como se formam as convicções, e observemos se não são grandemente superestimadas: com isto se verificará que também a mudança de convicção é sempre medida conforme um critério errado, e que até hoje tivemos o costume de sofrer demais com tais mudanças (MA I/HH I, 629, p. 354).

O aforismo 53 mostra que equivocadamente a verdade possui graus diferentes. O primeiro patamar é o da verdade pela autoridade. Este procura se valer da seriedade e sinceridade daquele pronuncia algo. Quem possui tal autoridade, não pode mentir. O segundo remete aos que se sacrificam em nome de uma ideia. Quanto maior é o sacrifício, e se este visa à felicidade, maior é o prestígio daquele se martiriza. O terceiro está ligado à fé na justiça eterna. Aquele que luta pela verdade, ainda que sofra injustiça, em algum momento, verá o que é justo resplandecer. A justiça traz o que é verdadeiro à luz, encarregando-se de punir aqueles que se levantam contra a verdade. Mais adiante, no aforismo 109, verifica-se um quarto grau, nomeadamente, da justificação da verdade através do sofrimento. Os dogmas da metafísica e da religião recorrentemente aliam o sofrer ao conhecimento. Nietzsche nota que muita energia foi dispensada pela humanidade para manter estruturas baseadas em convicções. Era preciso romper com os velhos costumes, leis e avaliações tradicionais das coisas para que houvesse a liberação rumo à Grande Ciência.

No aforismo 205 de *Opiniões diversas e sentenças* o espírito da ciência é comparado ao ar frio e cortante das altas montanhas. Somente naturezas mais

fortes podem sobreviver em tamanha altitude. Logo, a ciência é mais cálida, menos brilhante do que a arte. Assim, a escalada do conhecimento lograda pelo saber científico não é compartilhada pelos artistas, que exigem muito mais de seus sentimentos.

A ciência do século XIX teve como façanha compartilhar com a sociedade seus resultados. Porém, quando isso se torna corriqueiro, tanto o homem comum quanto o cientista podem se tornar indiferentes às inquietações científicas. Há um risco de que tudo culmine na perda de prazer pelo conhecimento. Ao mesmo tempo, a cultura, após ter perdido aquilo que aquecia seus sentimentos, a religião, a metafísica e a arte, pode cair novamente na barbárie, sem crédito à ciência e sem o superaquecimento através de suas crenças.

Em *Opiniões e sentenças diversas*, no sétimo aforismo, Nietzsche argumenta que os homens não amam a verdade tanto quanto pensam amá-la. Possuem temor do que poderia ser revelado se houvesse sobre a realidade uma luz demasiado clara. Evitar a claridade é o mesmo que decidir permanecer na obscuridade daquilo em que se crê. Tudo o que passa disso, ou seja, aquilo que poderia ser iluminado pelo conhecimento, é visto como aparência. Assim, os metafísicos se tornam encobridores e escurecedores do mundo, pois a observação deste sob a luz da história causa-lhes dor nos olhos. Mas, como se lê no aforismo de número 13, se alguém quer conhecer, precisa estar preparado para o perigo e, por conseguinte, o sofrimento que dele poderá advir. É imperioso estar disposto a enfrentar as intempéries comuns ao reino do conhecimento, alicerçado sobre o solo histórico. Em contrapartida, os metafísicos e transmundanos, aqueles que criam para si outra realidade para negar ao seu mundo um olhar acurado, preferem se esconder atrás de seu edifício construído com conceitos, com a relação entre estes. Sua construção é engessada, julgando abarcar o mundo e o fundamento deste em suas pretensas teorias. Negligenciam o devir e a efemeridade, ofendendo-se com aqueles que se recusam a pensar desta maneira, que se prontificam a enfrentar “a perigosa expedição” em direção à verdade, e que, para tanto, começam duvidando das verdades já estabelecidas. Temem que seu edifício se desmorone, pois o que está em jogo é muito menos o amor pela verdade do que a própria reputação, seu ego e sua soberba. Logo, ao defender as velhas crenças e opiniões, faz-se o mesmo com uma autoridade erguida a partir delas. Deste modo, muitos filósofos poderiam ter

evitado permanecer no erro, mas não o fizeram porque tinham receio de que acabassem caindo no descrédito dos demais.

Nietzsche possui um grande apreço pela figura do andarilho, pois ele mesmo se via como um. De fato, o que ele parece apresentar é a própria saga de um modelo extremamente especial de indivíduos, daquela espécie de solitários viajantes do espírito. No prólogo ao segundo volume de *Humano, demasiado humano*, escrito em 1886, revelava o desejo de que suas obras fossem retrodatadas, tendo como critério aquilo que, ao logo de sua caminhada, foi sendo gradativamente abandonado, ou melhor, superado. Nesta altura, via-se acima de muitas coisas pelas quais havia se rendido durante sua juventude, todas elas ameaçando sua saúde. Por este motivo, recomendou-se uma profunda solidão. Neste estado, deparou-se com aquilo que o feria, que lhe era penoso, não sem antes se proibir a música romântica. A música, a última expressão de uma cultura, era a primeira contra a qual suas suspeitas contra o Romantismo se levantavam. Sua tarefa para consigo mesmo era o abandono do pessimismo que o tomou sob a influência romântica – o pessimismo dos abstinentes, malogrados e vencidos –, sobretudo, de seu principal educador, Schopenhauer, e seu amigo até então mais próximo, Richard Wagner. Neste processo profilático, Nietzsche experimentou uma peregrinação como seu tratamento:

> Foi então que conduzi dentro de mim uma árdua e paciente campanha contra a nada científica tendência básica de todo pessimismo romântico para inflar, interpretar experiências pessoais como julgamentos gerais e mesmo condenações do mundo... em suma, eu aí virei meu olhar. Otimismo para fins de restabelecimento, para algum dia poder voltar a ser pessimista – compreendem? Assim como um médico põe seu enfermo num ambiente inteiramente alheio, para que seja subtraído a todo o seu "até então", suas preocupações, relações de amizade, cartas, deveres, tolices e tormentos da memória, e aprenda a estender as mãos e os sentidos para uma nova alimentação, um novo sol, um novo futuro, em também me impus um clima da alma inverso e inexplorado, ou seja, uma peregrinação ao estrangeiro, ao alheio, uma curiosidade por toda espécie de alheio... Seguiu-se um longo vagar, buscar, trocar, uma aversão a todo fixar-se, a todo rude afirmar e negar; e igualmente uma dietética e disciplina que pretendeu tornar o mais fácil possível, para o espírito, correr longe, voar alto, sobretudo, prosseguir voando (Prol. 5 HH II).

Ainda no prólogo, nomeia as obras relativas ao edifício de *Humano, demasiado humano* como sendo seus "livros peregrinos". Primeiramente escritas apenas para um autotratamento, agora, Nietzsche as enviava para uma nova viagem. Queria fazer uma experimentação que, grosso modo, veria qual seria seu impacto sobre aqueles que também haviam sido acometidos por "algum passado" e para os raros que, sob certos perigos, deveriam ser a "consciência da alma moderna". Não é sem propósito que, além do pessimismo, Nietzsche quer se libertar

da metafísica romântica dos seus primeiros escritos. Ele busca uma reflexão livre, que não gire em torno de um eixo sem que este mesmo não seja posto à prova. Isso significa que o ponto digno de uma verdadeira investigação filosófica não tinha sido vislumbrado até então, num esforço que deveria partir de dentro para fora, isto é, de uma análise pessoal.[135]

Stegmaier[136] comenta que diante de sua doença, Nietzsche se viu necessitado de outra arte que o fizesse suportar sua vida e seu sofrimento, uma arte que fosse somente para artistas. Em *Ecce Homo*, esclarece sua arte do estilo e sua arte suprema de dizer sim à vida, dando créditos aos artistas realizadores, com vontade de dar estilo à existência. Sua ligação com a arte não se dava com a ciência ou com a história da arte, antes, constituindo-se numa ligação concomitantemente pessoal e filosófica. O abandono da metafísica do artista no período intermediário o conduz à elaboração de uma estética como fisiologia da arte, que põe o belo na categoria do que anima, diverte, eleva, alivia e torna atraente a existência. De seu lado, o feio enfraquece, aflige e desencoraja. É como instinto elementar de conservação e expansão de si que fisiologicamente se define o belo e o feio, sendo a arte um meio para a transfiguração do desagradável em atraente e do pesado em leve, proporcionando à vida e à ação maior profundidade e significado. Seu modo de atingir seus objetivos é pela ficção, pela falsificação, ao passo que a ciência insiste na distinção entre o falso e o verdadeiro. Por isso, ambas se mostram como perspectivas diferentes. Da arte se aprende a perspectivar invenções e artifícios. Da ciência guarda-se a fixação das perspectivas. Cabe ao espírito livre dominar uma terceira perspectiva: a arte filosófica, fixando e novamente liberando segundo seus fins superiores. Analogamente ao ponto de vista da arte plástica, em que os olhos, incitados diante do relevo que apresenta destacando e omitindo detalhes, é preciso se desafiar ao ultrapassamento dos limites do que se vê, do que se vivencia. Voltando à discussão a respeito da delimitação entre arte e ciência, a primeira, mais do que a segunda, amplia o horizonte da vida. A filosofia só tem a mesma competência da arte se passar a ser arte filosófica, integrando arte e ciência. Estas não se excluem necessariamente, mas se complementam. Se a última demarca

[135]Cf. SAFRANSKI, R. *Nietzsche. Biographie seines Denkens.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.

[136] STEGMAIER, Op. cit.

limites únicos e firmes, aquela transgride as limitações, estimulando a constituição segundo os próprios fins de novos rumos, orientados pela vida. O comentador define a arte filosófica como a habilidade de ter a clareza científica e de transfiguração estética.

3 **SOBRE UM POSSÍVEL PROJETO CULTURAL EM NIETZSCHE**

3.1 **Um caminho para a cultura em meio a uma crise cultural**

Humano, demasiado humano, embora seja considerado por vários estudiosos um livro de passagem, uma obra intermediária no pensamento do autor, não foi escrito para esse fim, ou seja, para ser propriamente um livro de passagem, mas carregava em si um pensamento que se resolvia em suas conclusões ou se abria em suas problemáticas. Considera-se, pois, um equívoco afirmar que Nietzsche o tivesse escrito contendo elementos de transição que serviriam como ponte entre sua produção juvenil e seus escritos da maturidade, ou, como se prefere denominar aqui, suas últimas obras. Somente um Nietzsche maduro, ou seus estudiosos, poderiam perceber o desenvolvimento que algumas temáticas viriam a ter nos escritos da década de 1880. Porém, se não é uma obra de passagem, insere-se num "momento de passagem" histórico, e é neste sentido que contém "elementos de transição". Pondo-se de lado as conotações negativas a que o termo transição poderia levar, como as de efemeridade, passageiro ou mesmo de transitoriedade fugaz, o que se quer significar é que a passagem aludida neste argumento decorre do contexto de crise cultural vivenciado tanto pelo povo alemão quanto pelo europeu em geral. Como se tenta mostrar ao longo deste trabalho, os escritos publicados a partir de 1878 não poderiam deixar de ser um confronto bem fundamentado com as correntes intelectuais que atuam na dinâmica dessa conjuntura. A primeira seção deste capítulo buscará mostrar não mais como Nietzsche se apropria do material filosófico-científico de seu tempo, pois isto já foi feito nos capítulos anteriores, mas o porquê dessa apropriação, isto é, enquanto arsenal para defender suas posições e criticar a cultura de sua época, criando uma filosofia de cunho cultural muito relevante. De forma mais ampla, o objetivo do capítulo é mostrar que o pensamento sobre a cultura na obra em questão não é apenas descritivo, comparativo ou crítico, mas, também, uma alternativa, uma proposta cultural do filósofo alemão para uma sociedade que pudesse dar vazão às forças mais nobres de seus indivíduos. Na última seção, o debate se volta para a atualidade do pensamento nietzschiano sobre a cultura, a arte e o papel do indivíduo nessa relação. O principal intento aqui é verificar se o projeto de Nietzsche encontrou guarida no século XX.

A crise cultural mencionada acima diz respeito à percepção que Nietzsche tem da nova Alemanha, não sendo uma criação específica deste trabalho, como se neste se tivesse a intenção de forjar uma ideia de uma desorganização cultural alemã. Antes, toma como arcabouço as análises nietzschianas para compreender como explicitam as mudanças e rupturas históricas nas quais se viam inseridas. Por isso foi importante a regressão feita ao material científico-filosófico trabalhado pelo filósofo, num intuito de constituir um panorama da crítica a Hegel e seus discípulos por seus temas demasiadamente elevados, por seu idealismo crivado por uma metafísica específica. E quando se fala dos discípulos de Hegel, refere-se tanto à direita quanto à esquerda hegeliana, estendendo-se a Marx. Mas a crítica vai de encontro a outro itinerário da cultura, aquele cunhado pelo ideal de civilização.

Sabe-se que a crítica ao Idealismo não é novidade de Nietzsche. Marx, em sua obra *O Idealismo alemão* já havia reprovado o modo de filosofar de Hegel e dos hegelianos, que colocavam no pensamento e nas ideias a explicação de toda vida material da sociedade, pensando aquilo que os franceses e os ingleses já haviam realizado na prática. A ideologia alemã consistia em palavras contra palavras. O verdadeiro intelectual deveria se engajar para além das ideias. Era necessário haver um engajamento político efetivo, havendo um encontro concreto entre o discurso e a práxis. A leitura de Nietzsche apresenta um caminho bem diferente de Marx, evitando a pressuposição de um projeto sócio-cultural fundado em valores unificadores, sob uma doutrina niveladora, com uma justiça baseada na igualdade e na harmonia entre todos os indivíduos. Para se pensar num projeto, deve-se antes explicar a cultura vigente, ou definir o que é a cultura em sentido amplo e restrito. É a partir disso que sustenta algo simetricamente oposto ao Marxismo. O projeto dessa corrente se transforma num rebaixamento nivelador, numa decadência irrevogável. Na perspectiva de Nietzsche, é imperativo para uma cultura forte, erigida como uma espécie de obra de arte, a primazia do indivíduo forte, de exceção, que não se importa com o fato de se elevar sobre os demais, mas luta para isso. O que tem como foco é a composição sempre mais aprimorada de sua singularidade. Logo, preza pela excelência em todas as suas ações, sejam elas intelectuais, artísticas ou políticas. Em primeira mão, é o indivíduo que se esculpe como obra de arte para que, em seguida, contribua para a edificação de uma cultura forte. Em suma, não quer nivelar, pois nivelamento é ao mesmo tempo rebaixamento

e decadência. Pelo contrário, ao invés de nivelar, quer ultrapassar a si mesmo e aos demais.

Quando Nietzsche fala em cultura como unidade de estilo, distante de ser aquela da indústria cultural do século XX, isto é, como anulação de todos os estilos em função da reprodução técnica do estilo imposto pela ideologia do mercado e do consumo, é, sobretudo, aquela que é constituída pela elaboração exercitada e cuidadosa dos detalhes. Isto está em analogia à esfera da arte, na qual a obra do gênio é aquela em que cada parte é minuciosamente executada, reavaliada, repensada e refeita. Não é a atenção primeiramente ao todo que faz uma obra digna de louvor, e sim aos seus elementos constitutivos, pois a grande obra depende necessariamente da elaboração cuidadosa de suas partes. Em tempo, é relevante dizer que o pensamento de Nietzsche sobre a arte não privilegia a recepção, mas dá precedência ao incansável exercício criador. Para criar algo é imprescindível primeiramente criar-se, para dar forma, é preciso dar-se uma forma (*Bildung*). É assim que o indivíduo cria a si mesmo para, em seguida, estender sua força criativa para a sociedade e, consequentemente, a cultura. É nesse ponto de vista que se pode falar em unidade de estilo, especificamente, do estilo excelente e inovador, e não debilitante ou como instrumento para a perda da identidade dos indivíduos. O indivíduo passa a ser visto como uma totalidade dinâmica em sua multiplicidade e peça significativa numa cultura.

O último parágrafo clarifica o fato de Nietzsche não se ater ao problema da alienação da mesma forma que fizeram os hegelianos ou os marxistas, como perda de si mesmo em função de outro, de um oprimido para um opressor, de um escravo para um senhor, do espírito em prol de uma conjuntura sócio-cultural. Tal alienação só seria uma característica de uma cultura fraca, corroborada pela imitação (repetição e reprodução) das forças aprisionantes. Se o indivíduo é capaz de pensar livremente é porque não se aceita cativo, não se subjuga às vantagens de ser cativo, definindo o seu destino e o da cultura, não corre o risco de se perder num suposto processo que se convencionou chamar de alienação. Estas palavras poderiam servir para apoiar o discurso que acusa Nietzsche de conservadorismo aristocrático, por exigir uma cultura forte a partir de indivíduos fortes, supondo-se que esses adviriam de uma nobre estirpe, e por desprezar os verdadeiros problemas sociais, que só ocorreriam no universo das massas oprimidas. No entanto, o equivoco de uma oposição nestes moldes está numa incompreensão da leitura de *Humano,*

demasiado humano. Embora a nobreza guerreira tenha servido de paradigma na elaboração do pensamento moral nietzschiano, o indivíduo forte vai muito além de uma condição de nascimento, física ou moral. É nobreza espiritual. Não se nasce nobre espiritualmente, mas se torna. Daí mais uma relevância do estudo de Burckhardt, que ao tentar reconstituir a história antiga e moderna, deu ênfase aos indivíduos proeminentes no processo de criação e direção cultural e política de seus Estados. Em proximidade a Maquiavel, identifica o valor da *virtù* no lugar da fortuna e do talento inato. Aquele que pretende se tornar grande deve se cultivar, ser diligente nos exercícios, criar hábitos e aprender a confiar em sua própria orientação e não na fortuna.

A crise cultural não está obrigatoriamente aliada à crise política ou econômica. Aliás, se há algo bem notório na Alemanha pós 1871 é a prosperidade nesses âmbitos. Os projetos políticos e econômicos não eram mais meros sonhos de intelectuais ou nas ações dos militantes nacionalistas. Haviam se efetivado na figura de um Estado promissor, possuidor dos quesitos de uma nação capitalista. Participava do processo histórico conhecido como 2ª Revolução Industrial que a colocava tecnologicamente à frente de outros países europeus, como a Inglaterra. Concomitantemente, a ciência alemã ganhava cada vez mais destaque em áreas como a engenharia e a medicina. E não se poderia dizer que o debate filosófico tenha perdido sua diversidade, já que o fim do século XIX viu o alvorecer de várias correntes nos mais diversos ramos, como na filosofia da ciência, linguagem, psicologia etc. Ora, se não se pode afirmar que a nova Alemanha é o Estado ideal hegeliano, wagneriano ou marxista, ao menos materializa as tendências mundiais para a produção em série, atendendo à crescente demanda das zonas de consumo. Para tanto, como já vinha ocorrendo nas demais nações industrializadas, foi necessário criar uma organização social para o trabalho, tendo sua legitimação na repercussão de uma proposta cultural que sintetiza os dois grandes edifícios dos últimos três séculos, a ciência e a indústria, numa só concepção: a de civilização. Grosso modo, a civilização é o sonho positivista transformado em realidade, com um tempero ainda mais cientificista. Nela a ciência e prática puderam se unir, o conhecimento e sua aplicação eficaz passaram a caminhar de mãos dadas em torno de uma promessa de que quanto maior fosse a ordem orgânica, maior seria o progresso social. Se Nietzsche se apoia no novo estatuto do conhecimento trazido pela ciência, em especial, pelos naturalistas oitocentistas, carregando consigo um

rompimento com a metafísica como autoridade explicativa do mundo, demonstra-se cético quanto a implicação dessa mudança. Uma busca cultural pela ordem totalizante poderia prejudicar o desenvolvimento da singularidade, do grande indivíduo, muito mais se tivesse como finalidade o bem-estar geral. Nesse viés, civilização deixa de ser apenas organização para bens de consumo e passa a ser, também, para a produção de bem-estar, ainda que este, como apontou Debord no século XX, transforme-se novamente em mercadoria para o consumo.

A preocupação com a ordem para Nietzsche pode ser notada em suas críticas a concepções como as de civilização, rebanho e cultura de máquina. No aforismo 225 de *Humano, demasiado humano*, reflete que toda subversão, que tem como objetivo uma nova organização, apresenta em sua origem a crença numa pretensa natureza humana, como aquela da Revolução francesa. Porém, não é organizadora, e sim terrificante. Contém em si vários desatinos. Noutras palavras a base de uma revolução social não está no desejo de desorganização, ainda que esta seja necessário por certo período, mas no estabelecimento de um estágio mais organizado e justo. Contudo, não é isto que se constata ao perceber que os ideais revolucionários, se postos totalmente em prática, tornariam seus militantes mais débeis e não o oposto. Um dos frutos esperados pela revolução, seja nos moldes de Rousseau ou nos marxistas, é o fim ou a diminuição do sofrimento humano. Mas é isso que permite a anulação ou degeneração das forças do indivíduo. É o que se confirma no aforismo 617, quando diz de Rousseau: “Quando ele lamenta a corrupção e degeneração da sociedade como triste consequência da cultura, isso tem por base a experiência pessoal; a amargura desta proporciona agudeza à sua condenação geral e envenena as flechas que ele dispara” (MA I/MMH, 617, p. 260). Em virtude do fato de se deprimir como indivíduo é que busca encontrar um remédio que sirva para toda sociedade, mas que, efetivamente termina por debilitá-la. Contudo, no aforismo 465, lê-se que a “cultura deve suas mais altas conquistas em tempos politicamente debilitados”.

Não foi o ideal de sociedade rousseauniano que prevaleceu na Europa pós-revolucionária. Todavia, algo de seu pensamento permaneceu no espírito alemão, seja numa parte da visão que Hegel incorporou da Revolução, seja em seu desdobramento no Socialismo do século XIX, na suposta luta pela igualdade do proletariado ou mesmo na democracia. Certo é que, tanto quanto o Iluminismo chegou tarde e deturpado na Alemanha, eclipsado pelo Idealismo, os esforços

revolucionários com feições iluministas acabaram obscurecidos pelo já consolidado universo da indústria e do comércio da nova nação. Quando muito, o que se poderia fazer era reforçar a dose de submissão dos indivíduos a uma cultura gregária.

Para Nietzsche, a democracia e o socialismo estavam baseados numa verdade quase tão metafísica quanto aquelas que embasaram os Estados absolutistas, com uma ressalva: ela se escondia atrás de um pensamento científico. No entanto, nada mais eram que superstições, crendices num passado natural em que o homem era um bom selvagem, corrompido pela vida em sociedade, sua cultura e civilidade. Imbuído da compreensão de que o absolutismo seria o ápice dessa corrupção, subjugando a vontade da maioria à vontade de um só, dando força a um Estado opressor, Rousseau elaborou sua concepção de contrato social, no qual as diferenças deveriam ser aniquiladas em nome da vontade geral. Não importava mais o que um pensava ou queria, mas o que todos pensavam e queriam. Mesmo que a coletividade não pudesse justificar seus interesses e preceitos, estes eram justos simplesmente por conciliar as disputas entre os indivíduos. Tentando se aproveitar do rastro que o Iluminismo deixava pela França e pela Europa, Rousseau dissimulou seus pensamentos deletérios com um falso cientificismo, esperando com isso promover uma subversão à ordem como solução para a infelicidade da maioria. Como se viu, ele é quem estava se degenerando.

Há dois tipos de subversivos: os egoístas e os que possuem como meta deixar um legado para as gerações posteriores. Dentre eles, o mais temível é o segundo tipo, que age de acordo com a fé e a sua consciência do desinteresse. Ao se ler o texto de Nietzsche, pode-se refletir que, em sua visão, as ideologias são perigosas porque se difundem como um discurso impessoal – o bem ao maior número de indivíduos, indiferentemente se custar o sacrifício de alguns. Assim o "perigo começa quando os objetivos se tornam impessoais, podendo considerar todos os defensores da ordem vigente como pessoalmente interessados, sentindo-se então superiores a eles" (MA I/HH I, 454, p. 222). Há uma implícita distinção entre os projetos culturais ideológico-revolucionários (e os não subversivos, como o de Hegel) e os considerados conservadores: a impessoalidade em relação aos interesses pessoais. Contrapõem-se o ideal liberal, como direito de todos à liberdade, e o despotismo absolutista como a vontade do soberano, os socialistas contra os burgueses, da comunidade e o indivíduo. O que pesa é sempre a não imposição da vontade de um contra a de todos. Poder-se-ia dizer, tomando-se a

leitura dos textos nietzschianos em questão, que a vontade de todos nada mais é do que a vontade de indivíduos, e que não há consenso que respeite aos parâmetros rousseaunianos.

A maneira de pensar de Rousseau não trazia nada de novo, apenas forçava o homem a ser aquilo que historicamente jamais tinha sido. Para Nietzsche, sua invenção era a-histórica e, portanto, arbitrária. A hierarquização entre governo e povo era tão natural quanto as relações entre pai e filho, professor e aluno, senhor e escravo. Os ideais revolucionários rosseaunianos promulgavam o fim disso como condição para um Estado em que tal ordem fosse seu avesso. As duas consequências de tal filosofia revelavam a possibilidade de uma sociedade degenerante e, noutro sentido, preguiçosa.

Num aspecto a degeneração é bem recebida por Nietzsche, a saber, quando essa ocorre em relação aos elementos estáveis de uma sociedade que causam a debilidade de seus indivíduos. Se uma cultura é algo dinâmico, com uma vida própria, deve estar disposta a se esvair para dar lugar a outra. De qualquer forma, no interior de uma cultura só se pode experimentar o novo através de seus indivíduos. A princípio a novidade é recebida como um veneno, força desorientadora, agressão à ordem e a estabilidade – não como a revolução, porém. É ao causar inicialmente o sofrimento que se torna a comunidade mais forte. Por conseguinte, mais importante que o remédio que supostamente cura é o mal que fortalece, que é capaz de deixar algo apto para buscar o que é mais elevado. O homem não se explica somente a partir da luta pela sobrevivência, mas, também, pela luta pela expansão e fortalecimento de si mesmo. O indivíduo forte vê suas fraquezas como uma característica a ser vencida pelo desenvolvimento de outras habilidades, o que tem reflexos na cultura. Como se lê no aforismo 224, um “povo que em um ponto se torna quebrantado e enfraquecido, mas no todo é ainda forte e saudável, pode receber a infecção e incorporá-la como benefício” (MA I/HH I, 224, p. 143). Por isso a tarefa do educador não é a de repetir ou perpetuar a tradição, senão a de abrir feridas, aplicando nos ferimentos aquilo que é nobre e saudável. A educação que Nietzsche esperava para uma cultura forte seria aquela que sobreleva todos os seus elementos e não a que permite a conservação do mesmo, é inoculação enobrecedora. Já a educação cativa se dá da seguinte forma: “O ambiente em que é educada torna uma pessoa cativa [...]. O indivíduo é tratado por seus educadores como sendo algo novo, mas que deve se tronar uma repetição (MA

I/HH I, 228, p. 146). Tal educação é para que os indivíduos se tornem previsíveis, facilmente ordenados e organizados. Tem-se que a previsibilidade garante a harmonia, que é vantajosa para a sobrevivência do indivíduo fraco. Usando uma terminologia quase hobbesiana, mas que a esta ultrapassa, o homem de espírito cativo não apenas abre mão de sua liberdade em favor de sua sobrevivência. Paralelamente, despreza sua capacidade criadora em função da aparente vantagem que é a manutenção do *status quo*. Quer a garantia da ausência de dor, até daquela causada pelo esforço inquisidor, pela inquietude gerada pelas perguntas sem respostas fáceis. Sofre-se menos com a agitação ininterrupta das cidades e do comércio, com a operação incansável das máquinas, com o som disforme de uma música empobrecida pela exigência do entretenimento do que com a angústia da reflexão, da pesquisa, da busca por razões. No aforismo 477, a cultura é vista como a fusão, também, de paixões, vícios e maldades, e no 462, percebe-se que se há uma utopia em Nietzsche é que a cultura permita o sofrimento como meio para o engrandecimento.

A importância da História como disciplina foi dar ao homem hodierno a consciência de que sua a responsabilidade pela construção da cultura. Logo, se quiser, pode retirar o melhor possível das forças e energias fisiológicas e culturais de seu tempo, tomando em suas mãos do destino da cultura. E se a história possui alguma direção, essa seria a de proporcionar a interação e integração entre as várias sociedades. O aforismo 179 de *Opiniões e sentenças diversas* deixa transparecer que há dois possíveis rumos. O primeiro seria o do fortalecimento da cultura a partir do que aqui se poderia chamar de troca de experiências culturais, permitindo o aparecimento de um indivíduo mais completo. O segundo, um mau caminho da cultura, é visto no aforismo 181:

> O caráter volúvel dos métodos e intenções pedagógicas se explica pelo fato de que as mais antigas e mais novas forças culturais são, como numa confusa assembleia popular, mais ouvidas do que entendidas, e a todo custo querem demonstrar, com sua voz, com seu berreiro, que ainda existem ou já existem (VMS/OS, 181, p. 87).

Em *Humano, demasiado humano*, a história não é vista por Nietzsche como uma ciência que tem como papel tornar os indivíduos mais cultos ou eruditos. Tampouco, é um olhar estrito para os tempos antigos, um conjunto de lembranças, sem quaisquer ligações com o presente. Nem é somente compreensão do presente a partir do passado. De semelhante modo, não seria acertado imputar à história um

sentido racional ou teleológico, uma vez que isso não é o mesmo que o desenvolvimento natural de tudo aquilo que é vivo e que está num mundo dinâmico sem, contudo, uma direção finalística. Ao se buscar a verdadeira ciência, não há como desvinculá-la da história. Logo, história e conhecimento são interdependentes. Tal qual nas teorias evolucionistas a biologia não deveria ser estudada tomando-se como fonte a situação atual dos organismos, mas a trajetória e a constante luta existente entre eles, também, nenhum tipo de saber deveria assumir seu objeto de estudo exclusivamente em sua atualidade. Quanto ao fato de história não ser compreensão do contemporâneo pela escavação do decorrido, o que se quer dizer é, doutro modo, que o conhecimento histórico é, em si, construção do presente. Neste aspecto, o valor da história para Nietzsche não pode ser o mesmo dado pelos historiadores, pois esta é diversa da historiografia. Contudo, ao se tratar dos estudos iniciais da fase intermediária nietzschiana, deve-se ter cuidado em dizer que o presente seria a repetição do passado, algo que só seria abordado na visão do eterno retorno, publicada em *A Gaia Ciência*.[137] Pelo contrário, as energias processuais para a organização de um determinado momento não se repetiriam noutro, ainda que pudessem ser reutilizadas de certo modo.[138] Especialmente, a maior importância da história estaria na constituição dos próprios indivíduos, ou melhor, para a formação destes. Isto está implícito no aforismo 249 de *Humano, demasiado humano*:

> *Sofrendo com o passado da cultura*. – Quem percebe de modo claro o problema da cultura, sofre de um sentimento semelhante ao de quem herdou uma riqueza adquirida ilegalmente, ou ao do príncipe que governa graças às violências de seus antepassados. Pensa com tristeza em sua origem, e com frequência tem vergonha e fica irritado. Todo o montante de energia, vontade de viver e alegria que dedica ao que possui, é muitas vezes contrabalançado por uma enorme fadiga: ele não consegue esquecer sua origem. Olha o futuro com melancolia; os seus descendentes, ele já sabe, sofrerão do passado assim como ele (MA I/HH I, 249, p. 157).

Em contrapartida, pode-se ler no aforismo 273:

> *Retrocedendo, mas não ficando para trás*. – Quem hoje ainda começa o seu desenvolvimento com sentimentos religiosos e depois continua, talvez por muito tempo, a viver na metafísica e na arte, recuou um bom pedaço e inicia a disputa com outros homens modernos em condições desfavoráveis: aparentemente ele perde tempo e terreno. Mas, por haver se detido em regiões onde o calor e a energia são desencadeados, e onde continuamente o poder flui de fonte inesgotável, como uma

[137] Sobre esta noção ver: BENOIT, Blaise. Le quatrième livre du *Gai Savoir* et l'eternel retour. In, *Nietzsche-Studien*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003, nº 32, p. 01-28; D'ORIO, Paolo. Cosmologie de l'eternel retour. In, *Nietzsche-Studien*. Berlin: Walter de Gruyter, 1995, nº 24, p. 62-123 &RUBIRA, Luís. *Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores*. São Paulo: Discurso Editorial; Barcarolla, 2010.

[138] Cf. Aforismo 234 de *Humano, demasiado humano I*.

> torrente vulcânica, ao deixar no momento certo essas regiões ele avança mais rapidamente, seu pé adquire asas, seu peito aprende a respirar de maneira mais calma, mais profunda e constante. – Ele apenas recuou para ter terreno bastante para seu salto: então pode até haver algo de terrível, de ameaçador, nesse recuo (MA I/HH I, 273, p.171).

No aforismo 292, o autor demonstra como toda caminhada da humanidade foi importante para a postulação de um espírito livre. Com conselhos dirigidos em segunda pessoa, como se falasse diretamente ao leitor, o texto recomenda que ninguém se sinta triste por ter sido lançado numa determinada época ou outra. É um sinal de sabedoria ter participado e explorado as culturas passadas para retirar dela o leite que servirá para a elaboração do bálsamo. Adiante, adverte: "Não menosprezes ter sido religioso; investigue plenamente como teve um genuíno acesso à arte. Não é possível, exatamente com ajuda de tais experiências, explorar com maior compreensão enormes trechos do passado humano?" (MA I/HH I, 292, p. 179). Cada estágio da cultura humana é um degrau, um passo acima, para o crescimento do indivíduo. Ao superar tais estágios, elevando-se acima deles, o indivíduo se supera, tornando-se não uma peça a mais no joguete cultural. Ele mesmo pode se tornar uma cadeia de anéis da cultura, contribuindo diretamente para seu desenvolvimento. Na concepção do filósofo: "Este objetivo é tornar-se você mesmo uma cadeia necessária de anéis da cultura, e desta necessidade inferir a necessidade na marcha da cultura em geral" (MA I/HH I, p. 179). Olhar para o passado, sem se prender a ele, conseguindo dele se distanciar, pairar sobre sua superfície, torna os olhos fortes. Depois desse exercício para as vistas, torna-se apto para mirar noutra direção: para o futuro. Neste estão as constelações de culturas vindouras: "Quando o seu olhar tiver se tornado forte o bastante para ver o fundo, na escura fonte de seu ser e de seus conhecimentos, talvez também se tornem visíveis para você, no espelho dele, as distantes constelações das culturas vindouras" (MA I/HH I, p. 180). É só diante dessa superação de si mesmo que se consegue alcançar o que Nietzsche chama de suave fulgor solar de uma constante alegria de espírito. É aqui que sabedoria e velhice se encontram, quando o homem aprende não mais a se negar através de seus instrumentos intelectuais, mas aceita sua condição sem se enraivecer, empreende seu último movimento, seu grito jubiloso de conhecimento, seu último som.

No projeto de *Humano, demasiado humano*, assim como o indivíduo deve estar disposto a experimentar o máximo possível do que lhe é oferecido - cada um é uma cadeia de anéis da cultura – sem, contudo, acumular indiscriminadamente o

que experimenta, antes retirando o que fortalece, a cultura deve cuidar para não se tornar um relicário. O antigo, o diverso e o novo muitas vezes são evitados apenas por quem receia a derrubada dos elementos estáveis, das convicções, do que é cômodo e aparentemente vantajoso. Aqui, é o posicionamento que contribuirá para delimitar entre o espírito cativo e o espírito livre. Enquanto aquele a tudo quer perpetuar por seu fervor à tradição, ao que é duradouro, este se preocupa com as razões. Se não as encontra, isto é, aquelas que de fato digam respeito a ele, repele o que quer que seja, não carregando fervorosamente convicções. O espírito livre é uma espécie de degustador inveterado ao mesmo tempo em que é um inquiridor e, no final das contas, um destruidor. A experiência do espírito cativo é para embotar os sentidos e o cérebro. É analgésica. Um exemplo disso é que a arte não tem mais seu próprio valor. É um instrumento para o descanso, fazendo com que os indivíduos aceitem resignados os esforços físicos em detrimento do trabalho intelectual. Uma cultura assim retira do indivíduo todo seu tempo e espaço. Ele está constantemente ocupado com suas tarefas. Seu ócio é convertido em sono ou em entretenimento. Sua autonomia está sacrificada. Como lembra Nietzsche, neste sacrifício, o homem justifica sua condição. Como determina o aforismo 229, o sacrifício é um dos quatro requisitos para que uma coisa seja justificada pelo espírito cativo. Por sua vez, entende-se emancipação no presente contexto como objetivo fundamental do *Esprit fort*, sendo uma oposição à tradição. Mais do que isso, é a procura por “um conhecimento inteiramente individual do mundo” (MA I/HH I, 230. p. 147).

A harmonia esperada pelo propositor da sociedade ideal é inimiga do aparecimento do espírito livre tanto quanto o é para uma cultura forte. O fortalecimento que se dá pela superação das feridas, da mutilação, da falta de um órgão relevante, de uma grande contradição, permite que as dissonâncias sejam encaradas e nunca evitadas. Não se pode deixar de notar a semelhança com o pensamento de Maquiavel, para quem a guerra pode até ser protelada, mas não evitada. Aliás, melhor é que não seja sequer protelada. O que se quer dizer com esta comparação é que somente através do embate é possível haver e se afirmar um vencedor (MAQUIAVEL, 2013). Logo, como já foi dito noutra ocasião neste texto, Nietzsche despreza veementemente o Estado perfeito, temendo que com ele a arte e o gênio tivessem seus dias contados. Mais do que isso, temia que por ele a cultura ficasse prejudicada.

A cultura forte se determina pela grande multiplicidade de elementos, de forças e energias aproveitadas. Não é unilateral, pendendo apenas para a frieza da ciência ou para o superaquecimento dos sentimentos. Como na música a quantidade de notas possibilita a riqueza de um acorde, e quanto mais cordas um instrumento tiver, mais complexa e múltipla se faz a harmonização, do mesmo jeito a cultura forte traz consigo uma harmonia que une, mas que mantém a distinção de seus elementos, de suas forças, de seus indivíduos. Não é a harmonia dos socialistas.

Ao ler os últimos parágrafos o leitor poderia pensar estar encontrando bons argumentos para acusar Nietzsche de uma maldade moral sem precedentes. Poder-se ia perguntar sobre quanto sofrimento seria necessário para a obtenção de uma cultura forte e qual seria o grau de resignação de cada um para a efetivação do projeto cultural do pensador alemão. No entanto, nas entrelinhas de *Humano, demasiado humano*, deve-se compreender que quem inocula o veneno, causando o mal que fortalece, precisa antes aprender a sofrer, a sentir suas próprias dores, do mesmo modo que quem almeja por uma cultura de criadores necessita ser ele mesmo um criador. Não se pode querer um mal para o rebaixamento dos outros, mas para o engrandecimento de si mesmo a partir do fortalecimento dos demais. Cada indivíduo tem que aprender a caminhar com suas próprias pernas, ou seja, não ser tutelado por qualquer instituição ou ideologia. Não pode aceitar a imposição de uma autoridade, intelectual ou moral, nem por forças estatais. Nem ver na autoridade da ciência uma muleta para sustentar seus novos dogmas. Enfim, não é lícito se submeter a estruturas ideológicas, quaisquer que sejam, negligenciando sua singularidade em prol da coletividade.

Para Nietzsche, o termo ideal referindo à sociedade e à cultura aponta para as utopias formuladas desde a Grécia antiga, em especial na República de Platão, até aquelas mais recentes, como o Socialismo. Ideal, como se mostrou anteriormente, está na esfera do que é perfeito, harmônico, sendo dele devedora a ideia utópica de justiça, baseada não apenas na exigência de igualdade entre todos, como na exclusão daquele que desafia a ordem, que pensa e age diferentemente dos iguais. É importante distinguir o Estado ideal do Estado real, pois ambos recebem formas diferentes de críticas. O primeiro, também chamado de Estado perfeito, tem como meta, no caso dos socialistas, o bem-estar para o maior número de pessoas. É nele que Nietzsche presume a inviabilidade da produção do grande

intelecto. O bem-estar absoluto enfraqueceria a humanidade "tornando-a fraca demais para produzir o gênio" (MA I/HH I, 234. p. 149).[139] A busca por tal perfeição pressupõe a eliminação ou tranquilização das energias selvagens que estão na base do animal. O homem deveria expurgar de si e sociedade os resquícios de selvageria e violência. Se tal coisa ocorresse, o resultado seria o da total debilitação do ser humano, uma vez que no "Estado perfeito [...], neste há lugar apenas para os indivíduos debilitados" (MA I/HH I, p. 150).

Os socialistas tomam a propriedade privada como um mal moral. Isto só faz sentido a partir de um olhar já moralizado, que despreza tudo o que está na constituição do que é humano: as injustiças, as violências, a escravidão, o embuste e o erro. A cultura não se inicia pela justaposição dos indivíduos bem organizados socialmente (no sentido positivista). Sua origem está na luta entre homens, na violência proporcional ou desproporcional entre um e outro, nos erros que levaram os homens à seleção do que é mais do que é menos vantajoso, às relações de dominação. A ideologia socialista extirpa dos indivíduos o que lhes é próprio: o conflito. Nega que uns devam ser mais ricos que outros, enquanto a riqueza foi um meio para que alguns tivessem acesso à aristocracia da raça, gastando tempo e recursos para seu aprimoramento físico e intelectual. Efetivamente, o que o Socialismo propõe é o aniquilamento formal do indivíduo, que seria um "luxo injustificado da natureza", transformando-o num "órgão da comunidade". Socialismo

[139]Rüdiger Safranski, tentando entender o contexto no qual se dá a crítica de Schopenhauer e, concomitantemente, de Nietzsche (pois faz alusão a este último em sua biografia sobre o autor de *O mundo como vontade e representaçã*o no mesmo capítulo do trecho citado abaixo), a Hegel, seus discípulos e a Marx, todos eles buscando alcançar com seu pensamento a explicação última e verdadeira do homem e sua sociedade: "Um furor filosófico trabalhava nessas críticas – encontrava-se nelas, pela última vez, toda a paixão dos 'anos selvagens da filosofia' – mas esta também era, em seu conjunto, uma crítica que se considerava como sendo a derradeira. Era necessário filosofar uma última vez e logo a seguir a necessidade de uma filosofia desapareceria por completo, porque a felicidade teria sido realizada. Em Hegel, a coruja de Minerva empreendia seu voo depois que a realidade tivesse concluído seu processo. Já em Marx, a coruja de Minerva deveria continuar voando até que atingisse a claridade de uma nova aurora. 'A crítica', nos diz Marx, 'não destroçou as flores imaginárias que adornavam as correntes arrastadas pelos homens' [...]. Todos os sonhos seriam ultrapassados pela posse verdadeira: eis a grande promessa da filosofia marxista. Eis a apoteose do futuro glorioso da liberdade humana. Esse lema chegou aos ouvidos de Schopenhauer. Contudo, tal otimismo apenas soou para ele como um tipo perverso de pensamento" (SAFRANSKI, 2011, p. 568). Como se vê, Marx não se contentava com o Estado como a invenção máxima e definitiva da humanidade, e sim ansiava pelo direito igualitário à posse. Se há igualdade na distribuição dos bens no corpo social, encontra-se a realização da felicidade. Isto demonstra que Nietzsche, quando fazia uma crítica aos socialistas, creditando ao Estado os maiores esforços da esquerda europeia, não distingue muito bem o que a ala mais recente dela pensava sobre ultrapassamento da organização social sob a gerência estatal.

e despotismo possuem como meta o poder estatal, e nisso não há novidade nas utopias modernas.

Graças ao sonho frustrado das utopias que persiste o surgimento do grande intelecto. Ainda que seja exceção, consegue encontrar seu lugar em meio as contradições, fraquezas e imperfeições das sociedades reais. No final do aforismo 235, há um trecho que permite uma reflexão sobre o Estado real: “O Estado é uma prudente organização que visa proteger os indivíduos uns dos outros: se exagerarmos em seu enobrecimento, o indivíduo será debilitado e mesmo dissolvido por ele e o objetivo original do Estado será radicalmente frustrado” (MA I/HH I, 235. p. 150).

Observa-se a oposição entre o projeto cultural de Nietzsche às utopias que tinham grande voz em seu tempo, muitas das quais se apoiavam no cientificismo vigente. Por sua vez, esta é uma característica marcante daquele século, o fato de grande parte dos constructos intelectuais destinados à vida social e, por consequência, cultural, terem sua suposta raiz no solo científico, gabando-se de lançar fora a alienação religiosa, a especulação metafísica, a futilidade da arte e seus devaneios, e de poderem utilizar os métodos seguros da ciência para a descrição, previsão e intervenção sociais. Não é por acaso que o ideal civilizatório, de cunho capitalista, fosse este imperialista ou liberal, só teria sido possível quando se compara o homem selvagem (não científico) ao homem superior, aquele que encontrou o caminho para uma vida melhor através da ciência e sua aplicação. Oportunamente, a hipótese para a legitimação do Imperialismo europeu sobre os continentes africano e asiático se deu com a afirmação ideológica de teorias raciais, destacando-se aquelas do Evolucionismo social do Darwinismo social. No primeiro caso, as sociedades eram classificadas em três etapas evolutivas, respectivamente, a bárbara, a primitiva e a civilizada, sendo que os europeus estariam nesta última, enquanto africanos seriam bárbaros e os asiáticos primitivos. O destino do povo europeu seria a disseminação de sua cultura para que a Ásia e a África pudessem alcançar o estágio civilizado.[140] No segundo caso, Spencer, por exemplo, postula a evolução das sociedades em decorrência do conflito e da competição naturais. No aforismo 265, verifica-se que Nietzsche estava ciente da altivez naturalista a respeito da civilização europeia em oposição à cultura asiática.

[140]Cf. BOAS, Franz. *Raça e Progresso* [1931]. In: CASTRO, Celso (org.). Franz Boas. Antropologia Cultural, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

Por outro viés, se o protossocialismo rousseauniano, de feições ingênuas do ponto de vista científico, parte da compreensão da natureza humana (e do estado de natureza) em direção a um acordo que retira a primazia do indivíduo, fazendo com que se doe completamente ao interesse maior da comunidade, da vontade geral, sendo o legislador um educador moral para que se cumpra tal exigência, Marx só consegue sofisticar este ideal por meio de suas explicações científicas para o processo que culminou na opressão humana. A seu modo, une filosofia, história e economia, seguindo o paradigma positivista de que a sociedade deve ser compreendida e conduzida cientificamente. O discurso filosófico não poderia mais se perfazer nos limites da reflexão especulativa, pois o novo conhecimento passa exigir a validação de qualquer narrativa através da íntima relação com a ciência. O discurso poético e qualquer expressão artística perdem qualquer validade epistemológica, sendo transferidos para o âmbito exclusivo do que é acessório, dispensável, descartável e, como argumentou Adorno, consumível. A pretensa narrativa social sob a chancela da ciência é que dá a conotação de Socialismo científico ao pensamento marxiano. Científica passa a ser a explicação do indivíduo através de sua nova ciência, a psicologia, das relações arquetípicas entre os homens por meio da antropologia, orientada em sua origem pelo Naturalismo, da descoberta do inconsciente pela psicanálise entre outras coisas.

Nietzsche não estava alheio a isso, sabendo que ferro se combate com ferro. Se de um lado se levantam as ondas ideológicas cientificistas que tentam impor seus ideais debilitantes, de seu lado, o filósofo alemão se mune do mesmo arsenal científico. Não para por aí. Traz consigo algo para superar o ferro: o fogo de sua intempestividade. Pode-se dizer que *Humano, demasiado humano* segue a tendência, respeitando é claro o seu estilo, de não mais se isolar a filosofia na hierarquia dos saberes, como algo totalmente autônomo, estabelecendo uma interdependência com a ciência. O processo pelo qual o autor passou ao longo da década de 1870, embora não se possa afirmar que seja exclusivamente naquele período, permitiu a ele recorrer a esta interdependência quando o assunto é a proposição de um pensamento capaz de se opor não apenas à força do Hegelianismo, como ao Socialismo, ao ideal cego da civilização como pseudossuperioridade europeia e, em alguns casos, à própria ciência, como ocorre na década de 1880 em relação ao Darwinismo.

Um projeto que intenta a criação de uma sociedade ideal tem por força lógica lançar sua realização no futuro. A dialética marxiana reconhece um processo e a importância dos estágios históricos somente como momentos antitéticos, transitórios, incompletos, enquanto potências (resgatando-se aqui o sentido aristotélico) para um grande fechamento, a síntese das sínteses, que como se vê em pleno século XXI, jamais ocorreu. Já a civilização mostrou seu poder racional em benefício de uma profunda barbárie, de resultados irracionais, como muito bem demonstrou a Escola de Frankfurt através da concepção de razão instrumental.[141] Nietzsche, no aforismo 256 já havia apontado para o caráter de dominação da ciência, de instrumento de poder, e não apenas como puro conhecimento. Evitando atrelar um possível projeto cultural a uma ideologia social, apresenta outra estratégia: a de olhar para o passado creditando a cada cultura, em seu devido momento histórico, a capacidade de gerar suas energias, seus indivíduos fracos ou fortes, bem como suas realizações. Nasce, expande-se, degenera-se e é eclipsada, substituída. Deixa seus legados. No entanto, esses não são assimilados pelas culturas posteriores com os mesmos sentidos que possuíram em seu berço. Olha-se para trás para ver ali algo em que se espelhar durante a construção do próprio fortalecimento. Passado, presente e futuro podem se distinguir tanto em grandeza quanto em debilidade. Isso permite entender que o constante elogio ao Renascimento não tem como objetivo reprojetá-lo como uma cultura ideal. Longe disso, ele é tomado como um exemplo, em semelhança ao gênio para o indivíduo comum. Não se quer repeti-lo ou imitá-lo, mas dar lugar a forças similares que nele operaram, forças que são desprezadas, abolidas ou tranquilizadas pelo homem contemporâneo.

O Nietzsche de *Humano, demasiado humano*, quando olha para o Renascimento, influenciado pelo *modus operandi* historiográfico de Burckhardt, parece estar convencido do relato que Maquiavel dá de sua cultura como um caldeirão efervescente de conflitos políticos, na qual vence o indivíduo que se

[141]Segundo Horkheimer: “Tendo cedido em sua autonomia, a razão tornou-se um instrumento. No aspecto formalista da razão subjetiva, sublinhada pelo positivismo, enfatiza-se a sua não-referência a um conteúdo objetivo; em seu aspecto instrumental, sublinhado pelo pragmatismo, enfatiza-se a sua submissão a conteúdos heterônomos. A razão tornou-se algo inteiramente aproveitado no processo social. Seu valor operacional, seu papel de domínio dos homens e da natureza tornou-se o único critério para avaliá-la.'" (HORKHEIMER, 2007, p. 29). O esclarecimento serve somente para criar uma grande ordem racional, contudo, centrada nos instrumentos para a obtenção de fins. Estes é que podem ser irracionais. Quando a razão assume seu carater instrumental, o sujeito do conhecimento decide que conhecer tem sentido apenas como forma de controle da natureza e da sociedade.

preparou com todo afinco, que define suas próprias razões e meios para sua ação. Na arte, sobrevive aquele que aceita a disputa, que não tem receio das equiparações para sua obra, que estabelece para si objetivos elevados. No Renascimento italiano tudo é pouco estável. As mudanças são inesperadas. Aquele que não se preocupa com sua excelência não prevalece, submetendo-se a outros ou perecendo. Abaixo, segue uma citação que ajuda a comparar, com as devidas distinções, o pensamento nietzschiano daquele de Maquiavel:

> Ainda se descobrirão muitos desses substitutos da guerra, mas talvez se compreenda cada vez mais, graças a eles, que a humanidade altamente cultivada e por isso necessariamente exausta, como a dos europeus atuais, não apenas precisa de guerras, mas das maiores e mais terríveis guerras – ou seja, de temporárias recaídas na barbárie, para não perder, devido aos meios da cultura, sua própria cultura e existência (MA I/HH I, 477, p. 235).

Um texto como este poderia ser um bom instrumento aos que acusam o pensamento de Nietzsche de ter servido aos Nazistas no empreendimento da mais terrível de todas as guerras, lançando a Europa, como observaram os autores da *Dialética do esclarecimento* (ADORNO & HORKHEIMER, 1985) na barbárie dos campos de concentração, da eliminação daquilo que consideravam a causa da debilidade europeia.[142] O equívoco dos acusadores se faz claro em *Humano, demasiado humano* na rejeição e crítica ao antissemitismo, quando declara que os judeus trouxeram benefícios variados para o continente, permitindo que tivesse contato com os antigos ocidentais. O problema é que o sentido de guerra para o filósofo é bastante amplo, passando pela concepção de Heráclito, da guerra como mãe de todas as coisas,[143] de Maquiavel, como elemento desestabilizador de uma ordem fraca em direção a uma mais forte, do conflito do indivíduo consigo, do artista contra outros artistas, da cultura pelo engrandecimento contra o empobrecimento, dos interesses individuais em detrimento dos totalizantes, da cultura cosmopolita em relação à puramente local. Em todos os casos há sofrimento que pode chegar aos limites do que é terrível. A guerra entre as nações, que se insinua pelas veredas do patriotismo, é fundada num nacionalismo artificial. Já no que toca o indivíduo, na

[142]Sobre Nietzsche e Adorno, recomenda-se, também, a leitura de: DUARTE, Rodrigo. Adorno e Nietzsche: aproximações. *In*: PIMENTA NETO, José Olímpio; BARRENECHEA, Miguel Angel (orgs.). *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro, Sette Letras/UFOP, 1999.

[143]Refere-se aqui ao seguinte fragmento de Heráclito: “ocorresabermos quea guerra écomum, e a justiçaécontenda,eque tudo acontecede acordo com adiscórdiae necessidade” (LAMI, 2008, P. 255). Cf., também, MARTON, Scarllet. Nietzsche e Hegel, leitores de Heráclito. A propósito de uma sentença de Zaratustra: “Da superação de Si”. *In*.*Revista Discurso*: revista do departamento de filosofia da USP. São Paulo, USP, 1993 – p. 31-51.

guerra, esse passa a ser sempre mais apto ao comércio de vivências e ao convívio com o diferente. Entretanto, os novos tempos poderiam ser avaliados positivamente, quando o que era inexistente, obscuro ou escuso para alguns era trazido ao universo das trocas, enriquecendo a cultura. O intercâmbio entre pessoas de diferentes nações ajuda a eliminar o nacionalismo artificial, dando lugar ao homem europeu, de raça mista. Quem defende a antiga ordem estatal são as dinastias reais, determinadas classes do comércio e da sociedade. Diante disso, fica inviável acusar Nietzsche de fazer apologia às atrocidades das guerras, pois é evidente seu desprezo à barbárie. O Estado perde sua legitimidade se mantém sua cultura hermética, mas contribui para a força da cultura quando dá primazia ao comércio do máximo de experiências de seus indivíduos.

As melhores descobertas acerca da cultura o homem faz ao olhar para si mesmo, ao descobrir em si dois poderes heterogêneos que o governam. Por analogia, o grande edifício da cultura é erguido pelo indivíduo através de seus conflitos. O projeto cultural de Nietzsche vislumbra uma cultura que permita que dois poderes se antagonizem e, por isso, possa ser superior, como deve ser na construção do grande indivíduo. De um lado, o poder da ciência, que exige razões, que deseja o conhecimento, que não se devota a convicções, do outro, o da arte, que permite quebrar a frieza e a indiferença quanto à vida, que permite o prazer, que instiga a fruição, que não apenas recebe como deseja produzir, continuar a criar. A grande tarefa da cultura é obrigar à harmonia – tolerância – poderes conflitantes não para que um se extinga diante do outro, mas para que ambos, ou melhor, que todas as forças conflitantes coexistam. Como se observa, ciência e arte não precisam necessariamente excluir uma a outra, já que o homem não é mero espectador do mundo, é criador. Pode apreciar o rigor científico, a disciplina, o domínio dos métodos e, simultaneamente, pode apreciar a beleza, ser flexível como um dançarino.

Como se vê, Nietzsche acreditava que a cultura baseada nos ideais românticos – e no idealismo e Hegel -, juntamente com sua arte, estava próxima do seu fim. Mas isso não significa que nada mais restaria da arte, ou seja, que a humanidade daria adeus àquilo que a acompanhou desde seus primórdios, como aponta o aforismo 119 da seção “Opiniões e sentenças diversas”. Em tempos de extrema correria, tomados pelo espírito da Modernidade, que renova os meios de trabalho, os governos e as relações interpessoais, a primazia dada a arte pelo

Romantismo já não atenderia aos interesses culturais. Mais comum seria encontrar a massa não pensante, fundamentalmente agitada pelo trabalho. No aforismo 439, Nietzsche afirma que para haver uma cultura superior é imperioso que exista uma casta de homens ociosos, que trabalhem se for do seu interesse, não agitados pelas exigências laborais. A fala de Nietzsche tem profunda tendência aristocrática, considerando-se que, na Grécia Antiga, em Roma ou mesmo na Europa Medieval, o trabalho era destinado a uma casta servil e mais pobre da sociedade. Porém, com a eliminação daquela casta, também chamada de nobreza, pelas insurreições burguesas dos séculos XVII e XVIII, o espaço para o livre pensamento se tornou cada vez mais restrito. Aqueles que ainda se arriscavam a se dedicar a tal tarefa passaram a ser mal vistos pelos semelhantes. Assim, a sociedade foi criando formas que atendessem aos interesses da burguesia e dos homens atarefados como forma de mantê-los ocupados, mas espiritualmente acomodados: um verdadeiro adestramento para a domesticação. O aforismo 438 demonstra que: "O caráter demagógico e a intenção de influir sobre as massas são comuns a todos os partidos atuais: por causa dessa intenção, todos são obrigados a transformar seus princípios em grandes afrescos de estupidez, pintando-os na parede" (MA I/HH I, 438, p. 214). Nietzsche considera que tal estupidez advém do populacho e volta-se para ele mesmo como algo que não presta: "Nisso já não há o que fazer, é inútil erguer um só dedo contra isso; pois nesse âmbito vale o que afirmou Voltaire: *quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu*" (MA I/HH I, p. 214). Um dos critérios para que algo seja aceito pela massa é a vantagem para um número maior de pessoas. Usa-se o intelecto para imaginar maneiras de tornar a vida geral mais agradável, mas o que se consegue pensar é muito estreito: "o orgulho pelas cinco ou seis noções que a sua mente abriga e manifesta realmente lhes torna a vida agradável a ponto de suportarem com gosto as fatais conseqüências de sua estreiteza [...]" (MA I/HH I, p. 214).[144]

[144] Jairo Dias Carvalho reconhece a crítica nietzschiana ao Estado e se propõe uma pergunta fundamental: "O pensamento de Nietzsche concentra-se na necessidade de auto-superação do homem e é neste contexto que ele critica o Estado e, é neste sentido que podemos nos perguntar como deve ser organizada a sociedade e para que fins" (CARVALHO, 2005, p. 172). O Estado representaria a identidade totalizada do povo, caráter contrário à filosofia pluralista de Nietzsche, que consistia na valorização do comércio da multiplicidade humana – como se poderia esperar do homem europeu mencionado acima. Segundo o comentador, o cerne da crítica esta em *Humano, demasiado humano*: "[...] o primeiro elemento de crítica ao Estado de Nietzsche ao Estado é o de que não se pode identificar a multiplicidade característica do meio social à unidade do Estado" (Ibidem, p. 173). O instrumento que impede a difusão da multiplicidade, que se atarraca com algo que, simultaneamente, organiza e nivela os indivíduos é a educação. Essa formaria homens cada vez mais iguais, destruindo

O indivíduo, na era da ação desenfreada (mas, não criativa) não mais tinha tempo para a contemplação. As horas de ócio, que eram bem poucas, já não serviam para a reflexão e, muito menos, para uma observação prazerosa da vida. Encontrar tempo para o ócio significava tão somente entregar-se rapidamente ao descanso. É para isso que a obra de arte deveria servir, para entreter e descansar. A grande arte, como fora pensada pelos maiores gênios artísticos da história, independentemente de épocas, correntes e estilos, era substituída por uma arte superficial. O novo tipo de público, ao rejeitar uma arte mais complexa, transformava seus artistas em medíocres. É o que se vê nos dois aforismos subsequentes de *Humano, demasiado humano*. No 167, enfatiza que não pode haver a educação artística de um público se o mesmo tema não for tratado de maneiras diversas cem vezes por mestres diferentes. Somente assim, o público poderia aprender a elevar-se acima do interesse do sujeito. No aforismo 168, trata isto da seguinte maneira:

> *O artista e seu cortejo devem andar lentamente*. – O passo de um grau de estilo a outro deve ser bastante lento para que não somente os artistas, como também o público, compreendam-se e saibam exatamente o que se passa. De outra maneira se produz de uma só vez um grande abismo entre o artista que cria sua obra sobre uma altura isolada e o público que não é capaz de alcançar tamanha altura e que tem no fim que descer com desgosto. Pode ocorrer que o artista caia muito mais rapidamente quando não eleva seu público (MA I/HH I, 168, p. 119).

Para Nietzsche, o que sucedia em toda parte era que mesmo os artistas da grande arte só poderiam prometer o repouso e distração. Sua arte se dirigia ao homem casado. Consequentemente, havia, num extremo, artistas grandiosos (colegas maiores) que se rebaixavam e, no outro, artistas da arte da distração, que buscavam nos grandes artistas elementos úteis, que servissem como meios de excitação. Para o seu tipo de arte não seria necessário qualquer preparo, apenas homens cansados.

Contudo, somente o cansaço não é motivo único para o rebaixamento da arte. Uma das razões para a criação do tipo de arte para o entretenimento é o esfriamento do espírito do homem desencadeado pela expansão do conhecimento científico e da organização social em que cada indivíduo é uma parte de uma engrenagem, de uma máquina. A arte sem sua capacidade de despertar os ânimos,

---

a vigorosa energia que surge no âmbito da individualidade, impedindo, por conseguinte, o aparecimento do gênio, do homem raro. Continuando o comentário, Carvalho encontra a resposta para sua pergunta: “Nietzsche clama, então, por uma grande política a ser instituída, em que uma elite de legisladores filósofos guiara (no caso) a Europa para além da política do nacionalismo” (Ibidem, p. 176). Esses legisladores não se preocupariam com sua legitimação, mas com a auto-superação do homem por meio de uma “grande política”. Esta sim se pautaria no “esbanjamento de energias e recursos pelo gênio criador ou grande indivíduo”.

exaltar sentimentos, aquecer o espírito acompanha o arrefecimento do coração da sociedade. É o que se observa a partir do aforismo 182 de *Opiniões diversas e sentenças*. Outra razão é que a arte, que deveria ser sinônimo de constante criação, passou a ser de obra de arte. Neste sentido, o indivíduo deixa de apreciar o trabalho criativo para se importar somente com o resultado. O fim do caminho toma o lugar do processo, do percurso. No aforismo 174 de *Opiniões e sentenças diversas*, Nietzsche escreve que: “Se damos início à refeição pela sobremesa e saboreamos doce após doce, não surpreende que arruinamos o estômago e até mesmo o apetite para o bom, substancial, nutritivo alimento que nos oferece a arte” (VMS/OS, 174, p. 83).

A concepção nietzschiana de cultura da máquina fica muito evidente em *O andarilho e sua sombra*, apesar de haver indícios desta preocupação nas *Extemporâneas* debaixo da influência de Schopenhauer. A cultura da máquina é uma alusão à coesão social voltada para o trabalho e para a organização política totalizante que se dá em virtude de forças frias e impessoais e das energias intelectuais prejudicadas. Como se nota no aforismo 218, a meta pedagógica desse tipo cultural é a centralização. O avanço tecnológico que impõe novos meios de produção e de relações sociais faz com que tudo funcione de forma inorgânica. As várias etapas de uma vida – e da vida de uma cultura – não mais importam, pois no tempo da máquina tudo é repetição, não expansão de si mesma, mas de reprodução. As multidões humanas são encadeadas como as engrenagens mecânicas. O indivíduo é transmutado em uma parte instrumental do maquinário. As mesmas energias intelectuais que foram usadas para a construção de tal cultura são suprimidas, sobrando as energias inferiores do pensamento. O aforismo 220 aponta para um enfraquecimento da genialidade e para o desaparecimento do grande artista uma vez que o indivíduo não sente mais a necessidade de subir mais alto. Sem as forças artísticas as pessoas se tornam ativas e uniformes no mesmo instante em que se percebem desesperadas pela alma tediosa. Por seu turno, no aforismo 286 o que se vê é que a utilidade do trabalho determina o valor social do indivíduo. Noutros termos, o trabalho como produto das energias individuais se transforma num critério de avaliação. E mais: “O que agora denominamos justiça vem a propósito nesse terreno, como uma bem refinada utilidade que não apenas considera o momento e explora a ocasião, mas visa à permanência de todas as condições [...]” (WS/AS, 286, p. 291). Nesse sentido, Nietzsche parece dialogar com

os marxistas, dado o aparecimento de expressões como “a exploração do trabalhador”.[145] O bem do trabalhador é obtido por uma falsa satisfação física e psíquica através da reposição de suas energias. O que de fato se almeja é que a massa de trabalhadores continue disposta a agir em prol da manutenção da sociedade e de seus descendentes. Inesperadamente as energias paliativamente repostas se esgotariam, e o que se teria é o esgotamento do solo humano para atender às necessidades humanas. Assim, a arte é rebaixada porque distingue os indivíduos de seus semelhantes. Seu produto não tem utilidade. De outra forma, o homem cultural deve saber aproveitar bem o seu tempo na atividade encadeada para a repetição. O tempo artístico, mensurado pelos critérios de utilidade, é colocado em plano bem inferior, da inutilidade. A procura pela excelência que permite a arte enquanto forma de construção de singularidade, de homens elevados, é transposta para outro patamar, o da arte como repetição, como um novo produto da máquina. Por conseguinte, o que se pode retirar disso é que, à semelhança dos métodos produtivos da maquinufatura, que aprimoram a velocidade da produção dos bens necessários para a sobrevivência, a reprodução técnica da arte poupa esforços

[145]Para Massimo Montinari, tanto a obra de Nietzsche quanto seus escritos não publicados demonstram que ele tinha pouca ou quase nenhuma afinidade com *os* textos de Marx e Engels. Mencionando György Lukács (1885-1971), diz que é bem seguro que o autor de *Humano, demasiado humano* jamais tivesse lido uma linha desses pensadores sociais. Então, por que o período intermediário é repleto de referências ao movimento socialista europeu, muitas vezes como contraponto ao modelo social burguês? O italiano escreve que “Nietzsche conhecia muito pouco o movimento socialista de seu tempo [...], compartilhava mais ou menos os preconceitos do limitado ambiente luterano provincial da Saxônia e particularmente da cidade de operários de Naumburg e posteriormente acadêmico de Leipzig e de Basileia em, enfim, vagamente cosmopolita de Nizza, Sils-Maria etc. [...]” (MONTINARI, 2002, p. 41). A partir de 1876, seus seu pensamento acentuaria seu individualismo antipolítico, aceitando acriticamente as polêmicas liberais contra o Socialismo, que seria o máximo de Estado. Montinari elenca os possíveis contatos entre Nietzsche e o movimento socialista. O único representante da esquerda alemã que teria travado um conhecimento mais próximo foi Ferdinand Lassalle (1825-1864), por quem nutria certa simpatia. Dele se pode ler, por exemplo, num fragmento de 1870 e noutro de 1880. Outro indício de aproximação teria sido através dos colóquios realizados com Cosima e Wagner em Tribschen entre 1869 e 1872. Sua amiga teria convivido com figuras ligadas à história do movimento socialista alemão, como Lassalle, Lothar Bucher (1817-1892) e Georg Herwegh (1817-1875). Em sua amizade com Malwida, a idealista, que se relacionou por algum tempo com o revolucionário russo Herzen, teve outro contato indireto com os ideais socialistas. Apesar disso, nunca se ocupou com um conhecimento científico da economia política burguesa ou com o movimento operário europeu. Sua posição antissocialista se concentrava na questão da igualdade. Para ele, esta seria a principal reivindicação do Socialismo. O texto de Montinari, que se volta para a repercussão marxista novecentista da filosofia nietzschiana, chama a atenção para Lukács, para quem Nietzsche fazia uma apologia indireta da sociedade burguesa. Juntamente de Schopenhauer e Kierkegaard, isola o indivíduo e coloca sobre ele um ideal tão alto em relação à realidade que dispensa sua atuação social. Sua crítica antes defenderia do que rejeitaria a civilização burguesa. Este seria o sentido de sua contínua contestação ao Marxismo e Socialismo: a condenação da concepção de mundo proletária sem, contudo, conhecê-la. Para Horkheimer (1995), Nietzsche, que não havia estudado diretamente Marx, mas baseava suas críticas aos socialistas a partir de seu contado com ao social-democratas, manteve ao longo de seus escritos uma visão de que o trabalho moderno é uma atividade menor e sempre escraviza o indivíduo.

intelectuais – que serão reaproveitados para fins mais úteis - e confere meios para ocupar as horas vagas do trabalhador.

O ideal da cultura da máquina é a impessoalidade e, consequentemente, a desumanização. Outra vez Nietzsche dá a sensação e retomar as críticas marxistas ao mundo capitalista. Em seu entendimento, o trabalho maquinufaturado elimina a distinção entre os produtos dos diversos indivíduos. Pode-se comprovar isso pela seguinte passagem: “Antes, toda compra feita a artesãos era uma distinção da pessoa, e o comprador cercava-se de distintivos dela” (WS/AS, 288, p. 292). Ora, se para Marx o que se encontra em voga é que a exploração do trabalho nas máquinas é alienante, retirando do trabalhador a posse justa de seu produto e os meios de sublevação, para Nietzsche o problema está na igualação dos indivíduos. Aqui não há uma crítica econômica e nem primordialmente política. O temor é pela cultura, que voltada para o trabalho de produção em grande escala e seriada (indistinta), educada nos padrões das máquinas, perde em multiplicidade, na singularidade de seus indivíduos. A exigência pela igualdade política e financeira decorre da igualdade a que todos foram submetidos na espera intelectual e produtiva. Tudo aquilo que desvia a sociedade da luta pela igualdade é classificado como injusto e prejudicial, como a elevação espiritual e a propriedade privada.

Este trabalho busca mostrar que Nietzsche, mesmo apresentando uma possível via para a cultura, constatou que o mau da cultura que, segundo pensadores dos séculos XX e XXI, assola a sociedade contemporânea, tinha seu gérmen na crise cultural derivada das transformações sociais de seu tempo. A agitação da vida cotidiana impede a *vita contemplativa*. Como já descrito, denuncia que falta tempo e tranquilidade para o pensamento. A falta de paciência gera a intolerância (o ódio) a opiniões alheias. Passa-se a julgar parcial e equivocadamente, tendo em vista que cada um somente conhece como um viajante diz conhecer uma terra e povos que contempla pela janela de um trem. Toda atividade do homem contemporâneo não é contemplativa, convertendo-se quase sempre em algo um tanto irracional. Tudo se torna mecanizado. Cada um é primeiramente o representante de uma espécie, indolente como ser individual e único. Daí a divisão simples entre os indivíduos como escravos ou livres. Aqueles realizam atividades inferiores, cativas. Estes a atividade superior, a saber, a individual. Ao sistema importa que a máquina e sua cultura se movam sem interrupções, sem lentidão. Uma força contrária, um pensamento diferenciado

advindo do espírito livre, ao cair nas engrenagens da máquina pode causar um estouro, atrapalhando seu funcionamento. O espírito livre evita a atividade desenfreada e se permite o ócio não por preguiça, e sim por não aceitar a atividade irracional. A agitação que impede a vida contemplativa impede que a cultura superior amadureça seus frutos. Tudo tem que se tornar aproveitável antes da hora. Segundo o aforismo 285 a "falta de tranquilidade lança a civilização moderna numa nova barbárie" (MA I/HH I, 285, p. 177). A intranquilidade adquire um valor específico no mundo do trabalho: é atividade produtora do que é coletivo e consumível, não do que é genuinamente individual. Continuando a citação, segue-se que: entre "as correções que necessitamos fazer no caráter da humanidade está fortalecer em grande medida o elemento contemplativo" (MA I/HH I, p. 177). Todavia, a vida moderna em geral, na contramão de sua ciência, rejeita toda atitude independente e cautelosa no conhecimento. No máximo, há espaço para a erudição como acumulação de conhecimentos e repercussão da tradição. O espírito livre é banido para o solitário canto da ciência. Em contrapartida, a valorização da singularidade em Nietzsche é tal que ele diz: "Acho que cada pessoa deve ter opinião própria sobre cada coisa a respeito da qual é possível ter opinião, porque ela mesma é uma coisa particular e única, que ocupa em relação a todas as outras uma posição nova, sem precedentes" (MA I/HH I, p. 286, 177). A vida contemplativa que permite a formação da singularidade e faz com que o indivíduo deixe sua contribuição para a cultura, ao ser suprimida na agitação moderna faz com que os indivíduos operem mecanicamente, sem liberdade para que consigam ser o que quiserem. Nos aforismos 477 e 478, Nietzsche compreende que o homem europeu, sobretudo, o inglês, passou a remanejar as energias gastas com a guerra para a ação laboriosa. Neste sentido, diferencia trabalho (*Arbeit*) da laboriosidade (*Fleiβ*). Os indivíduos passam a trabalhar não para atender às necessidades básicas ou a demandas alheias, mas em função do ganho. A laboriosidade tem em vista a posse, o poder, o máximo de liberdade e a nobreza individual. Porém, tais anseios nem sempre são alcançados, pois o máximo de esforço físico não implica propriamente o fortalecimento intelectual ou cultural.

Estranhamente, a crítica de Nietzsche à cultura de seu tempo ainda parece conter certo otimismo. No aforismo 179, de *Opiniões e sentenças diversas*, Nietzsche afirma que não houve época mais feliz que a sua. Nela era possível fruir daquilo que as culturas do passado haviam deixado, isto é, suas produções.

Segundo o filósofo, ainda era possível nutrir-se do “mais nobre sangue de todas as épocas” (VMS/OS, 179, p. 86). Pela primeira vez em sua história, e por causa da própria História, a humanidade podia olhar para além de seu tempo, o que não ocorrera em nenhum outro momento, pois cada cultura só conseguia olhar para si mesma, como se algo encobrisse a “abóbada” em que os homens do passado viviam de tal maneira que nenhum olhar a pudesse ultrapassar. Para Nietzsche, seu tempo possibilitava aos homens não apenas olharem para o passado, mas também para o futuro, uma vez que poderiam se reconhecer como tendo o próprio destino em suas mãos. Poderiam ser eram capazes de perceber a sua força e, a partir dela, descobrir qual era a tarefa a se fazer. Mas, há aqueles que não se alimentam do melhor de seu tempo, e retiram deste apenas o que é mais amargo. O filósofo os chama de “homens-abelhas”, que constroem sua colmeia de mal-estar. Todavia, o problema do presente passa a ser bem mais complexo do que aquele resultante da amargura dos “homens-abelhas”. Atordoados pela voz do populacho, que se faz ouvir sempre mais alta, em consequência do espaço que esta vem ganhando, tornando confusos os elementos culturais, os educadores se tornam homens atordoados, calados e, por fim, embotados, o que pode comprometer as gerações futuras. De algum modo, uma cultura começa a mostrar aquilo que nela não vai bem quando suas produções são coisas ruins ou medíocres. O homem que sabe olhar para além de seu tempo não é aquele que luta, como um tipo de soldado, para perpetuar sua época, mas que procura melhorá-la através da busca pelo melhor, pelo excelente.

A crise cultural é mais bem explicada no aforismo 248 de *Humano, demasiado humano* como um caos de todas as culturas em nome do progresso desesperado. O antigo se mistura ao novo, porém, uma forma ainda não se estabelece. Os frutos não amadurecem. Neste avanço frenético, o antigo se perde e o novo se torna frágil. A crise não tem uma conotação puramente negativa desde que em seu vacilar aprenda a recolher e lançar mão de suas novas aquisições. O progresso cultural é tomado como movimento em oposição à estabilidade - ao que é sempre estático. É o imperativo nietzschiano: “Apenas andemos, apenas saiamos do lugar!” (MA I/HH I, 248, p. 157). Na dinâmica brota a forma. No movimento do soldado marcha-se adiante, no do dançarino, vai-se a todas as direções. Não é só o futuro, mas o passado também é reacessado. Cultura sem movimento está fadada ao seu fim do mesmo modo que a vida completamente estática não é possível.

Céline Denat considera que a Modernidade para Nietzsche é uma época de *décadance* da vida e da cultura. O mundo moderno é uma fórmula mórbida e seu homem um tipo humano fraco, medíocre, sem personalidade e sem força. Ao viver uma crise, pode descobrir condições para sua cura. Embora possa cambalear entre a recuperação ou a morte, a Modernidade comporta as possibilidades para que o homem consiga se superar. São quatro as grandes características do homem moderno. A primeira delas é seu desejo ilimitado de saber, num apetite descomedido pela história que atormenta a cultura, uma febre historiadora. Nada é triado pelo homem teórico, tudo é bom. A perspectiva prática ou vital é perdida. A segunda característica é sua falta de gosto, que tem como causa as ideias modernas e democráticas. Estas igualam o valor de todas as coisas, impedindo que escolhas sejam operadas. Não se consegue mais valorizar ou desprezar, reter ou rejeitar autonomamente. Pior, os instintos democráticos levam a uma hostilidade ao que é mais elevado. A terceira é a de ser difuso e caótico. A explicação de Denat desta característica, nas palavras do pensador, é que o homem moderno é "uma mistura de todos os estilos", como aparece na primeira *Extemporânea*, ou uma "acumulação grotesca". Sua diversidade é, na verdade, uma mistura caótica e sem unidade. A última característica de maior relevância, que pressupõe a ausência de limites, diversidade e o caos é a inquietude, a extrema agitação, que paradoxalmente pode desembocar numa paralisia, conduzindo o desejo de saber ao ceticismo, o otimismo teórico ao pessimismo, a esperança do conhecimento e do domínio absolutos ao sentimento de fim, de desespero. Enquanto um filósofo médico, Nietzsche especifica que sua tarefa seria a de mostrar um caminho para a superação do homem moderno, abrindo espaço para uma nova saúde. Portanto:

> A barbárie ou a semibarbárie próprias da Modernidade contém, então, os germes de uma cultura possível: esse germe reside essencialmente nisto que é sua doença própria, seu sentido histórico, que conduz a se perder em uma diversidade caótica e sem unidade. É, contudo, retomando e repensando esta diversidade, diversidade dos tipos humanos, das culturas, das morais, dos modos de vida etc. – que o espírito livre e o pensador extemporâneo já podem começar a se desprender dos valores que são esses de seu tempo, razão pela qual o próprio Nietzsche não se exclui do círculo dos homens modernos. Se o filósofo do porvir pode, a seu modo, esperar abrir o caminho de uma cultura e de uma humanidade novas, isto não é porque ele escapa absolutamente às características do homem moderno, ou porque ele corresponderia imediatamente a um tipo de homem oposto a este último: os legisladores por ver que carregam os julgamentos invertidos de valor serão paradoxalmente "os homens que possuem todas

> as características do homem moderno, mas são suficientemente fortes para se metamorfosear em saúde pura" [146] (DENAT, 2011, p. 253).

O homem moderno modifica a concepção de "dignidade humana". Não em nome da segurança, moradia e demais prazeres que é criado o trabalho livre e a escravidão abolida, mas da vaidade. Esta também é definida como o sentimento de não se querer ser considerado inferior na hierarquia social. A condição do escravo é sempre a do mais desprezível dos homens. Desconsiderando-se a vaidade, a condição de trabalho e de vida do escravo é melhor que a do trabalhador moderno. A única vantagem que este tem sobre aquele é o fato de se declarar livre, não se considerando inferior publicamente. Em nome desta o indivíduo aceita se submeter ao mundo do trabalho como se nele encontrasse uma vantagem real. No fim, coloca-se numa condição real pior que a do escravo, perdendo sua dignidade. A escravidão se fez culturalmente necessária para que o senhor pudesse dedicar tempo a si mesmo, num exercício de crescimento físico e intelectual. Em contraposição, o operário nada investe em si mesmo.

Para que não haja o total embotamento dos sentimentos, no projeto cultural de Nietzsche o conhecimento científico que esfria os corações deve ser acompanhado pela arte, que na nova cultura teria o papel de embelezar a vida, ocultar e reinterpretar o que é feio, trazer significações. Não deve ser tomada pelo seu fim, ou, como já foi dito anteriormente, como arte das obras de arte, como um apêndice do que de fato é a arte, mas enquanto procedimento que dá vazão às forças embelezadoras, daquelas que ocultam e reinterpretam o mundo e a vida.[147] A

---

[146]Citação que Denat faz do fragmento póstumo 2[100], outono de 1885-outono de 1886.

[147] Rosa Dias faz o seguinte comentário sobre este assunto: "E como fica a arte das obras de arte nessa tarefa de criar a si mesmo como obra de arte? Nietzsche não se põe contra as obras de arte; opõe-se, sim, em primeiro lugar, à deificação das obras de arte, ao pensamento que por atribuir todos os privilégios da criação ao gênio, deixa de criar a si mesmo; em segundo lugar, ao desperdício de forças. Somente aqueles que trazem consigo um excedente de forças deveriam a ela se dedicar. É preferível empregar a quantidade de forças para criar a si mesmo a despendê-las na arte, e, com isso, pôr à mostro o que não merece ser mostrado. E, ainda, é preferível viver sem as artes, não ter necessidade dessa ou daquela, transformar-se continuadamente a si mesmo, a fazer dela uso, por horas ou instantes, para afugentar o mal-estar e o tédio. Nietzsche sugere que os gregos sejam, mais uma vez, tomados com exemplo. Por gozar da mais perfeita saúde, eles 'gostavam de ver sua perfeição mais uma vez fora de si: era o gozo de si que os levava à arte', ao contrário do homem moderno, que busca na arte lenitivo para a sua insatisfação. A arte das obras de arte é apenas um apêndice da arte de viver, a sobremesa, e não o prato principal. O segundo volume de Humano, demasiado humano é, assim, porta-voz de um deslocamento do centro de gravidade da filosofia de Nietzsche sobre a arte – a passagem da reflexão sobre as obras de arte para uma reflexão bem particular, a vida mesma considerada como arte. E, desse modo, Nietzsche diminui ainda mais a separação entre arte e vida, torna-a determinante na construção de belas possibilidades de vida" (DIAS, 2011, p. 110-111). Ver também: DIAS, Rosa Maria. Arte e Vida no pensamento de Nietzsche.

contragosto, se a arte persiste na cultura do trabalho, é porque promete lazer que preenche o tempo em que o indivíduo cessa suas atividades cotidianas. Entreter-se é melhor do que se surpreender com aquilo que se pode deparar ao se encontrar sozinho, quando alguém estaria fadado a se encarar.

Nietzsche não queria restaurar um modelo de arte, como se poderia crer a respeito da era clássica grega, do Renascimento italiano ou do Classicismo da Europa moderna. Num sentido, não há nada de grandioso na tentativa de retomada integral de uma cultura do passado, sobretudo se o interesse daqueles que assumem essa postura for simplesmente a erudição: um acúmulo desnecessário de conhecimentos. Ao contrário de um fortalecimento, os eruditos correm o risco de um enfraquecimento intelectual, uma neurose ou loucura completa. Noutro, quando se fala de Renascimento, não se deseja a ressurreição dos velhos renascentistas, mas do espírito emancipado que os constituía. A esperança no novo Renascimento seria algo como os próprios renascentistas fizeram em relação aos antigos gregos, algo espiritual, não apenas físico. O grande esforço do filósofo alemão era de mostrar como havia certa relutância de alguns artistas em permitir que o homem artístico fosse substituído pelo homem científico, sobretudo, quando a arte assumiu o posto anteriormente ocupado pela religião. Isso parece indicar que os artistas que haviam se acostumado com as honras obtidas de uma cultura voltada para o valor superestimado da obra de arte temeriam o surgimento de uma época em que os homens valorizariam mais a ciência – ou mesmo o trabalho - encontrando outras funções para a arte. O ciclo do Romantismo deveria ser concluído, bem como ocorrera com os ciclos culturais anteriores a ele. Não é o caso de se envergonhar pelo fato de ele ter feito parte de algum momento da história da humanidade, mas de não se querer que se perpetuasse. Evidentemente, enquanto um ciclo está sendo fechado, outro está tendo seu início. Por este motivo, e por poder ser um meio que mostra ao homem o seu poder criativo, a arte deveria perdurar, todavia, acostumando-se ao novo status que lhe seria atribuído. Os homens científicos não a colocariam mais em altares, como fizeram os românticos, mas ela ainda continuaria a ter seu lugar no reinado do pensamento científico: ela ainda moveria - ou comoveria - o homem. Entretanto, o que se pode refletir a partir disso é que estas

---

In: LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Souza Gadelho; VERAS, Alexandre (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 9-21

previsões não devem ser encaradas de maneira tão otimista. É importante se lembrar dos “homens-abelha”– e da sua agitação – que os novos tempos fizeram surgir consigo; aqueles para os quais a arte deveria ser cada vez mais superficial, rápida e voltada para o entretenimento.

3.2 **Indivíduo, arte e cultura: uma reflexão continuada em *Aurora* e *Gaia Ciência***

As reflexões sobre arte, cultura e indivíduo nas duas obras posteriores a *Humano, demasiado humano*, ambas da fase intermediária do pensamento do autor, mostram um pensador cético em relação à realização de um projeto para uma cultura forte, conduzida pelo livre pensamento, pela criação artística dos indivíduos, pelos rumos epistemológicos da ciência sem, contudo, haver um total esfriamento do espírito ou na manipulação dos sentimentos, das forças e energias individuais. Em *Aurora*, temas referentes à arte e sua relação com a cultura aparecem acanhadamente, o que se justifica pelo enfoque moral do livro. Apesar disso, algumas contribuições são consideráveis. Entre elas está um aprofundamento na diferenciação entre a vida contemplativa e a vida ativa. Embora a vida contemplativa não seja inteiramente pensada como positiva ou negativa, sua origem está no declínio das forças plenas que permitem ao indivíduo agir conforme suas ideias. O vigor declina pela doença, pelo cansaço da ação, pela melancolia, saciedade ou por uma momentânea falta de desejos e apetites. Suas ideias pessimistas, ao invés de resultarem em ações, expressam-se em palavras, reflexões e juízos sobre as mais variadas questões. Pouco ativo, o indivíduo se transforma em pensador e enunciador, e sua imaginação se desenvolve em superstições e invenção de novos costumes. Nos primeiros contemplativos, entre os bárbaros, seu produto intelectual reflete seu temor e fadiga, a subestimação da ação e da alegria. Nas últimas linhas do aforismo 42, Nietzsche escreve: É sob uma forma disfarçada, num aspecto duvidoso, com um coração mau e muitas vezes atormentado de espírito, que a contemplação fez sua primeira aparição na terra, desprezada em segredo e publicamente repleta de sinais de respeito supersticioso (M/A, 42).

Ao longo da história da vida contemplativa, quatro tipos de homens contemplativos podem ser elencados. O primeiro é o religioso. Sua contemplação é negação do mundo e da alegria, depreciação das esperanças e paralisia da mão ativa. O segundo, mais raro, é o artista. De suas obras, com aparência

tranquilizadora e exultante, com efeito, pode-se deduzir seu caráter geralmente insuportável, caprichoso, invejoso e briguento. Aliás, numa primeira impressão, a contemplação artística - a arte enquanto fenômeno estético – é percebido na obra algo grandemente poderoso: sua capacidade simpática. Há nela uma quase mística capaz de unir espiritualmente o espectador ou o ouvinte aos efeitos desejados pelo artista. Um indivíduo, ainda que não esteja circunstancialmente disposto a determinado sentimento, pode ser a ele impelido diante da obra. A imitação é simpática porque não é exclusivamente exterior, os sentimentos são movidos. Nesse sentido, o artista - o escritor, o compositor, o ator etc. – poderia ser visto como um mestre de efeitos. O terceiro tipo, mais raro que o anterior, é o filósofo, que reúne as forças religiosas e artísticas, podendo se acrescer de outro elemento: a dialética, definida em *Aurora* como o prazer de discutir. Essa inclinação faz com que o filósofo cause o aborrecimento para muitas pessoas. Exemplo deste caso é Platão com sua fé no homem liberto dos sentidos. O quarto tipo são os pensadores e os trabalhadores científicos. Sem a preocupação dos demais contemplativos de produzir efeitos, muito menos sentimentos, sua aptidão está voltada para o conhecimento. Involuntariamente, acabam sendo mais úteis dos tipos, pois seus resultados possibilitam o aliviamento da existência dos homens de vida ativa. Outra diferença está no fato de que, enquanto para os três primeiros tipos a explicação e justificação de alguma coisa se encontram em sua origem, como se tal instância pudesse salvar os homens, para o último explicar algo é, antes, relacionar-se com ele, compreender suas relações atuais. Consequentemente, uma cultura científica tem a vantagem de confiar cada vez menos no acaso, comum nas primeiras descobertas e invenções, e mais no espírito e na imaginação científica. A relação que se tem com as coisas é num grau bem menor com suas origens do que com suas operações. Ao olhar diretamente para elas, a contemplação revela novas cores e belezas, enigmas e significações. Na citação abaixo, complementa-se o que se lê acima:

> O pensador tem necessidade de imaginação, do impulso, da abstração, da espiritualização, do sentido invertido, do pressentimento, da indução, da dialética, da dedução, da crítica, da reunião de materiais, do pensamento impessoal, da contemplação e da síntese, e não menos da justiça e dos erros em relação a tudo que existe – mas na história da vida contemplativa, todos esses meios foram considerados separadamente, como objetivo e como objeto supremo, e proporcionaram a seus inventores essa felicidade que enche a alma humana, quando é iluminada com o brilho de um objeto supremo (M/A, 43).

Ainda sobre a vida contemplativa, Rosa Maria Dias faz um importante comentário: “Embelezar a vida é sair da posição de criatura contemplativa e adquirir os hábitos e atributos de criador, ser artista de sua própria existência” (DIAS, 2011, p. 110).

Paralelamente à vida contemplativa, a vida ativa também possui suas nuances. Não há conotações puramente positivas ou negativas. Entre os povos bárbaros, ativos eram os caçadores, nas sociedades bélicas os guerreiros, nas agrícolas os lavradores, nas comerciais os artesãos e os comerciantes. A vida ativa passa a ser entendida de forma mais negativa na cultura do trabalho industrial, quando o homem une a debilitação intelectual à depreciação da atividade física em nome da utilidade para a sociedade.

No aforismo 206, os operários das fábricas são chamados de escravos, peças de uma máquina que encontram seu valor social em sua utilidade. No salário, troca-se autonomia pela subserviência social, o pessoal pelo impessoal. Na sociedade da máquina, movida por suas engrenagens humanas, a vergonha da escravidão antiga é ressignificada, passando a ser chamada de virtude. Os objetivos individuais já não são mais internos, e sim imputados, girando em torno do enriquecimento das nações. O ser humano perde sua interioridade, já não sabe respirar livremente. Finda-se a fé no espírito sem necessidade. Esvaídas as forças intelectuais, soa a flauta socialista como única saída para os indivíduos desgostosos com sua existência. A música tocada canta sobre esperanças absurdas.

A glorificação e as máximas contemporâneas sobre a benção do trabalho, tanto quanto os elogios dos atos impessoais e de interesse geral, alicerçam-se no temor de tudo que é individual. O trabalhador, que a tudo faz por sua segurança, deixa de trabalhar pela cultura, exatamente porque está integrado a um meio cultural ao qual não se vê impelido a abolir. Portanto, como está indicado no aforismo 177, o trabalho é a melhor polícia, evitando o desenvolvimento da razão, dos desejos e o gosto pela independência. Seu objetivo é mesquinho, de fácil satisfação. Nada precisa ser maior do que a organização e que a repetição: “E aí está (o horror!) justamente o trabalhador que se tornou perigoso! Os indivíduos perigosos formigam! E atrás deles está o perigo dos perigos – o *individuum*!” (M/A, 173). A comparação entre os trabalhadores contemporâneos e as formigas é um recurso comum em *Aurora*. Subentende-se que, assim como num formigueiro tudo sempre será como em todas as épocas precedentes, uma cultura voltada para a indústria pode acabar

sendo irrevogavelmente hermética. Aos operários, o conselho é para que se tornem senhores de si em regiões selvagens e intactas do mundo, que não evitem a aventura e a guerra, que não se aceitem somente como pertencentes a uma classe. Se a isto acatarem, poderão propiciar algo além da colmeia europeia, protestando num ato de liberdade contra a máquina. Quem desconsiderar os conselhos de Nietzsche, permanecendo e fazendo valer as novas virtudes da Europa "superpovoada e dobrada sobre si mesma" (M/A, 206), seria impróprio para o fortalecimento da cultura, enquanto aqueles que deixassem o continente, os aventureiros, levariam consigo as verdadeiras virtudes. O que se percebe nas palavras do filósofo é que ele ansiava por desbravadores da cultura, que pudessem criar por onde passassem, que carregassem em sua bagagem apenas o que fosse grandioso: as coisas boas e belas que a Europa produziu.

A alma da cultura europeia do século XIX era o comércio, ao passo que para os antigos gregos era a guerra e para os romanos o direito. Sob a hegemonia comercial tudo se dobraria, inclusive o trabalho, seu maior aliado. O comércio se viu na condição de ditar o valor de todas as coisas. Tudo deve ser taxado de acordo com suas determinações. Discorrendo sobre este assunto, Nietzsche antecipou a essência das reflexões posteriores sobre a Indústria Cultural: "[...] a tudo, portanto também às produções das artes e das ciências, dos pensadores, dos sábios, dos artistas [...] ele (o comércio) se informa a respeito de tudo que se cria, da oferta e da procura, a fim de fixar para si mesmo o valor de uma coisa" (M/A, 175). É ele o que decide aquilo que fará ou não parte da cultura. Por tudo o que se lê aqui, compreende-se o porquê do trabalhador ter maior valor do que o artista, a ciência que trabalha para a indústria mais do que o livre pensamento e a produção industrial estar mais elevada que a arte. O mesmo comércio que poderia ser importante como fonte de troca de experiências humanas é fixado como o principal fator da impessoalidade de todos os valores que uma sociedade poderia ter.

O valor dado à arte pelo comércio e assimilado pelo homem do trabalho não é o que Nietzsche esperava. Para ele, a verdadeira arte, ao invés de camuflar as fraquezas de um povo, teria que despertar uma fome devoradora pelas virtudes do artista, bem como sensibilidade a cada gota de espírito sonoro, de beleza sonora, de bondade sonora (falando-se especialmente da música). Mas o que ocorria era o inverso: "Não reparam que se vocês procuram a arte estando doentes tornam a arte doente?" (M/A, 269). Num aforismo póstumo de 1879, havia rascunhado que aquilo

que os gregos entendiam como povo era a classe mais elevada de sua sociedade: a dos homens livres. Para ela era destinada a sua arte. Porém, como se nota em *Aurora*, pobres são os artistas contemporâneos, que só podem se dirigir aos homens cansados, desgostosos e aborrecidos. Mais do que de artistas, tal tipo de indivíduos precisava de clérigos e psiquiatras.

A apreensão de Nietzsche quanto ao futuro da humanidade pode ser resumida no aforismo 55. A busca por atalhos expõe o homem a vários perigos, dentre os quais está o risco de perder o próprio caminho. Trazendo sua preocupação para o âmbito da cultura, é cabível afirmar que ao invés de sofrer suas doenças, aprender com o sofrimento, fortalecer-se na autodisciplina e só aí encontrar a cura, elabora remédios embriagantes. Os caminhos mais curtos e aparentemente mais fáceis podem levar a humanidade a um enfraquecimento fisiológico e ao esvaziamento espiritual. O homem é um meio-termo, mas algo em que ainda é possível ter esperanças:

> O homem moderno se dedica a digerir muitas coisas e mesmo a digerir quase tudo — essa é a vaidade típica dele: mas seria de uma espécie superior se, justamente, não se dedicasse a isso: o *homopamphagus* não é o que há de mais refinado. Nós vivemos entre um passado, que tinha um gosto mais delirante e bizarro que o nosso, e um futuro, que talvez terá um gosto mais seleto — vivemos demasiadamente no meio-termo (M/A, 171).

Em *A Gaia Ciência*, arte e suas relações com o indivíduo e a cultura recebem um tratamento bem peculiar, como um novo ponto de passagem, que prepara terreno para o último período do pensador. Não há só um Nietzsche mais alegre, mas desejoso de afirmação, gozando de uma nova saúde, como escreveu em sua autobiografia: “Aurora é um livro que diz Sim, profundo, porém claro e benévolo. O mesmo, e no maior grau, vale para a *gaya scienza*: em quase cada frase sua, profundidade e petulância dão-se ternamente as mãos” (EH/EH, “A Gaia Ciência”, p. 81. Em sua menor benevolência, sua profundidade e petulância, o mais importante aqui é verificar como se desdobra a atividade artística no mundo industrializado. No aforismo 329, Nietzsche também reflete sobre a ação desenfreada e o frenesi no trabalho. Ali, o homem europeu aparece como aquele tipo que fora contagiado pela ideia de que o trabalho pode oferecer o máximo de lucro para garantir a sua sobrevivência. O ócio só deve ser desejado quando as forças destinadas ao labor se esgotam. Assim, quando os indivíduos param, não querem mais nada que não seja o descanso, o deitar-se. Para alguém, mais importante é agir do que nada fazer. A grande virtude atribuída ao indivíduo deve ser a de que ele possua sempre a

agilidade de fazer coisas mais rapidamente do que os outros. A alegria que os homens esperam passa a ser sinônimo de descanso. Nesse sentido, a arte deve promover tal espécie de alegria, isto é, descansar as pessoas. Ao contrário do homem dos tempos modernos e em consonância com o que ocorria entre os gregos, na época em que ter ócio era um direito dos nobres – dos homens bem nascidos -, a vida contemplativa deveria ter o significado de encontrar tempo para o pensamento, para a reflexão, para boas conversas com os amigos. Os homens, em tempos da valorização do trabalho, já não se permitem tal luxo, pois, se assim o fazem, sofrem pelo remorso de se entregarem à vida contemplativa. Como assinala o aforismo, para os nobres só havia honra no ócio (*otium*) e na guerra (*bellum*). O homem tem remorso pela reflexão e se envergonha do descanso, vivendo como se a cada instante pudesse perder algo. Um de seus vícios é a asfixiante pressa. Na ânsia de fazer algo ao invés de nada encontra um modo para liquidar a cultura superior. Não só o pensamento desaparece como os sentidos são embotados. A convivência é igualmente apressada e diminuída a relações menos cordiais. Em seus produtos o homem imprime seu espírito apressado.

A cultura voltada para o trabalho impõe ao indivíduo que ele seja um sujeito trabalhador. Ele nada mais é do que um instrumento que tem seu valor avaliado pela quantidade de virtude que comporta. Virtuoso é aquele que oferece o máximo de vantagem para a sociedade. O altruísmo é apregoado em nome da utilidade. A perda de um indivíduo só é sentida como prejuízo para o trabalho que realiza para a sociedade, como se vê no aforismo 21. Cada um é educado para agir sempre em benefício de todos, mesmo que para isso seja necessário se sacrificar. A história da moral ensina que não é simples aprender a ser um indivíduo e não uma parte do grupo. Como em sociedades antigas, a individualidade era muito mais um castigo do que um favor. O individualismo contemporâneo é uma ilusão de singularidade, pois todos agem como se sua ação só merecesse crédito se fosse a favor da coletividade. “Somos todos trabalhadores”, segundo o aforismo 188, é a máxima da era capitalista. O bem é confundido com o acúmulo - muitas vezes sem justificação. No fim, reina o tédio. Aquilo que é acumulado não acaba com a vida das pessoas. No aforismo 41, Nietzsche ressalta que o homem, ao trabalhar pelo salário, tendo sua ação como um meio e não um fim, abre mão do prazer. Poucos são os seletivos que somente aceitam fazer o que lhes é prazeroso, como os artistas e os contemplativos. Logo: “não é o tédio que eles tanto receiam, mas o trabalho sem

prazer" (FW/GC, 41, p.85), e o tédio não pode ser afastado a todo custo, como no entorpecimento do entretenimento.

A função da arte não é de entorpecer, mas de continuar a embelezar a vida, de torná-la suportável enquanto fenômeno estético. O mesmo deve ocorrer com cada indivíduo. A arte pode dar leveza à vida, desincumbindo o homem do peso de seus deveres morais, de sua existência fria e tediosa.[148] Como culminância, citando o aforismo 290, a grande arte, isto é, a maior de todas, aquela que é rara, é dar estilo ao caráter, praticada por quem "avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar" (FW/GC, 290, p. 195). Aproveita-se o máximo possível do material bruto. O que se aprende com os artistas é dar beleza ao que é feio, aprender a ver em novas perspectivas, criar sem desprezar o que o mundo proporciona. Onde termina a arte começa a vida. É preciso dominar a própria natureza, dar-se uma lei, de se estilizar. O que não se quer mostrar é escondido ou sublimado para se adequar ao gosto. No estilo que se dá é que se pode distinguir se o gosto individual é bom ou ruim. Assim, cada um se percebe impelido a se criar, de ser o "poeta-autor" de sua vida, a começar pelas coisas mínimas e cotidianas.

Brota uma nova concepção de criação a partir da reconstrução da noção de inspiração. Como explicitado desde os estudos de *Humano, demasiado humano*, foi rechaçada a inspiração supersticiosa dos românticos, as intuições platônicas, os talentos inatos. Inspiração é a maneira que o indivíduo que se faz obra de arte, que é seu próprio destino, olha para dentro de si e dá voz a seus estados internos, a multiplicidade que é, expressando-se diante de um mundo que se apresenta pleno do múltiplo. Sandro Kobol Fornazari escreve sobre este assunto:

> De início, afasta-se da concepção de inspiração que tem aquele que possui em si qualquer resquício de superstição e que, portanto, a confunde com o conceito de revelação, qual seja, a que define inspiração como uma força externa que se utiliza do filósofo apenas como porta-voz ou encarnação ou *medium* para seus transbordamentos de potência. Ao contrário, subitamente se tornar palavra exprime nada menos que um estado de fato, entendido como o próprio efetivar-se da existência. Desse modo, o filósofo não é um mero intermédio dos impulsos para sua expressão, mas os próprios impulsos dominantes buscando irrefreavelmente a extensão de sua potência enquanto pensamento, de modo que tem em si um processo completamente involuntário, arrebatador e irreflexivo que, a despeito de seu

[148]Cf. BURSOTTI, Marco. *Die Leidenschaft der Erkenntnis: Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von Morgenröthe bis Also sprach Zarathustra*. Berlin: de Gruyter, 1998

> caráter necessário tal como todo vir-a-ser de forças, é vivido a partir do êxtase de um sentimento de liberdade, de incondicionalidade, de potência, de divindade. [...] Tal conceito nietzschiano de inspiração, definido a partir da expressão direta dos estados de força do universo, que involuntariamente se oferecem como imagem e retrato desde uma monstruosa tensão, é o modo pelo qual Nietzsche procura caracterizar seu *pathos* filosófico. Se as palavras-imagens são expressão direta, não pode haver um sujeito reflexivo, assim como não há uma adequação à verdade, as palavras-imagens, na simplicidade de sua profusão perspectiva, são sempre corretas, verdadeiras (FORNAZARI, 2004, p. 107-108).

Logo, indivíduo e devir andam de mãos dadas. O mundo repleto de forças que se transmutam em imagens, que se oferecem continuadamente, involuntariamente, enquanto o ser humano é oferecido num fluxo de pensamentos, sendo, portanto, uma cadeia num oceano de diversidades.

3.3 **Considerações atuais sobre a cultura a partir de um pensamento extemporâneo**

Nesta última seção o trabalho procura refletir sobre os caminhos da cultura ao longo dos séculos XX e XXI. É claro que uma empreitada mais acurada sobre o tema demandaria uma pesquisa bem mais extensa. Por isso, delimita-se uma espécie de diálogo entre o que se discutiu anteriormente e alguns aspectos culturais preponderantes como a consolidação da arte como entretenimento, adequação do indivíduo à ideologia de massificação, ressignificação da ciência para os moldes midiáticos como desdobramento da concentração da autoridade do discurso sobre a cultura nas mãos dos meios de comunicação de massa. Para tanto, esta análise dará maior ênfase ao rádio e à televisão. O intuito é verificar como a aparente multiplicidade cultural dos dois últimos séculos é, de fato, uma adequação dos indivíduos aos parâmetros de pensamento e ação requeridos pela sociedade decadente, pelo espírito cativo e que o espírito livre é cada vez mais raro.

O estudo realizado a partir dos textos de Nietzsche, daqueles escritos durante a década de 1870, deixa claro que, para o filósofo, a religião, a educação institucionalizada nos centros de ensino e a arte tomam para si a tarefa de criação ou perpetuação de significados dentro de uma cultura. Os elementos culturais possuem suas significações oriundas das especificidades de cada cultura. A maneira como um povo compõe e valoriza, por exemplo, sua música não é a mesma

de outros povos. Quando se fala em cultura como um espaço de significações, não se intenta considerar o pensamento de Nietzsche com um pé no idealismo alemão. As energias e forças operantes numa época, e que se dinamizam no interior da cultura, são reorientações fisiológicas, econômicas, artísticas e até bélicas. No século XX, aquilo que a religião, educação e a arte tomavam para si foi transferido para os meios de comunicação. A inversão operada subjugou mais do que a matéria religiosa, educacional ou artística aos novos meios. A religião, a educação e a arte também tiveram que se dobrar, sendo, por sua vez, ressignificadas. A grande mídia reassume as energias e forças de sua época, sendo, por um lado, dependente delas e, por outro, responsável por sublimar e reorientá-las para que cumpram seu fim.

Se ao longo de sua vida, Nietzsche conviveu com livros e jornais como principais meios de informação/transmissão cultural, utilizando da mídia impressa e de suas vivências para estabelecer um diálogo com seu tempo, não testemunhou o avanço das formas de comunicação de massa, que culminou no aumento da velocidade e abrangência das mensagens veiculadas em virtude das novas tecnologias. As transmissões radiofônicas tiveram seu início apenas no início do século XX. Somente em 1920 o rádio passou a transmitir programação regular com a finalidade de entreter os ouvintes. Nas próximas duas décadas, tornou-se uma espécie de filtro da vida social e cultural. A popularização do aparelho de rádio nos centros urbanos e nas áreas rurais permitiu a muitas famílias a audição diária das programações radiofônicas. A reunião ao redor do aparelho se tornou prática muito comum entre pobre e ricos, patrões e empregados, transformando-se num fator de unificação da cultura ao disponibilizar indiscriminadamente os mesmos conteúdos a todos. E a escolha do ouvinte, quando muito, era entre uma ou outra estação. Com o passar dos anos, algumas estações de rádio ganharam maior espaço em países ou suas regiões, passando a ser as mais ouvidas e, graças a isso, as mais influentes. Semelhantemente aos principais folhetins do século XIX, algumas estações assumiram o papel de grandes filtros culturais das regiões onde se instalaram. Isto significa que a música, para ter crédito e repercussão, precisava do aval das rádios bem como a literatura ter chancela das radionovelas e as informações a corroboração dos radiojornalistas.

Através das ondas radiofônicas, toda orquestra pôde se transportar para o interior dos lares. Em casa, aqueles que não tinham condições para comprar bilhetes para teatros e casas de ópera, eruditos ou incultos, poderiam ouvir as

mesmas sinfonias.[149] Em pouco tempo essas foram dando lugar às composições mais curtas até que perdessem o espaço para as canções (*songs*), com seus três a cinco minutos. Como evidenciou Adorno, até as grandes composições, como a música de Mozart, sofreram releituras.[150] Um jazzista que quisesse tocar Mozart na íntegra, dificilmente venceria a tentação de sincopar toda obra. Os critérios de qualificação musical por meio da maior ou menor aprovação pública criaram e celebraram os hits, canções altamente comerciais, agradáveis já na primeira audição. Como diria Nietzsche, a grande arte passou por um total rebaixamento para atender às demandas do público. Das apresentações ao vivo, a indústria fonográfica se valeu das mídias de gravação, sendo capaz de individualizar o consumo da música, que agora poderia ser pausada e tocada no tempo livre do trabalhador, que não era muito: algumas horas noturnas. Ninguém precisava se envergonhar de dormir ou bocejar durante a audição, ao contrário do espetáculo. Aliás, até poderia dormir enquanto ouvia o trecho mais tranquilizante de uma obra musical. Um artista, para ser considerado um bom compositor pela grande mídia, não precisa compor uma obra musical mais longa do que comportava um disco de goma-laca. Este, que teve sua invenção na década de 1870, mas começou a ser comercializado a partir de 1890, além de limitar a duração das composições, possibilitava sua fragmentação em canções estanques, unificadas pelo gênero e subgênero musicais ou na *performance* do intérprete. Não era assim que um compositor da atualmente denominada música erudita realizava sua tarefa. Pode-se constatar em obras vastíssimas, como a de Beethoven, que os movimentos se interpenetram, interdependem, correspondem, repercutem e evoluem até um ponto culminante, que

[149] Bertold Brecht (1993) via no rádio um substituto para o tempo e o espaço dedicados à arte, como as casas de ópera, o teatro e a leitura. No entanto, acreditava em seu potencial de transformação política se tivesse a função de comunicação e não como corroborante à alienação e massificação. Para tanto, deveria ter um papel de contestação da realidade social desde que houvesse uma verdadeira interação entre os responsáveis pelas emissões radiofônicas e seus ouvintes.

[150] Adorno e Horkheimer tiveram uma contribuição notável na recepção da obra de Nietzsche na Europa além das fronteiras alemãs. No artigo *Não se pode falar de Nietzsche sem relacioná-lo claramente à atualidade*, Ernani Chaves relembra a revista Zeitschrift, publicada pela editora francesa Felix Alcan entre 1933 e 1940 sob a coordenação de Horkheimer. A publicação representou um "intenso debate em torno da obra e pensamento de Nietzsche, que já ocupava o primeiro plano das controvérsias filosóficas da época, devido a sua aproximação do pensamento do filósofo pelo Nazismo" (CHAVES, 2010, p. 150). Do diálogo participaram, além do próprio Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse e Löwith. Marcuse, por exemplo, elaborou resenhas sobre Heinriche Härtie (1937) e Georg Siegmund(1937) a respeito de Nietzsche. Já Adorno e Benjamim se voltaram com veemência ao escritos de Karl Jaspers sobre o autor de *Humano, demasiado humano*. São emblemáticas Verdade e existência, de 1917 e a introdução à sua filosofia em dois momentos: 1936 e 1950.

só pode ser sentido por aquele que escuta toda obra. O sentimento deste certamente é diferente daquele que com a agulha do gramofone acessava somente os trechos preferidos.

Reler e mutilar obras foram façanhas da indústria fonográfica. Nietzsche faria ressalvas a atitude semelhante. Estava ciente de que a arte do passado só pode ser absorvida pelo presente a partir da alma e do sangue de seus indivíduos. Sobre isso, questiona-se no aforismo 126 de *Opiniões e sentenças diversas*: “[...] devemos [...] negar aos que vêm depois o direito de animar conforme sua alma as obras do passado? Não, pois somente ao lhes darmos nossa alma elas continuam vivendo: apenas nosso sangue faz com que nos falem” (VMS/OS, 126, p. 63). E faz uma breve digressão, imaginando o que ocorreria se Beethoven voltasse a viver e presenciasse a execução moderna de suas obras. Segundo Nietzsche, o compositor não amaldiçoaria e nem bendiria tal releitura, mas diria, com Schiller, que quem tem razão é quem está vivo, concluindo sobre o que escuta: “isso não sou eu nem deixa de ser eu, é uma terceira coisa” (VMS/OS, 126, p. 63). O agravante do século XX é que ao requerer da arte a constante aprovação pública, em vez de usufruir das obras do passado sabendo que sua execução será sempre uma mediação entre a percepção do presente e a intenção do compositor no momento originário, desfigura todo trabalho. Impõe-lhe uma nova rítmica, um novo andamento, corta partes, emprega instrumentos diferentes e retira outros, altera a melodia, exacerba nos efeitos acessórios num lugar e simplifica noutros. O que é antigo deve ser revestido do novo, maquiado e sofrer incisões para que sua aparência seja rentável. Adorno (1985) chamou a atenção para a mutilação da arte como uma característica da Indústria Cultural. Esta não mais oferece ao consumidor o todo da obra, mas lhe dá só as partes mais agradáveis aos ouvidos. Assim extrai a matéria-prima para as coletâneas, que se traduzem na máxima: de tudo um pouco. A obra transmitida no rádio faz com que o ouvinte pense estar diante da melhor música possível, recebendo realmente cultura. Porém, é mercadoria e não pode ser considerada arte de fato.

Como se viu há pouco, os anos dourados do rádio, durante as décadas de 30 e 40, deram ao público a tarefa de juiz da arte. Este era mais um dos temores de Nietzsche e que ganhou mais força no período discutido. Noutras palavras, o medo era do julgamento e do fanatismo artístico pelos esteticamente sem consciência. O aforismo 133 de *Opiniões e sentenças diversas* fala desse tipo como aqueles que

não penetram nos elementos da teoria ou da prática da arte, mas são movidos por seus efeitos elementares. São indivíduos de natureza não artística. A partir do século XX, a Indústria Cultural deu ao público o aparente poder de definir o que é arte e presumir o que tem ou não qualidade. Adorno diria que esse tipo de deliberação é uma ilusão, pois de antemão a Indústria é capaz de manipular o arbítrio de seus consumidores. Se o pensador do Círculo de Frankfurt tem razão, a situação piora, levando-se em consideração a ausência de consciência estética dos indivíduos que julgam e as novas necessidades neles geradas pela Indústria. O que se intenta dizer aqui é que, se Nietzsche é cético quanto ao artista que pensa saciar a alma de seu público, a Indústria Cultural não parece ter um anseio semelhante. Numa via diversa, quer sempre causar maior demanda por seus produtos, mesmo que, no fundo, esses não se diferenciem uns dos outros. Para fechar este parágrafo, resta salientar que Nietzsche reprova a popularidade como requisito para abalizar a qualidade da arte. Parafraseando o aforismo 158 seria cabível dizer que o que agrada a muitos tende a ser ruim ou medíocre, enquanto o que é bom leva tempo para ser tido como favorável e receber boa reputação.

Se a televisão não aboliu o rádio na vida das pessoas, fez algo com grandes consequências em relação ao espaço antes por ele ocupado na convivência familiar, assumindo aí um papel central. Ao mesmo tempo, mostrou que seria possível o contato individual com a cultura sem a experiência coletiva das salas de cinema, estabelecendo um novo tipo de individualismo. Neste, o indivíduo não se vê voltado inteiramente para si mesmo, mas para um objeto que o reifica como um exemplar da razão operante por trás do instrumento televisivo e não mais como parte de uma comunidade. Por isso, a televisão não é e nunca foi um cinema menor, pois usa como artifício a conexão quase que instantânea entre o mundo restrito do indivíduo (e da família) ao todo por meio de uma realidade virtual, baseada em imagens selecionadas para atender ao seu discurso e sua narrativa, ao seu espaço e ao seu tempo. Numa sala de cinema o indivíduo ainda pode ter a impressão de que está num lugar onde o que se apresenta é uma obra de arte, o filme. Diante do aparelho de TV, a arte é um adereço muitas vezes imperceptível, pois o que se passa diante dos olhos é pretenso o fluxo constante da vida. É um complemento da existência individual, fundindo-se o que se vê com o que se vive.

De acordo com Francisco Rui Cádima (1999), paralelamente ao rádio, o cinema de massas, em especial nos Estados Unidos, desenvolveu-se na década de

1930 e na seguinte como o grande espetáculo popular. Se as origens do cinema e da televisão não estão totalmente vinculadas, pois os tipos de tecnologias que ambos empregam são diferentes em vários casos, as duas mídias passaram a travar um diálogo a partir do final da década de 1940. No âmbito televisivo emerge um sistema híbrido, abrangendo uma enorme gama de entretenimentos, que transmite muito mais do que a informação jornalística – o que também foi um recurso das salas de cinema durante a Segunda Guerra Mundial. Inserem-se em sua grade de programação as séries, as *soap operas* e, posteriormente, os telefilmes. A autonomia da televisão quanto aos demais meios de comunicação só ocorre com o desenvolvimento de um discurso e de uma narrativa próprios.

Foi na Alemanha Nazista que se introduziu pela primeira vez na Europa emissões televisivas regulares – os britânicos já haviam realizado emissões, porém, experimentais. Diferentemente do rádio, que foi utilizado como instrumento de propaganda do regime totalitário, a televisão alemã se restringiu a um circuito fechado no interior do espaço do poder, a uma intratelevisão. Ao período das emissões experimentais e aquelas do Nazismo, Cádima chama de prototelevisivo, no qual se inicia a “mass-mediatização” do novo meio de comunicação. O discurso televisivo pouco evoluiu no decorrer de sua história. Em alguns aspectos sofreu uma regressão, caindo de uma cultura da inteligência no charco da banalidade. De certos projetos prototelevisivos pedagógicos, que contribuiriam para um enriquecimento cultural, seu discurso e narrativa se perderam em sua dependência de regimes políticos e econômicos. Sua função política torna-se a de perpetuar as ações das democracias conservadoras europeias do pós-guerra, as ditaduras remanescentes ou, no caso estadunidense, da ideologia do*American way of life*, voltada para o consumismo e para a produção capitalista. A popularização da televisão foi rápida. Em 1946 existiam 19 mil salas de cinema nos Estados Unidos. Em 1967 o número caiu para pouco mais de 9 mil. Enquanto isso, a produção de televisores subiu de 3,9 milhões para 55,6 milhões anuais no mesmo período. Nos anos 1950 existiam naquela nação 500 canais televisivos. 40 milhões de espectadores viam em média uma dúzia de horas de TV diariamente e 10 mil anunciantes investiam cerca de 1 bilhão de dólares por ano em propagandas. Concomitantemente, o cinema cedeu vários clássicos para a televisão enquanto esta confirmava sua autonomia a partir da produção dos telefilmes, utilizando disso como um artifício de êxito na luta pela audiência.

Para Adorno, a indústria cultural faz com que os vários elementos artísticos, o som, a escrita ou a imagem, sejam fundidos numa só arte: no filme cinematográfico. Se bem que na atualidade isso se estende aos noticiários, propagandas publicitárias, novelas, ou melhor, tudo que se transmite nos meios televisivos.[151] Ao entreter, perpetuam a ideologia do mercado. Tem-se uma cultura para o consumo, que não se importa com a criação, com o novo, e sim com a reprodução técnica dos bens culturais. A indústria que reproduz tais bens se encarrega de gerar a sua demanda. O homem produz para consumir, e porque consome precisa produzir. A Indústria cultural não é em princípio a cultura de massa. Esta é oriunda do povo, com vários elementos potencialmente comercializáveis, ao passo que a primeira parte do sistema que quer proclamar, da produção para o consumo em qualquer âmbito da cultura.[152]

[151]Para Adorno, a Indústria Cultural é preponderante para a formação da consciência coletiva nas sociedades massificadas. Não representa um tipo de classe, como se poderia pensar num sentido marxista. Transformados em bens de consumo, os produtos culturais assumem apenas o valor de troca. Camuflando as forças de classe, consolida seu poder dominação e difusão de uma cultura de subserviência. Graças a isso, desarticula qualquer subversão contra o sistema. Cria uma falsa felicidade a partir do consumo que acaba por desmobilizar a crítica como uma das principais funções sociais da arte. O produto da Indústria desativa a autonomia consciente, reproduzindo indivíduos em torno de seu projeto. O estilo na arte não mais importa, mas é unificado pelos efeitos estéticos que nada mais são que técnica. Ver também: FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

[152]Debord (1997), ao falar da sociedade do espetáculo, sendo este o resultado e o projeto do modo de produção existente, conclui que ele funda uma realidade que seja sua imagem e semelhança. O espectador espera que na realidade tudo se passe como nas imagens espetaculares, vivenciando o pseudomundo da representação, inversão da vida concreta, movimento autônomo do não vivido. A realidade surge no espetáculo e este é o real. O espetáculo se apresenta como a sociedade, parte da sociedade e como instrumento de unificação. Ocorre que esta unidade é somente aparente, fruto de uma falsa consciência. O que vale é a linguagem oficial da separação generalizada, uma vez que as relações sociais passam a ser mediatizadas por imagens. A separação é a base do espetáculo, apoiada na hierarquização social e na divisão do trabalho. No coração da irrealidade da sociedade real que o espetáculo se dá em suas formas particulares: na informação, na propaganda, na publicidade e no consumo direto de divertimentos. O tempo é "espetacularizado" como aquele destinado à produção ou ao consumo dele mesmo. Até o ócio se torna mercadoria. O espetáculo é a afirmação da aparência no lugar do ser ou do ter. Toda vida social se torna aparência – ou negação visível da vida. A indústria moderna é espetaculista, produzindo o espetáculo não como meio, mas um fim em si mesmo. Além disso, ao afastar o homem do vivido, constitui a reconstrução material da ilusão religiosa, que é o mau sonho da sociedade acorrentada. Quando muito, essa exprime seu desejo de dormir. Até o diálogo é aparente. No fundo ele é comunicação unilateral concentrada nas mãos da administração do sistema existente, que é, ela mesma um instrumento do espetáculo. Este é agente de manipulação social, embriaguez da consciência e conformismo político. Na sociedade do espetáculo, a alienação pública alimenta a economia. O fim último da identificação entre o público e a necessidade de consumo de imagens é o lucro. O espetáculo aliena de tal modo que desvincula o espectador de sua história, suas origens, forma de pensar e agir. Ele é induzido a uma obediência cega. A fórmula que se expressa na alienação é a seguinte: quanto mais o indivíduo contempla o espetáculo menos vive; ao aceitar se reconhecer nas imagens menos compreende sua existência e desejo. Seus gestos não são mais seus, mas de outro que os representa por ele, tendo sua identidade, bem como a de seu grupo, dissolvida no espetáculo. Para Debord, a sociedade do

O intercâmbio entre os modelos de programação entre as redes nacionais europeias, sob a Eurovisão, originou um discurso televisivo quase unificado, harmonizando-se com o que durante os anos 1960 se consubstanciaria numa "comunidade planetária". Herbert Marcuse (1898-1979) considera esse momento como sendo aquele da "sociedade de massa" (MARCUSE, 1982).[153] Cádima salienta que Adorno (1957), em sua obra *Televisão e os padrões da cultura de massa*, foi o primeiro a inventariar os efeitos culturais nefastos da televisão. No discurso televisivo haveria uma dualidade entre a mensagem manifesta e a mensagem escondida. O efeito mais sentido da mensagem escondida seria a

espetáculo corresponde a uma forma da sociedade capitalista quando ocorre há interdependência entre o processo de acúmulo de capital e de imagens. A produção de imagens não é característica exclusiva da sociedade capitalista, e sua relação com o poder existe em todas as sociedades onde há classes sociais. Decorre da desigualdade social gerada pela divisão do trabalho, especificamente, entre o trabalho manual de o intelectual. O uso de imagens como instrumento simbólico ou referente ao poder não é novidade da Contemporaneidade. Noutras épocas, nobres, clérigos e guerreiros faziam uso delas como símbolos de superioridade, o mesmo se dava nas construções e nas festas suntuosas. No capitalismo, a produção de espetáculos alcança uma escala incalculável, cotidiana, vinculada à produção e o consumo de mercadorias confeccionadas em série. Em sua forma concentrada, as imagens possuem como finalidade justificar o poder exercido pelos governantes. Todo aparelho estatal, econômico e militar, bem como as manifestações cívicas, transforma-se num grande espetáculo, instituindo uma figura que personifique o poder, que é, em si mesmo, imagem. Numa sociedade de classes, a ideologia enquanto vontade abstrata passa a estar na base de uma estrutura conflitante. Tal estrutura, quando se materializa em ações traduz o próprio espetáculo como apagamento dos limites do eu e do mundo diante do esmagamento de ambos pelo mundo representado que os assedia. É a supressão dos limites entre o verdadeiro e do falso na presença da falsidade garantida pela organização de aparências. A seleção de imagens opera acima do mundo sensível, fazendo-se reconhecer como sensível por excelência. Define-se aí o princípio do fetichismo da mercadoria na qual o valor de troca torna-se preponderante, ao passo que o valor de uso é impregnado das significações convencionadas pelo espetáculo. É a espetacularização material da mercadoria em toda vida social. Os atores sociais se identificam com as mercadorias, desejando-as como se fossem essenciais à sua sobrevivência. Em sua forma difusa, nos regimes predominantemente democráticos, o espetáculo dá a impressão ao consumidor de que tem maior possibilidade de escolha. Porém, o que se tem é uma distorção do sentimento de necessidade individual, pois o espetáculo cria pseudonecessidades de consumo atrelada ao lançamento de cada produto. Debord chama tal fenômeno de sobrevivência ampliada. Na mesma medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se estabelece como necessário, sendo o espetáculo o mau sonho da sociedade. Enfim, numa explicação que o pensador dá ao seu trabalho durante a década de 1980, aparece uma nova concepção de espécie de espetáculo: o integrado. Este último é a combinação das duas formas anteriores, tendendo a se expandir globalmente, aumentando sua força diante dos indivíduos. Nos comentários de 1988, a sociedade do espetáculo, ao invés de se enfraquecer, toma conta de toda vida social, manifestando-se de forma integrada. Os movimentos sociais deixam de ser efetivos, transformando-se em aparência de oposição e absorvidos pelo capitalismo. Não há mais a luta pela superação da sociedade capitalista. O mundo se integra por meio da alienação reforçada pelos fatores a seguir: a ininterrupta renovação tecnológica, a fusão entre economia e Estado, a generalização do segredo, a mentira sem revolta e o presente perpétuo.

[153] Cf. também: MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Trad. de Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1981; MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969; DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003& VALLS, Álvaro. *Estudos de estética e filosofia da arte numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

alimentação das motivações irracionais de tendências totalitárias nos indivíduos, mesmo se a mensagem explícita tivesse cunho antitotalitário. O espectador seria levado a uma passividade intelectual e credulidade cega que estaria impossibilitado de discordar do discurso emitido. Para Marshall Mcluhan (1962), com as novas mídias há uma ruptura com a cultura antiga, fracionada e visual, para o aparecimento da cultura nova, integral e eletrônica. Os novos tempos provocam o eclipse do eu e a crise de identidade nos indivíduos. A televisão produz e recicla identidades coletivas. Conjuga um dispositivo simbólico compartilhado com uma vida simbólica integrada. Mais do que isso, detém e agencia os conteúdos e os conhecimentos.

Retornando à reflexão de Cádima, entende-se que há um acordo tácito reciclado e recriado continuadamente entre o objeto televisivo e a audiência. O discurso da televisão é circular, ou seja, é feito por ela e para ela se volta. Sendo um mau objeto ou um metagênero, estimula a um consenso a partir da indiferença através de sua logorreia discursiva muito mais do que a uma polifonia de interpretações. Se não é sempre a política que domina a televisão, a hipótese contrária ocorre com bastante frequência, sendo que é a economia aquilo que tem maior peso nas decisões a respeito do universo televisivo. Por esta razão, a televisão não teria logrado uma estética específica, nunca se definindo como uma arte verdadeiramente autônoma. Pode-se retirar dessa reflexão que a televisão é uma miscelânea de artes num contexto medíocre no qual toda pretensa obra de arte é um produto inacabado ou mutilado. Tudo se rende em torno da dificuldade advinda de uma lógica tecnodiscursiva na qual a exigência pelo modelo performativo decorre do fluxo, da contínua sucessão de imagens que determina a obsolescência e o esquecimento das precedentes. Aí se atinge uma síntese de códigos componentes, pressupostamente hegemônicos, contudo, que se embatem entre os gêneros narrativos e não narrativos: os telejornais, as mesas-redondas, os talk-shows, os telefilmes, as séries e as telenovelas. O texto de Cádima permite outra comparação entre a obra cinematográfica e a programação televisiva: entre o roteiro teleológico do cinema em relação ao episódico das telenovelas e das séries, ou ao casual dos programas de auditório. Deixando as análises de Cádima, mas em função delas, pode-se ponderar que a roteirização episódica e casual da televisão faz com que suas programações sejam encaradas como um complemento do dia do indivíduo, uma vivência autêntica dentre as demais vivências cotidianas, um momento que se

torna ideal pelo fato de que o espectador pode presenciar conflitos sem ter a responsabilidade de se envolver com eles. Nos programas de auditório o espectador pode ter a ilusão da interação entre a narrativa e a casualidade de sua própria vida, ao mesmo tempo em que se enche de esperança ao contemplar desfechos em que a casualidade é rompida. O apresentador se transforma em mais do que um ícone: é um ídolo milagreiro. Noutra via, é um caricaturista da imagem e semelhança do universo do qual faz parte, que ensina um riso pelo que é baixo, a risada pouco inteligente de uma cultura apequenada, que em sua comunicação massificada desconhece algo como a ironia romântica. É necessário o mínimo de erudição ou perspicácia para se alcançar o êxtase do riso.[154]

A televisão também tem sua concepção de gênio, muito aquém daquela dos românticos ou de Nietzsche. A figura do gênio introspectivo, às voltas de partituras, livros ou aparelhos científicos, tomado por *insights* em seus laboratórios ou ateliês, incansável no exercício criativo de sua arte, cede espaço para as estrelas do mercado televisivo. Com seu apelo pela imagem perfeita e desejável, seus programas dão uma nova significação ao talento. Talentoso é aquele que consegue manter por mais tempo a atenção dos espectadores e os investimentos dos empresários. São os porta-vozes da Indústria Cultural, fingindo esta ter descoberto uma novidade. Na visão de Adorno (1985), a descoberta de um novo talento é para esse meio a comprovação de seu jogo de cartas marcadas, pois o que foi achado seria, antes de qualquer outra coisa, alguém que detém as características predeterminadas pela indústria midiática.

Deixando o pensamento desse filósofo por enquanto, quer-se dizer que a figura do gênio/ídolo/lenda/estrela serve para a hierarquização criada para o meio televisivo. A grande estrela, ou a estrela popular, surge solitária no centro da tela exaltada pela massa informe de fãs. Todo resto é jogado para os bastidores. Aqueles que estão no topo não se sustentam e nem são incondicionalmente

[154]Para Nietzsche o "hábito da ironia, assim como do sarcasmo, corrompe também o caráter; confere aos poucos a característica de uma superioridade alegremente maldosa – por fim nos tornamos iguais a um cão mordaz que aprendeu a rir, além de morder" (MA I/HH I, 372, p. 195). Como demonstra Wladimir Safatle, há uma mudança na concepção de ironia da segunda para terceira fase do pensamento nietzschiano. Para o comentador, Nietzsche entende em *Para além do bem e do mal* que "(...) só uma escrita irônica é capaz de afirmar sem, com isto, petrificar as afirmações em explicações sobre a positividade do estado do mundo. Só a ironia coloca o mundo como uma ficção *que se afirma* como ficção criadora. O riso aparece assim como nova aliança estética com um mundo compreendido como jogo de forças em contínua reconfiguração, em contínua 'flexibilização' que dissolve a literalidade natural de toda e qualquer determinidade" (SAFATLE, 2006, p. 14).

sustentados por seus súditos, que os abandonam facilmente na aurora de uma nova estrela. Seu reinado depende muito mais daqueles que ideologizam a hierarquia, os financiadores e os regimes políticos, do que dos diretores, dos dramaturgos, dos compositores, dos coreógrafos e outros especialistas da televisão. A hierarquia da mídia é reprodução da estratificação da sociedade capitalista ou dos governos autoritários. Da estrela como aquela pessoa que discursa, que canta, que representa, ou melhor, que está no centro da tela, quase nada importa do que pensa. Sua crítica deve obedecer aos limites predispostos pelo discurso determinado para a massa. Quando muito, sua posição é opinativa e não crítica, apesar de o público geralmente achar que é o oposto. A linha que separa a opinião da crítica é atenuada dada a autoridade pública investida sobre as celebridades. Critica-se com a mesma falta de conhecimento com que se opina sobre algo. É claro que este tipo de crítica ou de opinião está muito aquém do que Nietzsche esperava para o espírito livre. Não é por acaso que atores e atrizes, cantores e cantoras, apresentadores e apresentadoras, comediantes e telejornalistas sejam considerados formadores de opinião, mas nada contribuem para a autonomia crítica dos espectadores. Mesmo sendo suas falas a exteriorização das ideias dos perpetuadores do discurso e da narrativa do universo televisivo, cada estrela fala como uma autêntica especialista. Em frente ao televisor, quem precisa da confirmação de um grande compositor para dizer se a música é ou não de excelência, de um talentoso escritor para julgar uma telenovela ou um filme, de um filósofo para refletir sobre qualquer coisa inquietante, de um cientista para arriscar explicações ou de um economista que faça muito mais do que dar informações sobre a volatilidade do mercado? Todos os julgamentos são feitos e respostas dadas pelo porta-voz da mídia. E se esse convida qualquer um daqueles "profissionais" mencionados há pouco é só para complementar a cena, deixando passar somente o que receber seu aval. A última palavra, em geral, será sua.

Ao se ler os argumentos de Adorno e Horkheimer, pode-se concluir que a cultura do século XX, ao tentar realizar interações através da grande mídia, acabou por operar uma fusão para o empobrecimento cultural. Ao invés de uma profusão de estilos adquirida pelo árduo trabalho intelectual e artístico dos indivíduos, os estilos se viram con/fundidos. O fazer livre, motivado pelo livre pensamento, foi substituído pela atividade técnica para fins totalmente alheios ao indivíduo: a produção para o consumismo, uma arte cíclica, sem maiores desenvolvimentos, a reprodução de

imagens espetacularizadas que causam com o suposto entretenimento a coerção do pensamento.[155] Qualquer coisa que queira se rebelar contra tal cultura é lançado à margem, ao universo underground. A narrativa histórica se rende às definições das ideologias operantes na mídia e os indivíduos são reposicionados no mundo, tornando-se, cada um, a matéria para ser plasmada na obra da cultura da indústria. Fazer de si uma obra de arte e embelezar a vida são dois dos últimos imperativos que o indivíduo se faz.

O início do século XXI viu surgir uma nova espécie de troca cultural e que, por consequência, colabora para a construção de um possível novo modelo cultural. Pela internet, as formas de interações se tornaram aparentemente mais democráticas e personalizadas. Seria isto a possibilidade do ressurgimento do indivíduo enquanto figura preponderante para a constituição de um novo projeto cultural? Tal questão deve passar por aquilo que foi relevantemente discutido neste trabalho: mais do que um cultura voltada para o indivíduo, o que Nietzsche almejava era saber qual tipo de indivíduos fazia parte dela e como ela seria capaz de desenvolver os tipos plenamente desenvolvidos. Não seria a cultura da internet, das redes sociais e dos sites de imagens, vídeos ou opiniões, apenas a continuidade da sociedade do espetáculo? Ou seja, cada um, independentemente de seu conteúdo, de sua interioridade, pode criar a baixíssimo custo e pouca demanda técnica, uma obra de arte. O indivíduo não necessita de se criar, da *bildung*, e sim de elaborar uma imagem do que ele não é, mas gostaria de ser. Em muitos casos, estas imagens são imitações de outras que circulam pelos meios virtuais frequentados por todos. A ampla circulação de informações, cada vez menos baseadas em buscas comprometidas pelo saber e mais respaldadas por especulações irrefletidas, elimina

[155]Luís Francisco Fianco Dias, num trabalho recente que também relaciona o pensamento de Nietzsche às reflexões sobre a Indústria Cultural, porém, pelo dando maior atenção ao livro *O nascimento da tragédia* para os estudos comparativos, escreve sobre como Adorno via os efeitos da reprodutibilidade técnica para a arte: “Adorno vê nos avanços da técnica um instrumento de dominação social e impedimento do real progresso da arte, de maneira que mercadoria cultural e arte séria fazem parte de uma contradição aberta. O perigo maior desse processo e dessa aceitação da mercadoria cultural é o da fusão que a indústria cultural intenta fazer entre a mercadoria cultural e a arte séria como maneira de reconciliar a antítese entre esses dois polos. Ao contrário da arte cultura e da arte popular, que possuem, cada uma à sua maneira, uma expressão própria e autônoma, a arte massificada e industrializada não tem compromisso nem com seus autores nem seus receptores, e sim apenes com o sucesso de suas cifras, com a manutenção do *status quo*. E aquilo que a arte séria recusou, a saber, o seu direito de influência direta sobre a sociedade, aquela mercadoria cultural industrializada reivindica como sua prioridade exclusiva, como seu monopólio. O surpreendente não é necessariamente a falta de conteúdo dessa arte, a sua identificação com a estultícia, e sim a sua subordinação inquestionável, assim como diversos outros setores da sociedade, ao todo conceitual da lógica do mercado, à totalidade da indústria cultural, que tem na repetição a sua força e sua consistência” (FIANCO DIAS, 2008, p. 160-161).

aquilo que era criticado por Nietzsche, porém, que ainda era elogiado por alguns meios intelectuais de seu tempo, nomeadamente, a erudição. Nesse ambiente, nada se perpetua, tudo é efêmero por se originariamente e essencialmente descartável. A imagem de ontem já não serve mais para o agora. Todos vivem numa busca voraz e insaciável por novas imagens, novos falsos produtos da singularidade de outrem. A liberdade de todos passa a ser intimamente vigiada e o espaço do espírito livre é tolhido, porque ele, embora acredite gozar de liberdade de expressão, passa a ser instantaneamente julgado, definido e moralmente condenado ou absolvido por cada palavra que diz ou escreve. O que deve prevalecer é a opinião da maioria, salientada pelas chamadas curtidas ou comentários de aprovação. Qualquer um que pense de forma diferente é rechaçado social e moralmente, recebendo alcunhas carregadas de novos estigmas. Aliás, não importa quão autônomo alguém pretenda ser, sempre será incluindo numa ideologia, ainda que seja extremamente diversa de seu modo de pensar. As lentes tomam o lugar dos olhos, do paladar, do olfato e do tato. O que passa por elas, editado ou não, em sua constituição bruta ou filtrada, deve ser enviado para os meios sociais virtuais, tornando-se o que se passou a denominar conteúdo viral. É isso que o indivíduo mais quer consumir, dando pouco ou nenhum valor à produção demorada e criativa dos gênios da arte.

Portanto, ao se retomar a questão sobre o que resta da arte, refletida do ponto de vista dos dois últimos séculos, é cabível afirmar que a arte, tal como Nietzsche esperava, foi lançada nos porões da cultura, dando lugar a um modelo pseudo-artístico cada vez mais massificado e repercutido pelos principais meios de comunicação. Arte é o que a massa informe de indivíduos cativos se dá todos os dias em forma de material tecnicamente reproduzível e artisticamente empobrecido. Deve-se ponderar se, à luz dos textos nietzschianos, a cultura atual, embora muito mais tecnológica, integrada e, enfim, mais tecnocrática, não seria uma total inversão do que se requeria em *Humano, demasiado humano*, a saber, aquela capaz de superar suas doenças encontrando suas próprias forças e energias para se superar.

CONCLUSÃO

A coluna vertebral deste trabalho foi a questão do indivíduo na cultura a partir de um enfoque principal, a arte. O estudo dos primeiros escritos, bem como dos fragmentos póstumos de Nietzsche, contribui para que se compreendesse como o pensador construiu suas teorias que culminariam em *Humano, demasiado humano*, livro de destaque aqui por apresentar uma grande ruptura. Como bem salienta Fornazari (2004), é um encontro de Nietzsche consigo, quando deixa de ser um outro, um wagneriano, um erudito, um filólogo, um idealista, algo que representasse, efetivamente, a "ausência de si" (*Selbstlosigkeit*). Isso só teve lugar por meio de um período de "cultivo de si" (*Selbstzucht*), quando lançou fora toda "tralha de erudição empoeirada". Contudo, o tratamento que se impôs parece ter começado anos antes de sua obra de 1878, considerando-se as leituras do filósofo do espírito livre e o quanto de material intelectual amplamente diversificado que foi apontado ao longo da década de 1870. Nesse período foram travados intensos diálogos com a filosofia de Hegel e Schopenhauer, além das correntes cientificistas em voga, entre elas o Positivismo e o Darwinismo. Como se percebe, a apropriação de Nietzsche foi sempre crítica. Mesmo aquelas que contaram com maior adesão, como as posições sobre a história de Burckhardt e sobre os sentimentos morais de Rée, passaram pelo crivo de seu procedimento filosófico peculiar. No caso do historiador da Basileia, o alemão das *Extemporâneas* e impressionou com os grandes tipos europeus, que por suas virtudes orientaram culturas artisticamente de maneira memorável. Longe da barbárie, alcançaram um estilo que as distinguiu historicamente das demais. Sobretudo, é em Burckhardt, mais do que em figuras alemãs, que ocorre a descoberta do indivíduo de exceção, uma singularidade, e que passa a ser uma diferenciação crucial entre a individualidade e o *principium individuationis*, ou seja, respectivamente, entre o ser humano que se destaca dos semelhantes e o homem que se ilude de se desvincular da natureza como um animal essencialmente privilegiado. De quebra, o contato com o acadêmico suíço colaborou para a antipatia que Nietzsche nutria por Hegel, filósofo que havia contribuído infimamente para uma crítica dos problemas alemães, entre eles, a cultura germânica.

No entanto, comparando-se algumas noções da primeira e da segunda fase àquelas da última, transita-se ainda sob uma atmosfera em que tudo clama por

maior desenvolvimento, por um grande acabamento. Um exemplo é que de uma arte quase messiânica de Wagner, distinta de todo resto, num tom cultural otimista (embora nos limites do pessimismo que é peculiar ao schopenhauerismo de *O Nascimento da tragédia*), chega-se a uma preocupação de quem faz uma pergunta como “o que resta da arte”. O esfriamento dos sentimentos perante os prenúncios do homem científico, a erudição própria do historicismo que torna o ser humano uma colcha de retalhos muito mais do que uma singularidade e, enfim, o avanço da sociedade tecnocrática, voltada para a produção industrial e para o comércio, tudo isso ocupou o pensamento nietzschiano, que via nesse contexto um futuro sombrio para o homem artístico. O contato mais próximo com os positivistas permitiu a Nietzsche munição suficiente para enfrentar a metafísica, assim como o Idealismo alemão. Do mundo não são conhecidas as essências, apenas a relação entre as coisas. Aquilo que se diz de algo é o que nele se coloca antropomorficamente. Por conseguinte, o ser humano, enquanto conhece, imprime-se em tudo e depois se esquece do que fez. Neste sentido, conhecer é, antes, pôr verdades. Não é ter acesso a elas. Igualmente, a metafísica romântica que via a arte como caminho para o verdadeiro perde seu estatuto. Se o tom apreensivo é uma marca do discurso sobre a arte no livro de abertura do Nietzsche intermediário, em *Aurora* o tom é bem mais sombrio, com notável desesperança. O homem científico não tem mais tempo para a criação artística. O operário/escravo não tem tempo para qualquer criação. O discurso só se modifica gradativamente da *Gaia Ciência* em diante, assumindo um conteúdo cada vez mais afirmativo para o criador.

O Nietzsche de *Humano, demasiado humano*, mesmo sem jamais ter usado a expressão “projeto cultural” em seus escritos, acena para um futuro almejado para a cultura. As conclusões são as seguintes. Uma cultura superior é aquela que consegue dominar outras, isto é, as que lhe são inferiores. A essas dá um novo sentido, uma direção. Porém, mais desejável é a cultura forte, saudável, que foi fortalecida através da superação de suas doenças, de seu sofrimento, que se baseia, sobretudo, na afirmação de seus indivíduos. Por seu turno, estes devem procurar a excelência através da autoconstrução artística. As velhas construções precisam ser destruídas ou abandonadas. Em seus lugares o novo pleno de vida deve brotar. A tradição é substituída pela libertação do espírito, que nada mais aceita a não ser o que se atribui, que se estabelece, que funda, que erige. Sequer o poder e opressão do Estado poderiam se constituir num empecilho para o

desenvolvimento e difusão do espírito livre. Masa realidade era o oposto: a tutela da cultura estaria majoritariamente nas mãos do Estado, de suas instituições de ensino, de suas organizações políticas, e não do indivíduo. Debaixo da prerrogativa de igualdade ou do poder dos mais fracos (ou homens do rebanho), Socialismo e democracia, as faces modernas do Estado, ofuscavam quaisquer esperanças de aparecimento de uma cultura aristocrática, nobre, fincada na virtude dos melhores.À arte e à ciência não caberia um papel autônomo, e sim aquele definido para a manutenção de uma sociedade gregária, da segurança, da total ausência de riscos, que pudesse atender à máquina. O espírito livre como pilar principal das expectativas de Nietzsche para a cultura demonstrou ser um tipo cada vez mais raro, como se vê em *Zaratustra*, quando aparece como um indivíduo solitário, que não mais necessita das multidões. No prólogo de 1886 a *Humano, demasiado humano*, o espírito livre é descrito como uma figura imaginária, criada pelo autor para acompanhá-lo em sua solidão, uma companhia para o andarilho.

Partindo-se das meditações de Nietzsche, pode-se refletir sobre a sociedade contemporânea não para encontrar nela a realização de seu projeto cultural, tampouco, tomando como base as utopias de século XIX, observam-se relances da concretização de seus ideais. A arte passou e passa por um empobrecimento no intento de atender às exigências cada vez mais baixas das massas. Não há mais a necessidade do gênio, ou seja, daquele que não se contenta em repetir o que outros fizeram anteriormente, que não se acomoda com técnicas para causar os efeitos comuns, mas é um experimentador. Inventa mentiras, explora erros, domina todo material disponível, como a língua, a escrita, a pedra, o som e as tintas. No caso de um escritor, seu vocabulário não se restringe ao entendimento muitas vezes limitado do público. Pelo contrário, disponibiliza para o leitor o máximo de palavras e expressões para que a comunicação cotidiana seja enriquecida. No entanto, o que se percebe é que a linguagem jornalística, dos folhetins, das séries da ficção escrita, radiofônicas ou televisivas atuais se satisfaz com uma quantidade padronizada de palavras, jargões, recursos e clichês. A concentração da produção ou reprodução de bens culturais nas mãos das poderosas redes de televisão, gravadoras, editoras e jornais não permitiu a multiplicidade que Nietzsche esperou para uma cultura forte, isto é, aquela em que todos se obrigassem a pensar seus próprios pensamentos, sem preguiça ou acomodação. Em contrapartida, não anulou as iniciativas alternativas de indivíduos que trabalham isolados da grande mídia, mas que são

capazes de realizar coisas grandiosas. São aqueles que se veem responsáveis por carregar o peso de uma cultura, ainda que fraca, buscando retirar o melhor de cada pessoa. Não se contentam se não deixam legados. Pena que suas iniciativas constantemente jazem sufocadas pelo grande atacado dos bens culturais confeccionados pelas imensas corporações midiáticas.

A última seção do terceiro capítulo surge como uma espécie de apêndice da pesquisa aqui levada a cabo. Traçar um panorama filosófico das mídias através das lentes de pensadores como Horkheimer, Adorno e Debord com temas acordantes com as preocupações nietzschianas serviu para mostrar que o filósofo de Röcken antecipou muitos debates do século XX, e que sua crítica é muito relevante para uma análise da conjuntura da cultura contemporânea. É cabível ponderar que a sociedade contemporânea, em vários de seus indicativos, sofreu e sofre de um mal cultural que teria impedido a realização do projeto de Nietzsche. Nos regimes totalitários comunistas, o movimento da cultura ficou concentrado num único ponto, numa quase imobilidade. Tal estágio ideal acabou se anulando em sua realidade, pois, esgota-se o que cada um se dispõe a abrir para alcançar ideais – uma revolução não é movimento infinito. O projeto comunista sucumbiu ao ser comparado com a situação capitalista, ágil, aparentemente mais diversificada, voltada para os interesses individuais. Se ainda possui repercussão é porque os interlocutores verdadeiramente interessados se encontram numa situação de tamanha pobreza material que só o aceitam - ainda que de maneira alienada – por causa de suas promessas de vantagens individuais. Isso sem falar no fato de que o ponto real em que a cultura pseudocomunista se concentra foi e é o do poder administrativo do Estado. Só aí se mantém enquanto sonho das massas, pela força de manipulação. Quanto aos regimes fascistas, com uma extrema capacidade de direcionamento das mentes, que agem impetuosamente em torno de uma pretensa superioridade, seu ideal de cultura superior se movimentou tão veemente em direção à irracionalidade dos fins que se perdeu na barbárie, na intolerância, na eliminação em prejuízo da assimilação, como constataram Adorno e Horkheimer em sua *Dialética do esclarecimento*. Ao pensar criar o indivíduo forte, o que se criou foi o autômato do regime, iludindo-o com a soberba de que um povo, em pleno século XX, seria capaz de instituir uma cultura pura, alicerçada na raça e não na humanidade. Em sua existência alertou ao homem de que o ser humano possui um pé na barbárie e que sua moralidade se paralisa diante do deleite no extermínio da

disparidade, daquilo que incomoda. Paralelamente, nas nações liberais a cultura se subjugou aos afãs capitalistas causados pelo intermitente trabalho adequado aos meios de produção e à nova enfermidade: o consumismo. O ponto de concentração cultural é o espaço cíclico dos meios de comunicação. A grande mídia determina como toda ideologia será transmitida e assumida.

Partindo do aforismo 176 de *Opiniões e sentenças diversas*, é possível traçar um paralelo entre um dos antigos lugares culturais da arte, de ser porta-voz do povo, e a grande mídia. O que o poeta fazia, enunciar-se de formas diversas e hipoteticamente novas, embora fosse mera reapropriação do material popular, os meios de comunicação tomou como sua tarefa. Tudo é revestido de novos sentidos, recolorindo as vivências e convivências do povo, ainda que essas sejam a matéria-prima dos produtos da Indústria cultural. E se esta não foi um entrave para o avanço tecnológico, pois o conhecimento continua a se expandir em suas ilhas, afastado das atividades irrefletidas das grandes massas trabalhadoras, não contribuiu para que o público tenha acesso aos métodos científicos, nem à arte como Nietzsche esperava em seu projeto. Noutros termos, nos moldes industriais, ciência e arte são lançadas para a margem da sociedade, mesmo que a mídia discorde de ter investido consideravelmente nessa empreitada. Como se isso não bastasse, ainda marginaliza quaisquer elementos culturais que ainda não passaram pelo crivo midiático, que não foram reavaliados e revalorizados como mercadorias. Retém aquilo que, no solo da cultura popular ainda possuía riqueza de sentidos, uma história, uma força cultural específica, e o empobrece. Muitas coisas ficam à mercê das estigmatizações midiáticas.

Nietzsche demarcou com pertinência o fim de um período cultural, do Romantismo, de uma arte suspeitosamente progressiva, irrevogavelmente melhor e original, das esperanças nacionalistas da criação de Estados igualitários e, portanto, justos, da crença na ciência para a formação de uma humanidade esclarecida, que se superasse em todos os sentidos e que não caísse numa impessoalidade e frieza de trato, da insuficiência das repostas idealistas para a compreensão do homem e sua sociedade. A demarcação vislumbrava a propagação da alma moderna pautada no comércio. O estamentodos comerciantes, que se contrapôs na Idade Média ao domínio nobre e que pouco se importava com as fronteiras e suas identidades, com as virtudes dos indivíduos e sua comunidade, estabelecia não somente a nova ordem econômica global. Arrastou quase que em sua totalidade todas as esferas da

vida humana para o universo da produção para o consumo. Qualquer atividade deve ser rentável. Nada é mascarado para embelezar a vida. Mascara-se para que o produto seja desejável pela vantagem que oferece, por parecer tornar a existência mais cômoda e mais segura, para imprimir um status. No final, toda esta postura só fazia mostrar homens descontentes, cansados, atormentados, adoentados, decadentes com uma agitação estranhamente despropositada. O indivíduo contemporâneo sofre pelo sentimento de falta de pertença a um lugar, um ofício, pela insegurança quanto ao seu futuro. Logo, agita-se de um lado para o outro em busca do sustento, submetendo-se sem o devido preparo físico ou intelectual, dedicando toda sua força e energia sem encontrar um sentido. Pouco dedica para si, ainda que suponha gastar o tempo para seu benefício. A educação, na maior parte das vezes, funciona como preparação para o mercado de trabalho e, em pequeno grau, para o cultivo da singularidade. Educa-se não para que alguém assuma as rédeas de seu destino, para se tornar um destino, mas para ser uma peça das engrenagens da máquina sociocultural, que sufoca uma cultura que quer escapar do movimento de forças culturais centrípetas e, consequentemente, repetitivas e tediosas. Nelas, o indivíduo não se faz, mas é formado pelo aprendizado da escravidão às mesmas máximas, juízos, valores, ações. Retomando a equiparação entre o operariado e a escravidão, bem com a terminologia nietzschiana, não é equivocado afirmar que, como nunca, o gênero humano, na maior parte da Terra, caracteriza-se como espírito cativo.

REFERÊNCIAS

Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm.*Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* – KSA (Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1988. 15 Bänden.

_____. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe – KSB (Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München: Walter de Gruyter, 1986. 08 Bänden.

_____; RÉE, Paul; SALOMÉ, Lou. *Triangolo di lettere*. PFEIFFER, Ernst (Org. ed. alemã); CARPITELLA, Mario (Org. ed. Italiana). Milano: Adelphi, 2011.

Obras traduzidas de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Filosofia na Época Trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1987. (PhZT)

_____. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____.*A visão dionisíaca do mundo*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Assim falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Mário Ferreira dos Santos. 3º ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

_____. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Humano, demasiado humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores)

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*. In.Escritos sobre educação.* São Paulo, Edições Loyola, 2003*,* III.

Obras de comentadores

ANDLER, Charles. “Burckhardt et Nietzsche”. *In* ____. *Nietzsche sa vie et sa pensée.* Les précurseurs de Nietzsche. La jeunesse de Nietzsche. Paris: Gallimard,1958.

ARALDI, Clademir Luís. *Niilismo, criação e aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2004.

_____. Nietzsche e o Romantismo Alemão.*In*, *Dissertatio: Revista de Filosofia* – Revista do ICH/UFPel, Pelotas, 2005, pp. 235-255.

_____. Nietzsche, a Educação e a Crítica da Cultura. *In*: AZEREDO, Vânia Dutra de (Org.). *Nietzsche: filosofia e educação*. Ijuí (RS): Ed. Unijuí, 2008.

BARBERA, Sandro; CAMPIONI, Giuliano. *Il genio tiranno.* Milão: Franco Angelli, 1983.

BENOIT, Blaise. Le quatrième livre du *Gai Savoir* et l’eternel retour. *In*,Nietzsche-Studien. Berlin: Walter de Gruyter, 2003, nº 32, p. 01-28.

BISHOP, P. and STEPHENSON, R. H.. *Friedrich Nietzsche and Weimar Classicism*. New York: Camden House, 2004.

BOAS, Franz. *Raça e Progresso* [1931]. *In*: CASTRO, Celso (org.). Franz Boas. Antropologia Cultural, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOURGEOIS, Bernard. *O pensamento político de Hegel*. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

BROBJER, Thomas; MOORE, Gregory. *Nietzsche and Science*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2004.

BURSOTTI, Marco. *Die Leidenschaft der Erkenntnis: Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von Morgenröthe bis Also sprach Zarathustra*. Berlin: de Gruyter, 1998.

BURNETT, Henry. “Humano Demasiado Humano”, livro 1. Nice, primavera de 1886. *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 8, pp. 55-88, 2000.

_____. Povos e pátrias: Wagner e a política. *In*, *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 18, 2005, pp. 69-91.

BURKE, Peter. Jacob Burckhardt e o Renascimento italiano. *In*, *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CABRAL, Fátima. Violência, ideologia e estranhamento na era das imagens virtuais. *In*. *Revista Perspectivas*. São Paulo: UNESP, nº 26, p. 83-110, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. "Jacob Burckhardt: o profeta de nossa época". *In* ____. *A Cinza do Purgatório*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

CARVALHO, Jairo Dias. Nietzsche e a crítica ao Estado. *Revista Educação e Filosofia*. Revista da UFU, Uberlândia, vol. 19, nº 37, jan./jun. 2005, pp. 165-178. ISSN 0102-6801.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte como experiência: a tragédia antiga segundo a interpretação de Nietzsche. *In*, *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A: FAPERJ: UNIRIO; Brasília: CaPES, 2006.

CHAVES, Ernani. Não se pode falar de Nietzsche sem relacioná-lo claramente à atualidade. O Nietzsche francês nas páginas da Zeitschrift für Sozialforschung. *In*; *Cadernos de filosofia alemã*. Revista do departamento de filosofia da USP. São Paulo, FFLCH-USP, 2010, vol. XVI, p. 147-165.

COPLESTON, Frederick. *Nietzsche, filósofo da cultura*. Trad. de Eduardo Pinheiro. Porto, Portugal: Livraria Tavares Martins, 1979.

CURT, Paul Janz. *Vita di Nietzsche, Vol III*. Bari: Caterza, 1982.

_____. *Obras escolhidas*. Trad. José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo : Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Trad. Isabel Tereza Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

DANELON, Márcio. Nietzsche educador: uma leitura de Schopenhauer como educador. *In*,*Revista Perspectiva*. Florianópolis, v.19, n.2, p. 405-424, jul./dez.2001.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006.

DENAT, Céline. A concepção nietzschiana de homem moderno ou a modernidade como momento "crítico" da história. *In*, *As ilusões do eu: Spinoza e Nietzsche* (Org. MARTINS, André; SANTIAGO, Homero; OLIVA, Luis César). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

DIAS, Rosa Maria. Arte e Vida no pensamento de Nietzsche. In: LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Souza Gadelho; VERAS, Alexandre (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 9-21

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

D'ORIO, Paolo. Cosmologie de l'eternel retour. *In*, *Nietzsche-Studien*. Berlin: Walter de Gruyter, 1995, nº 24, p. 62-123

DUARTE, Rodrigo. Adorno e Nietzsche: aproximações. *In*: PIMENTA NETO, José Olímpio; BARRENECHEA, Miguel Angel (orgs.). *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro, Sette Letras/UFOP, 1999.

_____. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

EULER, Werner. 'Zur Problematik des Verhältnisses von äusserer un innerer Zweckmässigkeit in Kants Kritik der teleologischen Urteilkraft. *In*, *Proceedings of the Eighth International Kant Congress* (Org. ROBINSON, H.).Milwaukee: Marquete University Press, 1995.

FERNANDES, Cássio da Silva. *A Figura do Homem entre a Palavra e a Imagem*: autobiografia e retrato pictórico no Renascimento de Jacob Burckhardt. Tese de Doutorado. Departamento de História. São Paulo: UNICAMP, 2003.

_____. Jacob Burckhardt e a preparação para A Cultura do Renascimento na Itália. Fênix – *Revista de História e Estudos Culturais*, 2006, Vol.3, Ano III, nº 3, pp.1-18.

FIANCO DIAS, Luís Francisco. *A ausência do Trágico: A crítica da cultura em Nietzsche e Adorno*. Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

FILHO, Morais. *Augusto Comte: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

FINI, Massimo. *Nietzsche: L'apolide dell'esistenza*. Venezia: Marsilio Editori, 2009.

FORNARI, C. M.. *La morale evolutiva Del gregge: Nietzsche legge Spencer e Mill*. Pisa: Edizioni ETS, 2006.

FORNAZARI, Sandro Kobol. *Sobre o suposto autor da autobiografia de Nietzsche: Reflexões sobre Ecce Homo*. São Paulo: Discurso Editorial; Editora Unijuí, 2004.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FREZZATTI, Wilson. Os fragmentos póstumos sobre Darwin.*In*,*Estudos Nietzsche: Revista de Filosofia*. Curitiba, v. 1, n. 2, p. 403-419, jul./dez. 2010.

GARNER, Roberta. *Jacob Burckhardt as a Theorist of Modernity: Reading The Civilization of the Renaissance in Italy*.Sociological Theory, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1990), pp. 48-57.

GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo, ed. Publifolha, 2000.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. *O belo e o destino: Uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

HADDOCK-LOBO, Rafael. A Estética de Hegel e o ideal romântico do amor. *In*. *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 16, p. 143-156, 2003.

HÄRTIE, Heinrich. *Nietzsche und der Nationalsozialismus*. Mûnchen: Frans Eher Nachfolgen, 1937.

HARTMAN, Robert S. *In*, Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo : Centauro, 2001.

HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

OLIVEIRA, Janaína Pereira de. *O futuro aberto: Jacob Burckhardt, G. W. F. Hegel e o problema da continuidade histórica*. Tese de Doutorado. Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2006.

JANAWAY, Christopher. *Schopenhauer*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

KELLNER, Douglas. A crítica de Nietzsche à cultura de massa. *In*, *Centenário de Nietzsche: Revista FAMECOS*- Revista da PUCRS, Porto Alegre, nº 13, dez. 2000, pp. 12-23.

LAMI, Alessandro. *I Presocratici: Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*. Settima edizione. Milano, 2008, RCS Libre S.p.A.

LOPES, Antônio Rogério. *Elementos da retórica em Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. Nietzsche e o renascimento do trágico. *In*, *kriterion*: Revista de filosofia da UFMG. Belo Horizonte, nº 112, Dez, 2005, p. 174-182.

MARTON, Scarllet. Nietzsche e Hegel, leitores de Heráclito. A propósito de uma sentença de Zaratustra: “Da superação de Si”. *In*, *Revista Discurso*: revista do departamento de filosofia da USP. São Paulo, USP, 1993 – pp. 31-51.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MEYER, Theo. *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 1993.

MILLINGTON, Barry (org.) *Wagner: um compêndio*. Trad. Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MONTINARI, Massimo. Equívocos marxistas. *In*, *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 12, 2002, pp. 33-52.

MOURA, Carlos A. R. De. *Nietzsche: Civilização e cultura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2005.

MOURA, Magali. A estética orgânica de Goethe e o conceito de organismo. *In*, *Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literatura, artes, saberes*. São Paulo: USP, 2007.

NETO, Artur Bispo Santos. A *Fenomenologia do Espírito* de Hegel e o romance de formação de Goethe. *In*. *Revista Urutágua*: Revista acadêmica multidisciplinar da UEM. Maringá: UEM, nº 17, p. 74-86, dez.2008/jan./fev./mar. 2009.

ONATE, Alberto Marcos. *Entre eu e si ou a questão do humano na filosofia de Nietzsche*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

PIAZZESI, Chiara. *Nietzsche: Fisiologia dell'arte e décadence*. Lecce: Conte Editore, 2003.

RAMPLEY, Matthew. *Nietzsche, aesthetics and modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RIBEIRO, Mário Sérgio. *Vida e liberdade: a pisicofisiologia de Nietzsche*. Londrina: UEL, 1999.

RIBEIRO JÚNIOR, João. *Augusto Comte e o Positivismo*. Campinas: EDICAMP, 2003.

RIEHL, Alois. *Friedrich Nietzsche. Der Künstler und der Denker. Ein Essay*. Schutlerwald/Baden. Wissenschaflicher Verlag, 2000.

RODRIGUES, Luiza Gontijo. Friedrich Nietzsche: "Ideal clássico e "Ideal romântico" na tradição alemã. *In*, *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 18, 2007, pp. 93-126.

_____. *Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.

ROSSI, Roberto. *Nietzsche e Burckhardt*. Genova: Tilgher, 1987.

RUBIRA, Luís. *Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores*. São Paulo: Discurso Editorial; Barcarolla, 2010.

SAFATLE, Vladimir. Nietzsche e a noção de ironia em música. *In*, *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 21, 2006, pp. 7-28.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biographie seines Denkens.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.

_____. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia: Uma biografia*. Trad. Willian Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SALVIANO, Jarlee. Schopenhauer como educador: o esboço de misantropia filosófica de Nietzsche. *In*, *Revista Voluntas: Estudos sobre Schopenhauer*- Vol. 3, Números 1 e 2 - 1º e 2º semestres de 2012, pp. 91-100.

SAMPAIO, Alan. Fronteiras da História. *In*, *Cadernos Nietzsche: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP, São Paulo, v. 18, 2005, pp. 37-67*.

SCHACHT, Richard. O naturalismo de Nietzsche. *In*, *Cadernos Nietzsche*: Revista de Filosofia – Revista do GEN/USP. Trad. Olímpio Pimenta. São Paulo, v. 29, pp. 35-75, 2011.

SIGMUND, Georg. *Nietzsche, des Atheist und Antichrist*. Paderborn: Bonifacius-Druckrei, 1937.

SILVA JÚNIOR, Ivo da. *Em busca de um lugar ao sol: Nietzsche e a cultura alemã*. São Paulo: Editora UNIJUÍ, 2007.

STEGMAIER, Werner. *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche*. Vários tradutores. (Org. VIESENTEINER, Jorge Luis; GARCIA, André Luis Muniz). Petrópolis, Editora Vozes, 2013.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TIMMERMANS, Benoît. *Hegel*. Trad. Tessa Moura Lacerda. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

TÜRCKE, Chistoph. *O louco: Nietzsche e a mania da razão*. Trad. Antônio Celiomar Pinto de Lima. São Paulo: Vozes, 1993.

VALLS, Álvaro. *Estudos de estética e filosofia da arte numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

VENTURELLI, Aldo. Das Grablied. Zur Entwicklung des jungen Nietzsche.*In*, *Nietzsche -Studien* 27. Berlim: de Gruyter, 1998, p. 29-51.

WEBER, Fernandes José. Singularidade e formação (*Bildung*) em Schopenhauer como educador de Nietzsche. *In*, *Revista Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.35, n.2, maio/ago. 2009, p. 251-264.

WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

WISCHKE, Mirko. O tecido quebradiço das ilusões. Nietzsche sobre a origem da arte e da linguagem. Trad. Rodrigo Duarte e Verlaine Freitas. *In*, *Kriterion: Revista de Filosofia*– Revista da UFMG, Belo Horizonte, vol.46, nº. 111, jan./jun. 2005, pp. 29-43.

Obras complementares

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1985.

_____. Televison and the patterns of the mass culture. *In*; *Mass Culture: The popular arts in America*. Edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. New York, The Free Press; London, Collier-Macmillan Limited, 1957.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas obras*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1896.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítico de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, introdução e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/EDUSP, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza**.** *Mitologia Grega*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

BRECHT, Bertold. The Radio as an Apparatus of Communication. *In*, STRAUSS, Neil (org.). *Radiotext(e)*. New York, Semiotext(e), 1993.

BURCKHARDT, Jacob. *Meditazioni sulla storia universale*. Firenze: Sansoni, 1959.

_____. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CÁDIMA, Rui. *Desafio dos novos media*. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.

COMTE, Auguste. *Discours sur l'esprit positif.* Paris: Société Positiviste, 1898.

GUY, Debord. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro : Editora Contraponto, 1997.

HEGEL, George Wilhelm. *Cursos de Estética, volume I*. Trad. Marcos Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Cursos de Estética, volume II*. Trad. Marcos Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas, volume III*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

_____. *Filosofia da História*. 2 ed. Brasília, Ed. UnB, 1995.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Henrique de Lima Vaz e Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Coleção Os pensadores)

_____. *Princípios da Filosofia do Direito*. Lisboa, Guimarães, 1990.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. Sao Paulo, Ed. Centauro, 2007.

_____. *Gesammelte Schriften***.** Frankfurt: Fischer, 1995.

HUNT, E. K. e Sherman, H. J.. *História do pensamento econômico*. Trad. Jayme Larry Benchimol, 20 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. Antonio Caruccio-Caporale. São Paulo, Editora L&PM, 2013.

MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Trad. de Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional*. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1982.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutengerg galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

MILL, Jonh Stuart. *Auguste Comte and Positivism*. London: N. Trübner & Co, 1866.

RUSSEL, Bertrand. *História do pensamento ocidental: A aventura das ideias dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Le arti figurative e la Natura*. Trad. It. L. Rustichelli. Palermo: Aesthetica, 1889.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas Anatol Rosenfeld. Trad. Flavio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

_____.*Kallias ou sobre a beleza: A correspondência entre Schiller e Körner entre janeiro e fevereiro de 1793*. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Seleção, trad. e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur.*O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

_____. *Parerga e Paralipomena*, Volume 2. Milano: Adelphi Edizioni S.P.A, 1998.

WAGNER, R.. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. L