



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

RAMON CORRÊA DA COSTA

NIETZSCHE E O “GRANDE ESTILO” EM *CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS*

Belém/PA
Março de 2017

RAMON CORRÊA DA COSTA

NIETZSCHE E O “GRANDE ESTILO” EM *CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS*

Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito obrigatório para a obtenção do título de mestre, na área de concentração Filosofia Contemporânea.

Orientador: Prof. Ph.D. Henry Martin Burnett Júnior

Belém/PA

Março de 2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA

Costa, Ramon Corrêa da
Nietzsche e o "grande estilo" em Crepúsculo dos Ídolos / Ramon
Corrêa da Costa. - 2017.

Orientador: Henry Martin Burnett Júnior
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação em
Filosofia, Belém, 2017.

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm - 1844-1900. 2. Filosofia Alemã. 3.
Filosofia moderna. 4. Metafísica. 5. I. Título.

CDD 22. ed. 193

RAMON CORRÊA DA COSTA

NIETZSCHE E O “GRANDE ESTILO” EM *CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS*

Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Filosofia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito obrigatório para a obtenção do título de mestre, na área de concentração Filosofia Contemporânea.

Orientador: Prof. Ph.D. Henry Martin Burnett Júnior

Apresentado em: ____/____/____.

Conceito: _____.

Banca Avaliadora:

_____ - Orientador

Prof. Ph.D. Henry Martin Burnett Júnior

Universidade Federal do Pará

Prof. Ph.D. Ernani Pinheiro Chaves

Universidade Federal do Pará

Prof. Ph.D. Fernando R. de Moraes Barros

Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Roberto de Almeida Pereira de Barros (Suplente).

Universidade Federal do Pará

Agradecimentos

Ao meu ilustre e estimado professor e orientador Henry Martin Burnett Júnior, pela disponibilidade, generosidade, confiança e amizade. Pelas orientações e ensinamentos fundamentais ao aprofundamento da pesquisa.

Ao Prof. Ph.D. Ernani Pinheiro Chaves, pela confiança e incentivo a continuar meus estudos na pós-graduação, às sempre generosas orientações, pacientes e cuidadosas, as quais me auxiliaram na elaboração do projeto de pesquisa do mestrado, assim como ao auxílio na pesquisa na qualidade de coorientador.

Ao Prof. Ph.D. Fernando R. de Moraes Barros, primeiramente por ter aceitado solicitamente o convite de participar de minha banca de qualificação e, na ocasião, pelas orientações e sugestões de leitura que ajudaram em muito no direcionamento da pesquisa.

À Universidade Federal do Pará, ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, em especial à Coordenação do Programa de Pós-graduação em Filosofia, por todo apoio institucional.

À Fapespa/Capes, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Aos professores da pós-graduação pelos valiosos ensinamentos.

À amiga de curso Elzanira Moreira, pela amizade e companhia, pelo incentivo que me foi dispensado no sentido de prosseguir estudando na pós-graduação, pelos momentos prazerosos de estudo que tivemos, principalmente, na ocasião da seleção de mestrado.

À minha amada família com quem sempre posso contar, especialmente à Eunice Corrêa, minha mãe.

“A oposição produz a concórdia. Da discórdia
surge a mais bela harmonia”.

Heráclito

Resumo

A noção de “grande estilo”, desenvolvida ao longo da vida produtiva de Nietzsche, será um elemento fundamental para os projetos de maturidade do filósofo, sobretudo, a transvaloração de todos os valores, objetivo maior da obra *Crepúsculo dos Ídolos*. Em uma situação de decadência da cultura moderna, diagnosticada pelo filósofo, ele convida a um “esforço de guerra”, uma luta a ser travada ante o que está posto: os valores da *décadence*. Nietzsche, assim, na maturidade, assume essa “missão” acenando para a possibilidade de uma saída do estado decadente e, nesta direção, aponta para determinados “tipos” de constituição “saudável”, “homens de força”, “robustos”, até mesmo “épocas, ambientes e culturas fortes”, todos formando indicativos importantes para a fundamentação da noção de “grande estilo”. Esta noção, referida pelo filósofo alemão em vários momentos e por diferentes obras, demanda um mapeamento das especificações essenciais em que ela é enunciada, possibilitando, assim, acompanhar sua dinâmica em meio a rupturas, decepções, perda dos projetos filosóficos e estéticos, que marcam a vida de Nietzsche. Assim procedendo, acreditamos ter a possibilidade de uma compreensão abrangente, descobrindo o “lugar”, o “peso” e a importância dessa noção no conjunto da filosofia nietzschiana.

Palavras-chave: “Grande estilo”, *décadence*, transvaloração.

Abstract

The notion of “great style”, developed over the productive life of Nietzsche, will be a key element for the philosopher’s maturity projects, especially the transvaluation of all the values, the main objective of the work *Twilight of the Idols*. In a situation of decadence of modern culture, diagnosed by the philosopher, he calls a “war effort”, a struggle being waged against what is set: the values of the *décadence*. Nietzsche, thus, at maturity, assumes this “mission” by waving to the possibility of an exit from the decadent state and, in this direction, points to certain “types” of constitution “healthy”, “men of strength”, “robust”, even “times, strong cultures and environments”, all forming important indicators for the justification of the concept of “great style”. This notion, referred to by the German philosopher at various times and by various works, demand a mapping of the essential specifications in which it is enunciated, thus enabling it to follow its dynamics in the midst of ruptures, disappointments, loss of philosophical and aesthetic projects, that mark the life of Nietzsche. Thus proceeding, we believe in the possibility of a comprehensive understanding, discovering the “place”, the “weight” and in the importance of this notion in Nietzschean philosophy as a whole.

Keywords: “great style”, *décadence*, transvaluation.

Lista de abreviaturas:

Convenção proposta pelos “Cadernos Nietzsche” *

I-Siglas dos textos publicados por Nietzsche:

I. 1-Textos editados pelo próprio Nietzsche:

GT/NT – Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)

MA/HHI – Menschliches allzumenschliches (vol.1) (Humano, demasiado humano (vol. 1).

VM/OS – Menschliches Allzumenschliches (vol. 2): Vermischte Meinungen und Sprüche (Humano, demasiado humano (vol.2): Miscelânea de opiniões e sentenças)

WS/AS - Menschliches Allzumenschliches (vol. 2): Der Wanderer und sein Schatten (Humano, demasiado humano (vol. 2): 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 (Além do bem e do mal)

GM/GM - Zur Genealogie der Moral (Genealogia da moral)

WA/CW - Der Fall Wagner (O Caso Wagner)

GD/CI – Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos Ídolos)

NW/NW – Nietzsche contra Wagner

I. 2-Textos preparados por Nietzsche:

AC/AC – Der Antichrist (O anticristo)

EH/EH – Ecce homo

DD/DD – Dionysos-Dithyramben (Ditirambos de Dioniso)

II- Siglas dos escritos inéditos inacabados:

ST/ST - Sokrates und die Tragödie (Sócrates e a Tragédia)

DW/VD – Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do mundo)

PHG/FT – Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (A filosofia na época trágica dos gregos)

III- Sigla dos fragmentos póstumos:

Nachlass/FP

IV – Formas de citação

À sigla correspondente, segue-se o ano de publicação, o título da seção (quando houver), e o número da seção.

No caso dos fragmentos póstumos, seguindo-se à sigla correspondente, o número do fragmento, a estação do ano (se for o caso) e o ano.

* Os Cadernos Nietzsche adotam a convenção proposta pela edição Colli/ Montinari das obras completas de Nietzsche. Às siglas em alemão seguem-se as siglas em português, no intuito de facilitar o trabalho de leitores pouco familiarizados com os textos originais.

Sumário

Introdução	11
 Capítulo 1: Em busca do “grande estilo”	21
1.1. Em “grande estilo”: primeiras definições	22
1.2 “Estilos” para o “grande estilo”	36
1.3. “Grande estilo”, <i>Crepúsculo</i> e “transvaloração”	48
 Capítulo 2: Nietzsche e a questão do estilo.....	56
2.1. Estilo, formação, cultivo: crítica à modernidade europeia	57
2.2. O estilo de Nietzsche como projeto filosófico.....	69
2. 3. As raízes do “grande estilo”: um diálogo com Jacob Burckhardt	80
 Capítulo 3: A estética nietzschiana no <i>Crepúsculo dos Ídolos</i>, “grande estilo” e “transvaloração”.....	91
3.1. O “estilo clássico” e “romântico”: entre “grande estilo” e “estilo da <i>décadence</i> ”	92
3.2. Metafísica de artista e arte na maturidade.....	103
3.3. Entre “dois Dionisos” e a psicologia do orgiástico.....	113
3.4. O “grande estilo” como re(encontro) com o dionisíaco.....	124
 Considerações finais	132
 Referências	141

Introdução

O propósito deste trabalho de pesquisa consiste em investigar a noção de “grande estilo” no pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, tendo como referência a obra *Crepúsculo dos Ídolos*. Para logarmos êxito nesta tarefa, tivemos como intenção refazer o caminho diacrônico da noção, pontuando suas especificações essenciais nas várias ocasiões em que aparece e, assim, acompanhando sua dinâmica, a possibilidade de uma compreensão abrangente desta que será uma noção atuante junto aos projetos de maturidade do filósofo. Assim procedendo, teremos a chance de descobrir o “lugar” desta noção, seu “peso” e importância, no conjunto da filosofia nietzschiana.

A adoção deste procedimento também visa atender à especificidade da filosofia de Nietzsche, que se diferencia das formas de apreciação, julgamento e análise então praticadas no meio acadêmico e intelectual de sua época. Os desenvolvimentos desta filosofia têm como característica fundamental a recusa aos grandes sistemas de pensamento da tradição, de tal forma que se apresenta a partir de uma “sistemática” própria: na forma de mobilizar conceitos, nas maneiras de expressar os pensamentos, escrever ideias, nos métodos empregados. Nietzsche faz, dos parágrafos e seções de suas obras, partes, muitas vezes autônomas, de discussões de temas e problemas e, exatamente por não haver uma preocupação com a linearidade, verificam-se, em muitos casos, oscilações, ambiguidades e mudanças de tom e ênfase, dando a impressão de estarem desconexos. Assim, além da necessidade do conhecimento da especificidade desta filosofia, não se pode desconsiderar os interesses em jogo (políticos, hermenêuticos, heurísticos), como também às exigências do material e da ocasião em que se deram determinadas discussões, tendo em conta que o pensamento nietzschiano, em seu percurso, sofre alguns remanejamentos quanto à tópica de perspectivas nos períodos em que, comumente, são divididas as suas produções.

No que se refere ao nosso objeto, seus principais aspectos podem ser encontrados nas várias obras de Nietzsche, quando, por exemplo, o filósofo usa expressões como: “homens de força”, “grande artista” (*Crepúsculo dos Ídolos*); “espíritos livres” (*Humano, demasiado humano*); “tipo forte”, em distinção ao “tipo fraco”, ou pela terminologia médica: “saudável” e “doente” e, neste contexto, a noção de “*pathos* da distância” (*Genealogia da moral*); “tipo clássico”, “pessimismo da força” (*O nascimento da tragédia*) e, por fim, a climas “saudáveis”

e “funestos” (*Ecce Homo*) e/ou épocas e culturas fortes (*O anticristo*). Nesses exemplos, podemos encontrar subsídios que fundamentem a noção de “grande estilo” e, uma vez considerado que esta noção é o resultado dessas reflexões, dos experimentos de pensamento nietzschiano acerca de um “tipo”, que se distanciaria e se diferenciaria de um estado geral de decadência da cultura moderna, acreditamos que o “mapeamento” destes elementos nos foi fundamental para acompanhar a abrangência de tal noção.

Como podemos depreender, todas as noções acima se constituíram em flagrante oposição ao que Nietzsche detecta como decadência (*Verfall*) ou declínio (*Niedergang*) na cultura. Suas considerações, a respeito da problemática da decadência, remontam a 1870 quando, analisando o mundo grego, ele vai afirmar que, a partir da intervenção da filosofia de Sócrates, segue-se uma “decadência dos instintos”. Essa expressão é sintomática no sentido de nos apontar que, talvez, o filósofo alemão, desde cedo, já pensa a decadência ou declínio em termos biológicos (GT/NT, 1992, §23), como um fenômeno ocasionado pela desintegração de um princípio orgânico central, como parece nos indicar Sena (2013, s.n.). É interessante como a ligação entre arte e fisiologia parece estar em decurso, apesar de todas as reformulações teóricas, desde *O nascimento da tragédia*, como pretendemos mostrar aqui.

Na “decadência dos instintos” parece estar a chave do entendimento nietzschiano da dissolução não só da cultura grega, mas também da própria filosofia. Levando este entendimento até a derradeira filosofia, Nietzsche questiona, na “Tentativa de autocrítica”: “não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos?” (GT/NT, 1992, §1). Neste questionamento encontramos a ideia de desintegração do que seria um princípio que organize, administre, dê forma.

Nietzsche dedica à seção II “O problema de Sócrates”, de sua obra *Crepúsculo dos Ídolos*, à crítica de Sócrates e assim fala no §4: “Não apenas a anarquia e o desregramento confesso dos instintos apontam para a *décadence* em Sócrates: também à superfecundação do lógico e a *malvadez de raquítico* que é sua marca” (GD/CI, 2006, O Problema de Sócrates, §4). Aqui podemos perceber duas perspectivas envolvidas nessa “decadência dos instintos” e que, de certa forma, se complementam: uma no plano fisiológico, a incapacidade para lidar com os impulsos e instintos, e outra, no plano intelectual, a construção de um mundo inteligível e lógico, o qual se dará em detrimento do mundo sensível. Nietzsche percebe que, a partir do entendimento da multiplicidade caótica da força dos impulsos, presentes no homem e no mundo, o caminho mais

fácil seria eliminar os instintos (ao invés de aprender a ordená-los, hierarquizá-los). Assim, ele denuncia que, com o socratismo¹ há uma reação contra o corpo e as emoções o que levou, por seu turno, a “superfetação do lógico”, a qual teria sido acometido Sócrates, expressando-se na racionalidade “a qualquer preço” a qual, posteriormente, torna-se a ideologia hegemônica na forma de conhecimento da cultura ocidental: a “vontade de verdade” que anima a filosofia clássica e a ciência e que, no plano político, permitiu a realização do ideal democrático.

Deste modo, para Nietzsche, a decadência é um processo que tem como pano de fundo negar o mundo sensível, tanto no plano fisiológico, quanto no intelectual. Neste fenômeno, Nietzsche vai identificar uma ação movida pelo que ele chama de “ressentimento”, um afeto que é sempre uma reação, tratando-se daquilo que “nunca é criação espontânea; seu gesto fundamental é uma oposição a uma instância diferente de si mesmo, que pressupõe portanto a presença de uma autoridade anterior, de uma avaliação já presente” (WOTLING, 2011, p. 52). O filósofo alemão, na contramão de tal movimento, pretende afirmar o corpo, os impulsos, os instintos: “ter de combater os instintos – eis a fórmula para a *décadence*: enquanto a vida *ascende*, felicidade é igual a instinto (GD/CI, 2006, O problema de Sócrates, §11). Talvez a inquietação do filósofo alemão, nesta citação, possa ser expressa na indagação: como seria possível extirpar completamente algo que é inerente à vida, à felicidade?

A filosofia de Nietzsche se desenvolve a partir da tentativa constante de compreender a realidade que nos cerca. A consideração da natureza profunda desse mundo e a afirmação dele como uma multiplicidade de forças, como é o caso do filósofo alemão, obriga-nos, por seu turno, a nos situar diante dessas forças atuantes na efetividade, sem extirpá-las, essa é a proposta nietzschiana. Para tanto, a solução defendida por Nietzsche é aprender a comandar, direcionar, ordenar hierarquicamente os instintos, como uma via diferencial da via única da racionalidade. O filósofo alemão, então, busca explorar outros sentidos e possibilidades de “domínio”, e é na noção de “grande estilo”, levada a cabo na maturidade, que ele formula uma nova forma de lidar com as paixões e impulsos. Desta forma, mostrando que a concepção dualista da metafísica não é a única interpretação possível, podemos dizer que a noção de “grande estilo” se compõe numa declarada posição de tensão frente à Platão, como fica claro, por exemplo, no capítulo “Moral como antinatureza”, de *Crepúsculo dos Ídolos*. É interessante como essa “noção

¹ Sócrates/Platão, em sua crítica à arte poética trágica tem como solução “secar as paixões”: “com respeito ao amor, à cólera e a todas as outras paixões da alma, que, dizemos nós, acompanham cada uma de nossas ações, a imitação poética não produz sobre nós efeitos similares? Ela as nutre e as irriga, quando cumpriria ressecá-las; fá-las reinar sobre nós, quando deveríamos reinar sobre elas, para nos tornar melhores e mais felizes, em vez de nos tornarmos mais viciosos e mais miseráveis” (PLATÃO, *República*, 606d).

artística” encontra-se evocada de forma mais intensa na última fase produtiva do filósofo alemão, 1888, tendo, ao mesmo tempo, como centro de suas preocupações, a questão da *décadence*, conceito fundamental nas reflexões acerca da modernidade, marcadamente na ação do músico Richard Wagner.

Essa “nova forma de domínio” se caracterizaria por um ordenamento harmônico e hierárquico de um “cabelal instintual” não regido por princípios unicamente racionais, poderíamos dizer, seria “instintivamente organizada”. Neste tipo de ordenamento, é como se todas as forças antagônicas aí atuantes fossem direcionadas em uma relação de mando e obediência de tal sorte que se fixe “exclusivamente alguma coisa, a incondicional valoração que diz ‘isso e apenas isso é necessário agora’” (JGB/BM, 1992, §19), essa “coisa” que se fixa poderia ser uma ação, uma vontade, uma escolha, determinando, por sua vez, um estilo. Assim, com a noção de “grande estilo”, Nietzsche busca a arte como expressão dos impulsos, alcançada por uma intensificação e hierarquização, tão sujeitas quanto possível às múltiplas formas que constituem a vida.

Logo, o artista de “grande estilo” seria aquele capaz de, sublimando as energias vitais nele presentes, criar a partir de seus impulsos. Impondo sua produção a um paciente exercício de longa prática e trabalho diário, este artista joga com as aparências transfigurando força em beleza, o feio, que não pode ser retirado, é reinterpretado como sublime por ele. Sua obra é sintomática de seu estilo, nela é manifesto o modo como o gosto próprio dominou e deu forma, “nas coisas grandes e nas pequenas” (VM/OS, 2008, §329). Assim sendo, com a noção de “grande estilo”, a proposta nietzschiana é contemplar os instintos, aprender a conviver com eles, atribuir-lhes uma função, inclusive porque eles (os instintos) são mais importantes que a consciência: “Se o laço dos instintos, esse laço conservador, não fosse de tal modo mais poderoso do que a consciência, se não desempenhasse, no conjunto um papel regulador” (FW/GC, 2000, §11).

Na medida em que o estilo é indispensável da constituição do autor da obra, ele é também, como dissemos, sintoma, pois traduz o grau de “saúde” de quem elabora determinada obra (literária, científica, artística). Assim, sobre as escolhas estilísticas, dirá Nietzsche, elas testemunham e realizam uma certa visão de mundo, pois não há, em seu entendimento, critérios epistêmicos autônomos, nem neutralidade axiológica em matéria cognitiva. O filósofo alemão destaca que o *pathos* que produz as opções estilísticas de uns os leva ao unificado e duradouro, a outros, ao fluído e dinâmico. Neste sentido, a preferência de Nietzsche pelo aforismo, como

forma de crítica à razão e, neste contexto, da insuficiência da linguagem para pensar o efetivo, é determinante na constituição de seu estilo: a força do verso ou da sentença estão em sua concisão, que deixa à interpretação a tarefa infinita. Como procuramos destacar, essa é a forma linguística em que Nietzsche se apoia para expressar o movimento contínuo de geração, ascensão, duração, declínio e dissolução, próprios a tudo o que existe na natureza (herança da filosofia de Heráclito, como veremos).

Assim como Heráclito buscou expressar, em seu estilo de escrita, a efetividade do mundo, os tragediógrafos Ésquilo e Sófocles expressaram suas visões de mundo, em suas tragédias, de forma a sublinhar que o mistério do mito era original em relação a toda explicação racional, ou seja, com eles pensa-se que o conhecimento da verdade sobre a nossa condição é irreduzível às pautas otimistas da lógica, “demandando o recurso a imagens cuja significação é virtualmente inesgotável, porque não susceptível de determinação conceitual definitiva” (PIMENTA, 2014, p. 90). Tal *pathos* estilístico, característico de uma época forte, no entendimento de Nietzsche, é refletido em suas escrituras: a busca da expressão lacônica e lapidar.

Já com a eventual intervenção do otimismo teórico socrático, representado no teatro de Eurípides, a quem Nietzsche acusa de ter assassinado a tragédia, há uma renúncia ao enigma, ao mistério, como elemento primordial do mito. A narrativa euripidiana é toda formatada pela ideia da possibilidade do acesso à verdade, apresentando-se, assim, um equacionamento do problema da existência pelas categorias da razão: os ditames da identidade e da não-contradição. Desta forma, Eurípides, procurando excluir da sua consideração aquilo que não possa ser formulado em acordo com tais exigências, acusa a tragédia de Ésquilo de ser irracional (MACHADO, 2005, p. 10). Assim sendo, subtraindo da tragédia sua força afirmativa, o tragediógrafo estaria comprometido com a oferta de formas acessíveis e com uma expressão prolixa, explicativa, dialética que, para ser provada, precisa refutar as outras teorias.

O pensamento estético nietzschiano é severo no que diz respeito ao poder da razão. A refutação de qualquer ideia de universalidade se dá na última fase pela “fisiologia da arte”. Nesta estética, Nietzsche defende uma “disciplina” com “raízes biológicas” e, neste domínio, delimita a “esfera do julgamento estético”, rechaçando a ideia do “belo em si” e atacando, assim, todo o idealismo romântico. No filósofo alemão, os conceitos “belo” e “feio”, arte e estética, são sinônimos de efeitos estimulantes e tonificantes, ou seja, se dão a partir de um conjunto de vivências da espécie humana, tudo se passa no plano da realidade humana, demasiado humana: “Nada é belo, apenas o ser humano é belo: toda a estética se baseia nessa

ingenuidade, ela é sua verdade primeira... a segunda: nada é feio, exceto o ser humano que degenera – com isso delimitamos a esfera do julgamento estético” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §20). Assim, Nietzsche nos informa, com sua concepção estética, que nada é fora do todo, nada é “em si”. Qual seria então a função e o objetivo da arte nietzschiana, já que ela não é, nem pode ser “em si”? Para ele a arte é apenas um meio para outro fim: a vida, e, neste sentido, fica fácil entender porque Nietzsche atribui à arte a função de “reformatar” a vida. Para tanto, o filósofo busca a potencialização de certos afetos e valores dela decorrentes que, como temos falado até aqui, é uma promessa a realizar-se pela arte do “grande estilo”.

É interessante como a exigência de organizar, orquestrar, dar forma, caminha *pari passu* com outras análises nietzschianas em âmbito literário, artístico, político etc., tal exigência é uma constante desde os primeiros textos nietzschianos e será coroada nos últimos na atividade artística do “grande estilo”. Assim sendo, não é despropositado considerar que determinados pontos de vista, no interior da filosofia nietzschiana, como nas exigências acima mencionadas, tendem a oferecer uma visão mais clara do conjunto de seu pensamento. Neste sentido, nos parece clara a coexistência, na obra de Nietzsche, de, basicamente, duas ideias de estilo: um identificado pela capacidade de dominar, organizar e hierarquizar a multiplicidade de forças e outro pela incapacidade em organizar essas forças.

Desta forma, pretendemos mostrar que, a partir das observações acerca da decadência: na cultura, no homem, nas opções estilísticas (escritura), nas artes (especialmente a música), Nietzsche propõe um “contramovimento”: recuperar o estilo na escrita, recuperar o estilo nas artes, recuperar o autêntico processo criador, o “verdadeiro artista”, recuperar uma cultura forte. Para dar conta de analisar os elementos críticos aí envolvidos, e pensá-los na perspectiva de nosso “objeto”, dividimos nossa pesquisa em três capítulos.

No capítulo 1, intitulado “Em busca do grande estilo”, tivemos como proposta fazer uma caracterização introdutória dos possíveis sentidos de “grande estilo” para, aí então, tentar relacioná-los a outros elementos teórico-especulativos. Assim, fazendo um mapeamento preliminar dos aforismos em que nosso conceito é enunciado de forma mais direta, nas obras publicadas e em alguns fragmentos póstumos, discutimos algumas de suas primeiras definições: o “grande estilo” como domínio para “organização artística” de impulsos ou instintos; e, neste domínio, a capacidade de ser criador dos valores, dos sentidos, das crenças, “encarando a natureza sem amargura”; como uma arte “sem testemunha”, onde o que estaria em jogo seria a expressão estética, e não, necessariamente, a comunicação linguística das regras convencionais,

diferindo-se, nesse ponto, do simples conceito de estilo; como um “ensinamento dionisíaco” contra a extirpação e enfraquecimento dos instintos, pregado pelos sistemas morais; como “independência” de ação e pensamento ao legítimo criador; como um processo “harmônico” na tensão entre beleza e força, a demonstração de uma perfeita hierarquia, a exemplo da arquitetura; como o “dizer *Sim*” à vida em todas as suas vicissitudes, no contexto da necessidade dos antagonismos para a “vida grande” (aproximando o “grande estilo” à filosofia dionisíaca); e, por fim, de modo macro, como uma vontade dirigente forte em uma cultura: o caso do Império Romano.

Assim, destacado um primeiro entendimento sobre os possíveis sentidos de “grande estilo” e, conseqüentemente, a crítica que o acompanha: a falta de medida, regra, direção, organização, a “fragmentação da multiplicidade” (a “essência do moderno”, para Nietzsche), optamos por desenvolver os pontos principais envolvidos nessas discussões, nos concentrando, primeiramente, na reflexão sobre a literatura moderna (escritura, livro, leitor) e, em seguida, especificamente a reflexão nas artes (estilo, convenção, originalidade), respectivamente os capítulos 2 e 3. Esperamos que a delimitação assim montada tenha nos permitido um eventual ganho no cumprimento do que nos propomos aqui, pois acreditamos que ela pôde nos franquear em, basicamente, dois aspectos o caminho para a compreensão de nossa noção: a) nos concentrar, primeiramente, na crítica nietzschiana às instituições da cultura moderna: erudição, ensino, política e, assim, observar a constituição do estilo de Nietzsche como contramovimento (“grande estilo”?); e b) nos ocupar das análises nietzschianas, no tocante às obras de arte e, da mesma forma, compreender os elementos envolvidos no esforço em delegar à arte a potência que, somada à psicologia do orgiástico, determina o caminho de sublevação frente ao moderno estado de coisas.

Deste modo, no capítulo 2, intitulado “Nietzsche e a questão do estilo”, nos concentramos nas questões nietzschianas referentes ao estilo, quando o filósofo alemão fala em “unidade de estilo” e, assim, faz a crítica das instituições modernas: erudição, arte, literatura, ensino, música, onde o fio condutor da crítica vai no sentido da denúncia de uma falta de mestria, que se resume na perda do poder criativo generalizado entre os modernos: a atitude anárquica e destrutiva é a “resposta imediata e subalterna ao estímulo exterior, da parte daquele que é submetido e se revela incapaz de dominar” (CAMPIONI, 2016, p. 326). É neste sentido que o filósofo alemão diagnostica a modernidade como doente, fraca, cansada: a política, a teatrocracia nas artes, a interdisciplinaridade moderna etc., “todos são casos de dissipação dos objetivos, de enfraquecimento, de diluição da vontade dirigente” (RABELO, 2013, p. 216). Requerida pelo

“grande estilo”, essa vontade única, fundamental e forte, que geralmente detesta a falta de concentração (Nachlass/FP. 25[332], da primavera de 1884), estando ausente, significa, para o filósofo alemão, ao mesmo tempo a ausência da criação autêntica.

A partir de tal parâmetro, Nietzsche, nos embates com a tradição filosófica, constrói sua própria filosofia reivindicando uma diferença radical. Enquanto a modernidade é caracterizada como uma *décadence*, a sua filosofia postularia uma espécie de hierarquia e de independência em relação à sua época, uma disposição contrária à decadência, atitudes estas muito caras a Nietzsche como exigência de um pensamento autêntico e virtude filosófica, o qual ele identifica em alguns casos raros (o tipo de homem robusto, homens autênticos, ou culturas e povos). Esses casos vão dar a Nietzsche exemplos de grandeza, independência, vontade forte, e assim, como tentamos argumentar, forneceram a ele o suporte teórico de que precisava para construir um estilo próprio, mais adequado a si. Veremos como o experimento de pensar de Nietzsche encontra nas “qualidades clássicas” uma forma de selecionar seus leitores, a saber: na concentração, calma, lentidão, paciência, o que nos permite considerar que o estilo de Nietzsche é um caminho possível para pensar na própria efetivação da noção de “grande estilo”. Finalizando o capítulo, apresentamos uma discussão acerca das relações de Nietzsche com Jacob Burckhardt, decisivas no sentido de fornecerem ao filósofo alemão elementos importantes sobre a concepção de estilo, individualidade, história, grandeza, além das críticas ao igualitarismo, à cultura e política, à democracia de massas, elementos onde vislumbramos uma possível origem da noção nietzschiana de “grande estilo”.

No capítulo 3, intitulado “A estética nietzschiana no *Crepúsculo dos Ídolos*, transvaloração e grande estilo”, analisando a estética nietzschiana de maturidade, pontuamos algumas das características do entendimento do filósofo alemão sobre as artes e como ele confirmará à atividade artística o caminho para a superação do estado decadente da cultura moderna na noção de “grande estilo”. Assim, veremos como Nietzsche faz a defesa de um estilo cujas características ele vai perseguir em sua própria prática filosófica (escrita, leitura etc.), a saber: o “estilo clássico”; em detrimento do estilo dos românticos que, segundo ele, é decorrente da fraqueza, do declínio, do cansaço dos instintos, sendo o resultado de um processo iniciado na Grécia antiga, pela atuação da filosofia socrática.

Trazer alguns elementos da primeira estética de Nietzsche, a chamada “metafísica de artista”, é interessante para, assim, pensarmos esses elementos junto aos desenvolvimentos da arte no último período de sua filosofia (a “fisiologia da arte”): sobretudo as noções de trágico,

dionisiaco, afirmação etc., reinterpretados, em 1888, no interesse do projeto da transvaloração de todos os valores. A noção de dionisiaco permitiu-nos fazer uma ponte entre os dois “momentos estéticos” do pensamento nietzschiano, uma vez que o nome do deus aparece com destaque nas obras de 1888 e, claramente no *Crepúsculo dos Ídolos*, o filósofo alemão faz uma reveladora aproximação entre a obra de estreia, quando diz que *O nascimento da tragédia* foi o primeiro momento da transvaloração. Assim, Nietzsche recorre e traz, com bastante intensidade, a noção mais importante de sua obra de estreia: o elemento dionisiaco.

Neste contexto, buscamos argumentar que Dioniso, na última fase do filósofo alemão, será entendido a partir de uma nova perspectiva, mais abrangente que a do período de juventude, no sentido de não se valer mais de dicotomias metafísicas. Desta forma, expusemos que parte dessa nova concepção é fruto de um amadurecimento nas reflexões de Nietzsche que, após o abandono de suas influências intelectuais de outrora (Schopenhauer e Wagner), ele vai repensar algumas noções de seus primeiros escritos, empreender uma releitura dos gregos, ler antiromânticos, principalmente Goethe e, assim, vai aderindo gradativamente ao classicismo. Estes elementos nos ajudam a entender a noção de Dioniso em 1888, pensado como um princípio ativo composto de regra, medida (atributos de Apolo na “metafísica de artista”), mas também do delírio, desmedida, loucura, etc., como o motor que impulsiona à criação artística. Assim, nessa perspectiva, argumentamos que o “grande estilo” pode ser entendido como uma espécie de (re)encontro com o dionisiaco.

Por fim, à guisa de conclusão, fizemos alguns apontamentos acerca da importância e do “peso” da noção de “grande estilo” no conjunto da filosofia de Nietzsche. Deste modo, levantamos alguns questionamentos, como, por exemplo, se, com esta noção, Nietzsche está, de certa forma, propondo um projeto existencial, uma vez que, parece ficar claro, há toda uma discussão de cunho ético-existencial atravessando suas obras, sobretudo, quando ele trata de passagens relativas à força criadora, à grande saúde, ao vínculo entre vida e arte, na crítica à vontade e, conseqüentemente, à recusa do livre-arbítrio etc., tudo isso tratando-se, quem sabe, de uma “forma de cultivo” ao qual, adequadamente entendidas, sejam, por sua vez, desempenhada por nós.

Neste sentido, na última filosofia de Nietzsche, a afirmação radical da existência com a filosofia dionisiaca, a psicologia do orgiástico, o “grande estilo”, juntos, na tarefa da transvaloração, se complementam, de certa forma, na “diretriz artística” da hierarquização e a harmonização da multiplicidade de forças, presentes no mundo e em nós. Assim compreendido,

este seria o trunfo maior esperado como característica do “grande artista”, responsável em levar à frente essa nova concepção pelo fio da história até tornar-se efetiva, nos informando o sentido da estética nietzschiana: no interesse de superar a decadência, a emergência de uma boa disposição para as transformações de que somos palco e ator. Assim sendo, nessa forma prática de agir, o filósofo parece estar propondo que devemos conduzir a vida como obra de arte “a experimentar o mundo com uma leveza fugaz, divinamente não perturbado”, a avistar tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas na nossa natureza, “adaptando a um plano concebido com gosto” (FW/GC, 2000, §290), aqui acrescenta algo, ali suprime outro tanto. O filósofo alemão nos chama, então, para sermos protagonistas do próprio mundo, de seus valores, crenças, sentidos, uma vez que não há moral, o que há é estilo. Neste sentido, não é despropositado pensar que Nietzsche filia-se a uma tradição de pensamento que insiste na importância central do ensinamento para o domínio das paixões, embora esse domínio apresente outras configurações na arte do “grande estilo”, um caminho possível, proposto por ele, para o homem dar a ele próprio “estilo a seu caráter”, em meio a diversidade de profusão de possibilidades oferecidas pela natureza e pela história.

Capítulo 1: Em busca do “grande estilo”

A noção de “grande estilo” foi o resultado, podemos dizer, de um contínuo amadurecimento e aprendizado no decorrer dos desenvolvimentos da filosofia nietzschiana que, assim como outros temas de maturidade, forma parte integrante dos experimentos de pensamento (*Versuch*) do filósofo alemão. Sabemos que a singular intervenção de Nietzsche no campo filosófico caracterizou-se como um contramovimento em relação a tradição filosófica estabelecida, onde o filósofo identifica “ideais valorativos problemáticos” na existência do homem moderno, qual seja: a metafísica dualista, a dicotomia na ordem dos valores fundamentais e a rejeição da vida em nome de uma outra verdadeira, todas, em seu entendimento, criaturas do cansaço niilista e do ressentimento. Neste sentido, o pensamento de Nietzsche, profundamente enraizado nos temas, temores e valores do século dezenove, desenvolve-se tendo como objetivo uma tentativa de superação do que está posto na modernidade, acenando para uma outra situação de existência, como hipótese possível.

Nesse esforço, a noção de “grande estilo” seria formulada tendo em vista dar uma resposta, basicamente, aos seguintes problemas: 1. No âmbito cultural: a um abandono gradativo das capacidades criativas do homem moderno, em todos os domínios da cultura: artes, música, conhecimento, ensino, que é consequência da ausência de uma vontade dirigente forte capaz de organizar o “caótico” (o exterior), incorporando, transformando, formando uma “unidade de estilo”; 2. No âmbito artístico: à falta de respeito às regras convencionais (necessárias à comunicabilidade artística e na regulação da competição), portanto, à falta de regra e medida que imperam nas artes modernas; 3. No âmbito moral: à noção de “autodomínio” levado a cabo pela tradição, que defende no homem a primazia da razão sobre as paixões e impulsos, cabendo a este dominá-los tendo em vista seu enfraquecimento ou, até mesmo, extirpação, pois entendidos como algo menor, corrupto, inferior; 4. No âmbito político: à noção de “equilíbrio de forças” no contexto da democracia de massas, tradicionalmente entendida como a melhor solução na tentativa de regulação da convivência humana, permitindo assim que os mais fracos conservem sua existência.

Em cada um desses pontos, que não deixam de estar intimamente ligados, pretendemos mostrar algumas das formulações da noção de “grande estilo” mais decisivas, como um primeiro passo da pesquisa. Nestas respostas veremos a ousadia de Nietzsche ao propor, no conceito de “grande estilo”, um redirecionamento inovador dos estados internos de tensão de nossos impulsos, uma “capacidade artística” de dar forma a esses impulsos por uma outra

possibilidade de sublimação das energias vitais que contemplassem e afirmassem, assim, todas as potencialidades humanas, o que não era contemplado, segundo o filósofo, pelos sistemas morais, religiosos, filosóficos. Assim, veremos que, nesta noção, Nietzsche franqueia à atividade artística o caminho para pensar na possibilidade de uma insurreição frente ao moderno estado de coisas “a arte como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida”, e, assim, como levantamos no início, o tema do “grande estilo” é uma “diretriz artística” que visa à afirmação da existência, no interesse da criação, no equilíbrio saudável dos impulsos, no dizer *Sim* a vida.

1.1. Em “grande estilo”: primeiras definições

O “grande estilo” é, sem dúvida alguma, uma noção de legítima importância para o legado nietzschiano. Ciente dessa importância, acreditamos que tal noção merece pesquisas mais detidas. Assim, propomos, de início, tematizar o problema caracterizando, mesmo que de forma introdutória, os possíveis sentidos de “grande estilo” para, a partir daí, tentar relacioná-lo a outros elementos teórico-especulativos. Esta noção, em grande parte inserida no contexto da filosofia madura de Nietzsche, se relaciona a outros conceitos e, portanto, para ser melhor compreendida é necessário investigá-la na relação com eles, sobretudo aqueles decorrentes de seu projeto filosófico de maturidade, nomeadamente às noções de *décadence*, transvaloração de todos os valores, vontade de poder, sabedoria trágica, dionisíaco, conforme pretendemos realizar no andamento de nossas investigações. Em consequência, isto nos leva, intencionalmente, a refazer o caminho diacrônico da noção nietzschiana de “grande estilo”.

Para além da pesquisa da noção de “grande estilo” na obra *Crepúsculo dos Ídolos*, alguns dos mais significativos fragmentos póstumos da década de 1880, dedicados à arte ou a temáticas correlatas, principalmente os de 1887-1888, são abundantes em informações a respeito da questão, de modo que um “diálogo” da obra publicada com os póstumos é perfeitamente possível. Assim, gostaríamos de fazer referência primeiramente a um trecho do fragmento póstumo (Nachlass/FP. 14[61], início de 1888), o qual consideramos pertinente para começar a discussão, pois já nos dá uma noção clara do que Nietzsche entende por “grande estilo”:

A grandeza de um artista não é medida pelos “belos sentimentos” que ele desperta: as pequenas senhoras podem acreditar nisso. Ao contrário, ela é medida pelo grau com o qual ele se aproxima do grande estilo, com o qual ele é capaz do grande estilo. Este estilo tem em comum com a grande paixão o fato de desprezar agradar; o fato de esquecer de convencer; de comandar; de *querer* ... Tornar-se senhor sobre o caos que

se é; obrigar seu caos a se tornar forma; tornar-se necessidade em forma: lógico, simples, inequívoco, matemático; tornar-se lei -: essa é aqui a grande ambição. Com ela, repele-se; nada estimula mais o amor a tais homens violentos – um deserto se estabelece em torno deles, um silêncio, um temor como se estivéssemos diante de um grande sacrilégio...²

As expressões “grande paixão”, “homens violentos” (*Gewaltmenschen*) e implicitamente “grande artista”, aqui, fazem parte do contexto da concepção madura de arte nietzschiana e todas tem relação direta com o “grande estilo”, portanto, como dissemos acima, é interessante levar em consideração a “participação” destes termos na concepção maior de “grande estilo”. Nietzsche deixa claro de imediato no fragmento, que a grandeza de um artista só pode ser medida ou avaliada pelo grau de aproximação com o “grande estilo”. Mas, o que é este “grande estilo”? Podemos começar por dizer, com uma certa margem de certeza, apoiados no fragmento, que este conceito remete, antes de tudo, à organização “artística” de nossos afetos e impulsos: “assenhorear-se do caos de que se é, forçar seu caos a se tornar forma”. O homem, um agregado complexo e caótico de impulsos e afetos, um “cabedal instintual”, deve ser apto a impor domínio sobre os impulsos, esta é a “grande ambição”, aquilo que provoca o amor aos *Gewaltmenschen*.

Nesta primeira definição, o que parece, de antemão, importante destacar é que este autodomínio, requerido pelo “grande estilo”, não deve ser confundido com uma forma sutil de ascetismo, como uma espécie de dogma ou doutrina moral, como se poderia pensar à primeira vista, dado o fato de que, falar em autodomínio, nos remeteria a pensar no uso que a filosofia, a religião e a moral davam ao termo, a saber: a razão como o diferencial humano que controlaria os instintos e impulsos, a face animal do humano. Em Nietzsche esse autodomínio não se daria de forma racional, mas, podemos dizer, seria “instintivamente organizado”. Portanto, contrariamente à noção de autodomínio tradicional, no filósofo alemão tal noção se constitui numa possibilidade de, pela força de senhor da vontade, dar liberdade às paixões, como podemos confirmar em outro póstumo: “quanto maior é a força de senhor da vontade (...) tanto mais liberdade pode ser concedida às paixões. O ‘grande homem’ é grande por meio do âmbito de liberdade de seu desejo e por meio do ainda maior poder, o qual sabe colocar a seu serviço esses monstros magníficos” (Nachlass/FP. 9[139], outono de 1887).

² Para efeito de citação dos fragmentos póstumos adotamos as edições de Volume VI, VII, traduzido por Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Dito isto, podemos pensar que este autodomínio requerido pelo “grande estilo” se constitui numa espécie de equilíbrio dos impulsos de forma a respeitá-los e, assim, possibilitar uma harmonia “corpo-espírito”. Sobre esse equilíbrio de impulsos, devemos ter em mente que Nietzsche não pensa a partir de uma noção de sujeito, ou indivíduo, tal como concebido pela tradição, e sim num “corpo”, num organismo que agrega uma multiplicidade de impulsos em luta incessante, cada qual na busca por domínio e com isto impor uma perspectiva (o agir do homem é o resultado dessa luta). Isto é o “homem” para filósofo alemão. Veremos Nietzsche tratar a questão do equilíbrio de impulsos, na maturidade, dentro do esquema da doutrina da vontade de poder: o equilíbrio é alcançado quando uma vontade de poder forte se impõe organizando outras vontades de poder que, então, passam a lhe ser subalternas, formando assim uma hierarquia no interior do organismo. Deste modo, as vontades de poder dominantes formam, com o conjunto a ela relacionados, unidades mais ou menos duradouras.³

Observamos que nesta forma de conceber um equilíbrio dos impulsos é flagrante a diferença em relação à concepção de autodomínio dada pela tradição, que pensa o corpo e o espírito em termos de dualidade e oposição. Assim sendo, podemos dizer, ter “grande estilo” envolve, para Nietzsche, a capacidade de conseguir realizar uma grande obra sem, contudo, aniquilar as mais poderosas paixões e tampouco o arroubo incontido de instintos criativos, é o que teria conseguido, por exemplo, Chopin (BARROS, 2012, p. 33). Desta forma, como uma espécie de processo de conformação e apropriação da energia pulsional, o termo “grande estilo” designaria “uma instância singular de cultivo”, como uma espécie de “dietética instintual” que respeite, de certa forma, os instintos, a animalidade (BARROS, 2012, p. 32).

Sem ser incoerente com sua prática filosófica, Nietzsche fala dessa característica do “grande estilo”, de impor forma ao caos de que se é constituído, porém não se tratando de uma “forma” ou “medida” pré-estabelecida, estanque, dada. Não podemos esquecer o modo característico do filósofo alemão trabalhar e mobilizar os conceitos, sempre tendo em vista o caráter próprio da efetividade, ou seja, num movimento dinâmico, contínuo, incessante. Assim, todos os “conceitos” em Nietzsche estariam como que em movimento, numa espécie de jogo que entrelaça significados, onde nada é estanque, e sim, a constatação de que tudo está em constante criação e destruição eterna, como “vontade de poder”, dinâmicas de poder entre afetos e sentimentos antagônicos, onde ora um ora outro impulso domina provisoriamente, sendo a

³ É no relaxamento ou empobrecimento dessa força organizadora que Nietzsche identificará o processo de decadência, como veremos.

própria “essência do mundo”. Isso torna os “conceitos” em Nietzsche independentes da teia conceitual abstrata da tradição, como as de “substância”, “sujeito”, “eu”.⁴

Neste sentido, o “grande estilo” não pode ser pensado como mais um conceito ou um “construto técnico” irmanado à teia de conceitos abstratos, ou como uma espécie de modelo e diretriz artística pré-concebida a ser seguida, como comumente acontece nas práticas e discussões teóricas da estética tradicional. Neste interim, podemos pensar este conceito, e outros segundo a perspectiva nietzschiana, como uma espécie de “matéria-prima” que carece de constante interpretação. Assim sendo, não existindo modelo ou diretriz nesta noção, Nietzsche vai falar que aquele capaz do “grande estilo” deve se ajustar aos seus próprios parâmetros, à sua própria lei, quer dizer, segundo suas leis intrínsecas que lhe é dado refletir e, portanto, ser criador, criar, e não copiar ou traduzir modelos.

A característica em questão do “grande estilo”, de impor forma ao caos de que se é constituído, deixa subentendido a necessária existência da ação de uma vontade: uma vontade de dar forma e uma lei à sua própria vida. Neste contexto, portanto, se torna irresistível a pergunta: a proeza de ser capaz ao “grande estilo” envolve uma vontade do sujeito? Na obra *Além do bem e do mal*, no aforismo § 19, constatamos a recusa de Nietzsche a respeito da noção de sujeito com sua “vontade livre”, o que leva, em contrapartida, a não existência de qualquer responsabilidade ou ato da vontade. Assim, falar em uma capacidade de autodomínio, ou numa espécie de autoeducação do indivíduo dada esteticamente por meio da arte do “grande estilo”, nos faz estar diante de uma das contradições do pensamento nietzschiano? A recusa da noção de sujeito com sua “vontade livre” é um dos pontos fundamentais da filosofia nietzschiana o qual temos que ter em mente para o adequado entendimento da noção em questão. Desta forma, a relação que envolve o “grande estilo” seria de outro tipo da estabelecida pela noção de um “eu” racional, quer dizer, é “uma relação que prescinde tanto de um domínio estritamente racional do pensamento, como da articulação da vontade e consciência sob o primado do ‘eu’, uma espécie de segunda consciência” (COLLARES, 2013, p. 2). Cumpre deixar claro que, em se tratando de Nietzsche, o que há são vontades (no plural) e, assim, uma boa expressão para se referir, à relação que envolve o “grande estilo”, seria a palavra afeto, ou “afeto de comando”,

⁴ Sabemos que Nietzsche foi incisivo na crítica dos maiores representantes da *Bewusstsein* moderna, seja Descartes na crença no eu, na substância, na unicidade e na certeza imediata que sustentaram uma consciência universal e necessária fundamentada pela postulação de um Deus veraz e sumamente bom, seja Kant na medida em que a consciência se fundamenta em um caráter sintético responsável pela unidade do conhecimento e pela primazia do sujeito racional (COLLARES, 2013, p. 9).

como veremos em mais detalhes quando falarmos a respeito do conceito de “força” e de “vontade de poder”, no tópico seguinte.

Se, portanto, não há sujeito, ou “eu”, como agente do querer, causa da vontade, o que há, para Nietzsche, é uma multiplicidade instável de forças que condicionam a subjetividade humana, uma pluralidade de forças de espécie pessoal (ego), das quais ora essa, ora aquela estaria em primeiro plano, é o que observa Fernando Barros (2012) sobre a questão, no artigo *Nietzsche ouvinte de Chopin*. Portanto, o artista “não necessariamente tem de renunciar à fabulação regulativa e heurística de um ‘sujeito’ da criação” (BARROS, 2012, p. 38). No contexto em questão, falar de liberdade no filósofo alemão deve ser pensado quando ele se refere ao “estilo”, o que caracterizaria uma certa individualidade ao artista criador, dentro do processo de tornar comunicável um estado instintual que, no processo criativo, que é incessante, apenas descreveria um momento dentro do vir-a-ser, que se dá na efetividade. Assim, o “estilo” surge justamente como um meio de autodescrição, de comunicação de estados internos de tensão: “comunicar um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos [...] eis o sentido de todo estilo” (EH/EH, 2008, Porque escrevo tão bons livros, §4). Diante disto, podemos pensar essa conquista de autodomínio como capacidade de conquistar-se e criar-se no seio mesmo do vir-a-ser, “uma conquista pessoal no próprio interior do vir-a-ser, lograda por uma “boa vontade de aparência” (FW/GC, 2000, §107).

Como vimos, Nietzsche chama de “grande estilo” a capacidade de ser mestre do caos em que se está, a vontade de dar forma e uma lei à sua própria vida, esforço esse que é a medida da grandeza de um artista. Por essa definição, o filósofo alemão vai promover uma interessante associação com o trabalho de arquitetura no aforismo §11 do *Crepúsculo dos Ídolos*:

Os indivíduos mais poderosos sempre inspiraram os arquitetos; o arquiteto sempre esteve sob a sugestão do poder. Na construção devem tornar-se visíveis o orgulho, o triunfo sobre a gravidade, a vontade de poder; arquitetura é uma espécie de eloquência do poder em formas, ora persuadindo, até mesmo lisonjeando, ora simplesmente ordenando. O mais alto sentimento de poder e segurança adquire expressão naquilo que tem grande estilo. O poder que já não necessita de demonstração; que desdenha agradar; que dificilmente responde; que não sente testemunha ao seu redor; que vive sem consciência de que há oposição a ele; que repousa em si mesmo, fatalista, como uma lei entre as leis: isso fala de si na forma do grande estilo (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §11).

Além da clara admiração de Nietzsche pelos arquitetos, podemos ver que, para ele, a arte da arquitetura representará melhor aquilo que detém o “grande estilo”: “uma espécie de eloquência do poder expressa em formas”. Essa arte, que tem como atributos a finesa,

simplificação, dureza, concentração, expressa, “de forma orgulhosa”, o triunfo sobre a gravidade quando dá forma à matéria disforme e bruta, adquirindo assim “o mais alto sentimento de poder e segurança”. No trecho, a arquitetura ali evocada era a praticada pelos mestres construtores do Renascimento, o que demonstra a admiração de Nietzsche pela arte clássica renascentista. Voltando ao fragmento póstumo (Nachlass/FP. 14[61], início de 1888) e prosseguindo no que nos diz Nietzsche, agora fazendo uma ligação entre música e “grande estilo”, podemos confirmar essa reverência à arquitetura,⁵ assim como entender um pouco mais do sentido que ele atribuía à “clássico”:

Todas as artes conhecem tais ambiciosos do grande estilo: por que é que eles não se fazem presentes na música? Jamais um músico construiu algo como aquele mestre de obras que criou o Pallazzo Pitti?... Aqui se acha um problema. Será que a música faz parte talvez daquela cultura, na qual o reino de todo o tipo de homens violentos chegou ao fim? Será que o conceito de grande estilo já contradiria a alma da música – a “mulher” em nossa música?...

Toco aqui em uma questão cardinal: qual o espaço a que pertence toda a nossa música? As eras de gosto clássico não conhecem nada que lhe seja comparável: a música floresceu quando o mundo do Renascimento estendeu sua noite, quando a “liberdade” surgiu dos hábitos e mesmo dos desejos de liberdade: será que faz parte de seu caráter ser contrarrenascimento? E expresso de outra forma, será que faz parte ser uma arte da decadência? Por exemplo, como o estilo barroco é uma arte de decadência? (...)

A música é contrarrenascimento na arte: ela é também decadência como expressão social.

Já coloquei outrora o dedo nessa questão de saber se nossa música não seria uma parcela de contrarrenascimento na arte, se ela não seria a arte mais imediatamente aparentada com o estilo barroco, se ela não teria crescido em contradição a todo gosto clássico, de tal modo que nela toda a ambição à classicidade seria interdita por si mesma...

A essa questão valorativa de primeira ordem a resposta não poderia ser ambígua, caso tenha sido avaliado corretamente o fato de que a música alcança como romantismo a sua maturidade e plenitude supremas – uma vez mais como movimento de reação à classicidade...

Mozart (...) Beethoven, o primeiro grande romântico (...) como Wagner, o último grande romântico... os dois adversários instintivos do gosto clássico, do estilo rigoroso – para não falar aqui do “grande” estilo...

Assim como vimos no aforismo §11 do *Crepúsculo*, a associação do “grande estilo” ao trabalho da arquitetura, Nietzsche está agora dizendo que a forma e lei estão ausentes na música de seu tempo. Ao refletir sobre a arte romântica, gênero artístico então predominante na cultura moderna cujos principais representantes foram Baudelaire e Wagner, Nietzsche vai caracterizar a arte wagneriana pela ausência de formas, como veremos mais adiante. Daí a interrogação se o conceito de “grande estilo” estaria em contradição com a própria alma da música. Estando, no auge do gosto clássico, completamente ausente, a música moderna seria incapaz de chegar ao “grande estilo” porque, segundo Nietzsche, seria uma reação contra o Renascimento,

⁵ Nietzsche dá como exemplo de “grande estilo” o Palazzo Pitti de Brunelleschi.

tomando partido pelo “estilo barroco” (e pela Contrarreforma) e, comprometida com a arte romântica, estaria dedicada à retórica das paixões e das atitudes nesse estilo “dramático”, sem forma, lei, ou unidade, e que, portanto, seria a ausência ou abandono do estilo.

Neste sentido, podemos dizer que o trecho do aforismo §11 do *Crepúsculo* e o fragmento póstumo (14[61]) supracitados, com a aproximação entre “grande estilo” e arquitetura, ambos à sua maneira, corroboram a ideia de domínio sobre as forças da natureza, as quais se fazem também presentes no homem: impulsos, instintos, paixões, vontades, todos esses expressão da “mais elevada natureza e naturalidade”, devem estar a serviço do próprio homem, quando este se dispõe a forçar seu caos a se tornar forma e, assim, assenhoreando-se dessas forças se tornar senhor de si mesmo. Assim sendo, concordando com o que diz Jean Lacoste sobre a associação que Nietzsche faz com a arquitetura, esta arte pode ser entendida apenas como uma espécie de estrutura psicológica, uma arte de construir com a própria vida (LACOSTE, 1986, p. 78), demandando toda força escultórica no trabalho de modelar a vida e, por que não, o caráter.

Além disso, a pergunta de Nietzsche sobre o porquê faltam o “ambicioso do grande estilo” na música, abre o caminho para ele preparar uma tática para contrapor dois “estilos estéticos”: o “estilo clássico” e o “estilo barroco”. A contraposição de “clássico” (ou classicismo) e “barroco” (ou romantismo) não deve ser entendida como uma simples contraposição entre “estilos estéticos”, muito menos entendidos ou associados, como estamos acostumados a pensar, a momentos históricos, mas sim a “tipos psicológicos”: “o conceito de ‘clássico’ não deve ser empregado dentro de um contorno histórico, mas sim psicológico (Nachlass/FP. 14[25], primavera de 1888), isso vale também para o ‘barroco’”.⁶ Assim entendidos, esses “tipos psicológicos” se referem a uma interpretação do fenômeno artístico como expressão de forças vitais, ou seja, como expressão fisiológica de um homem e de uma cultura. Portanto, estando em jogo “tipos psicológicos”, o “estilo barroco”, o “tipo da decadência” (o pessimismo romântico) é identificado, por Nietzsche, com o idealismo, a filosofia platônica, o cristianismo, Wagner, a música romântica; e, do outro lado em oposição, o tipo “forte”, “sadio”, “severo”, a Renascença com seu ideal de virtude, assim como a “arte dionisíaca”, como um resgate do “pessimismo da força” dos gregos antigos, identificados com o “estilo clássico”.

⁶ Essa forma de proceder, tão singular da leitura do texto nietzschiano, deixa evidente, entre outras coisas, a diferença entre a psicologia praticada pelo filósofo alemão da psicologia comumente praticada no século XIX. Sem querer entrar no mérito da questão, que não nos interessa por hora, o que Nietzsche combate nesta última, entre outras coisas, são as formas subjetivistas de investigação da alma humana. Sobre a questão ver Aline Nascimento. O que é a psicologia em Nietzsche (Dissertação de mestrado). Universidade Federal Fluminense. Agosto, 2006.

Por tudo isso, o que está posto aqui é uma “tática nietzschiana” para se contrapor a arte tradicional, moralizante,⁷ para ele representado pelo “estilo barroco”, que teria como arte um “pessimismo romântico”, expressão “da fraqueza, do cansaço, de decadência da raça”, o qual formularia em conceitos e em valores uma tal decadência (Nachlass/FP. 14[25], primavera de 1888). Nesse processo de entender os “tipos” como expressão fisiológica de um homem, cultura, raça, tanto a fisiologia como a genealogia, são as ferramentas utilizadas por Nietzsche para a investigação desses “tipos”. Estes procedimentos, inovadores da intervenção nietzschiana no campo filosófico, apresentam como critério a pergunta pelos impulsos, por sua saúde, tendo como referência a natureza. É assim que o filósofo alemão faz a pergunta em relação ao pessimismo presente nos gregos: “seria aquele pessimismo um sinal de declínio, de ruína, de debilitação de instintos?” Então: “há um ‘pessimismo da *fortitude*’? uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido a um bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência?” (GT/NT, 1992, §1).

Assim sendo, a investigação dos impulsos e afetos, tendo como critério o grau de aproximação da natureza, permite a Nietzsche avaliar o pessimismo presente nos gregos, neles encontrando os impulsos e instintos saudáveis, pois mais “pertos” da natureza, e, em contrapartida, a debilitação dos instintos, “expressão da fraqueza, do cansaço, da decadência da raça”, o pessimismo romântico, “distantes” da natureza. Neste sentido, poderíamos adiantar que o filósofo alemão, em seu combate a decadência do homem moderno, vê no retorno à natureza uma solução. Aqui vale uma observação a respeito da concepção de natureza nietzschiana. Natureza em Nietzsche tem apenas o sentido de uma atitude: “ousar ser amoral (*unmoralisch*), como é a própria natureza” (Nachlass/FP. 10[53], outono de 1887), uma medida que distinguiria “grandes homens e coisas”, uma espécie de metro para avaliar o homem, portanto, uma ideia muito específica de natureza que não pode ser confundida com o uso que a filosofia, religião e a moral tradicionalmente davam ao termo, caracterizado em oposição à cultura e civilização, portanto, como algo selvagem e primitivo.

Essa “naturalização do homem” terá grande destaque nos temas discutidos por Nietzsche em seus últimos anos de atividade, pois, sobretudo no *Crepúsculo dos ídolos*, faz parte de seu projeto da transvaloração. No fragmento póstumo citado, no parágrafo anterior, intitulado A

⁷ Com *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche interrompeu uma recepção do trágico que remontava a Aristóteles. Desta forma, sua primeira obra vai de encontro a arte tradicional que tinha como cânon a poética de Aristóteles, segundo Nietzsche, moralizante. Assim como a do estagirita, Nietzsche entende a interpretação do efeito trágico de Schiller moralizante (MACHADO, 2006, p. 235).

naturalização do homem no século XIX, Nietzsche nos confirma essa necessidade.⁸ Tal fato nos indica que os passos e ações de Nietzsche, na maturidade, vão no sentido da naturalização e, assim, para além da intenção de avaliar instintos e impulsos, o filósofo tem como interesse um encontrar-se com a natureza, ou seja, a intenção de um “retorno à natureza”: “*ascender* – à elevada, livre, até mesmo terrível natureza e naturalidade, uma tal que joga, *pode* jogar com grandes tarefas” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §48). Entendida a concepção de natureza nietzschiana, fica fácil compreendermos aqui expressões como “ascender” ou “elevant-se” que, diferentes do uso tradicional, no filósofo alemão tem o sentido de um movimento de retorno à natureza que, por sua vez, essa seria uma das medidas do “grande estilo”.

Tudo isso nos leva a pensar um pouco da dimensão do grande desafio de Nietzsche, sua “ambição” de maturidade, em seus esforços na luta contra a moral e superação da civilização socrático-platônica.⁹ Neste contexto, podemos pensar o “grande estilo” como um desafio para a cultura e uma utopia para o humano, ou seja, um projeto para o futuro? Tudo nos leva a crer que sim. O esforço de Nietzsche dá-se no sentido de uma outra forma de existência para o homem de seu tempo, ou seja, o filósofo alemão, contrariamente ao que vem sendo praticado como educação (moral) para o homem, propõem um ideal mais elevado. Com a “fórmula” *progresso no meu sentido* (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §48), Nietzsche convida o homem para encarar, sem amargura, as grandes tarefas impostas por seu “estado de natureza”, de ter a capacidade de se considerar natureza sem amargura e ainda com força suficiente para encarar a “grande tarefa” da criação, de ser um criador, isto é a verdadeira medida do “grande estilo” para o filósofo, como vimos.

Segundo Nietzsche há, na cultura moderna, uma vontade de distanciamento da natureza, expresso nos vários esforços empreendidos pelas mais diversas instituições sociais, no sentido da desnaturalização de valores ou significações da vida humana. Assim, o filósofo alemão vê

⁸ O século XVIII é o da elegância, da fineza e dos *sentiments généreux*. – Não de um “retorno à natureza”: pois não houve nunca uma humanidade natural. A escolástica de valores naturais e antinaturais é a regra, é o início: à natureza o homem chega depois de uma longa luta. – Não volta nunca “para trás”... A natureza: isto é, ousar ser imoral como a natureza.

⁹ Regiane Lorenzetti Collares fala que neste esforço, de veemente negação de todo olhar metafísico que caracteriza a tradição da filosofia ocidental, Nietzsche acaba por identificar o ducto moral que fertiliza toda a estruturação do pensamento moderno; a separação metafísica entre o mundo da ilusão e o mundo verdadeiro não surgiria de uma atitude desinteressada, ou seja, dividir o mundo em dois e garantir a verdade de um em detrimento da mentira e da ilusão do outro. Significa, ao mesmo tempo, a demarcação moral de uma vontade de domínio e um sinal de fraqueza frente à ilusão que compõe o viver. Quando o homem moderno ambiciona a verdade, ele não o faz pela simples verdade, mas para assegurar que pode contar com certa estabilidade no transcorrer da realidade e rogar-se o mérito de ter conseguido um meio de escapar da indeterminação da vida (COLLARES, 2013, p. 11).

nesse processo de “desnaturalização do homem” uma degeneração ou decadência, seja no que se refere ao homem, seja à cultura, religião ou moral, fato este generalizado e predominante na cultura ocidental. Por que acontece essa vontade de afastamento da natureza? Nos diz Rodrigues (2004: p. 152) que a civilização ocidental demarcou muito bem a diferença entre natureza e cultura e, assim, criando um abismo entre as duas, fez da ideia de cultura um movimento “salvador” de saída de um estágio primitivo: a natureza, em direção a algo maior, superior: “a civilização”. Assim sendo, filosofia, religião, moral, teriam em comum o movimento de desvalorização da natureza, dos instintos, dos sentidos, da matéria, do corpo. Portanto, os grandes ensinamentos morais, fruto desta civilização, segundo Nietzsche, teriam um acordo em comum: fazer guerra à paixão, “conspirava-se para aniquilá-la —, todos os velhos monstros da moral são unânimes nisso *“il faut tuer les passions”* [é preciso matar as paixões] (GD/CI, 2006, Moral como antinatureza, §1). Tal prática seria, por exemplo, a razão de ser da Igreja, onde sua medicina, em todos os sentidos da palavra, sua “cura” é a castração, combater a paixão com a extirpação. A sociedade, portanto, que teria como um dos seus objetivos essenciais o aprofundamento moral, no entendimento nietzschiano, promove a degeneração e decadência do homem, pois faz com que ele se volte cada vez mais obstinadamente para a mera superfície e fachada de sua existência atual, não retirando de si toda sua possível profundidade.

Segundo Nietzsche tal fato acontece em uma cultura que entende os desejos, os impulsos, as paixões, como algo que traz dor e sofrimento (são a causa do mal) capaz de destruir o indivíduo e a coletividade. Um esforço contrário ao aprofundamento moral do homem, como por exemplo: a orquestração dos instintos, dos impulsos conflitantes, das contradições do desejo, não é coisa fácil, a solução mais fácil é negar ou extirpar o que dilacera e causa dor e, exatamente, essa foi a prática adotada por todos os grandes sistemas filosóficos e doutrinas, afirma o filósofo alemão. A educação moral do homem, portanto, se faz pela desconsideração ou pela busca em descartar os estados maus, acreditando-se que os homens podem prescindir deles. É neste fato que Nietzsche vai identificar a idiossincrasia do “homem medíocre”, o que é típico nele: “(...) que ele gostaria de confundir e apagar o típico caráter de uma coisa, um estado, uma época, uma pessoa, ao mesmo tempo que gostaria de aprovar apenas uma parte de suas qualidades e suprimir outras” (Nachlass/FP. 10[111], outono de 1887). A filosofia nietzschiana se colocaria na contramão dessa “desejabilidade dos medíocres”:

A “desejabilidade” dos medíocres é exatamente o que nós combatemos: o ideal concebido como algo no qual nada de prejudicial, mau, perigoso, questionável, aniquilador deve restar. Nosso discernimento é o oposto: que juntamente com cada crescimento do homem também seu reverso precisa crescer, que o homem mais

elevado (...) seria aquele que expressasse com maior vigor o caráter contraditório da existência (...) (Nachlass/FP. 10[111], outono de 1887).

Percebemos no fragmento, dentro da mesma discussão da questão nietzschiana da necessidade do “lado oposto das coisas”, a contraposição entre dois tipos da mesma ordem dos estilos “clássico” e “barroco”, como vimos anteriormente. De um lado aquele que sofre com o fenômeno do mundo e da vida tal como ela é, e que por isso precisa e busca refúgio num ideal; do outro aquele que suporta a multiplicidade e tensão próprias do caráter contraditório da vida. Assim sendo, podemos aqui levar esses elementos em conjunto para pensar na questão da unidade, uma totalidade existente como algo dado dentro de uma tensão, luta, oposição, é só assim que tem sentido o termo “harmonia” em Nietzsche.

Dada a necessidade de manutenção dos contrários, na filosofia nietzschiana se contempla a possibilidade de convivência entre opostos, pois integrantes da própria efetividade: “que queira cultivar na grandeza as boas e ruins características do homem, igualmente, porque ela se julga capaz da força para colocar ambas no lugar certo, no lugar onde são reciprocamente necessárias” (Nachlass/FP. 37[14], junho/julho de 1885). Essa idiossincrasia da efetividade, reclamada por Nietzsche e refletida em sua própria filosofia é, desde já, importante de ser compreendida para adentrar de modo adequado na questão das contradições inerentes à filosofia nietzschiana.

O próprio Nietzsche fala no capítulo V do *Crepúsculo dos Ídolos*, intitulado “Moral como antinatureza”, no aforismo §3, da necessidade para a “vida grande” de que o homem ouse carregar em si todas as contradições, todos os conflitos e guerras próprios da vida, pois “só se é fecundo ao preço de ser rico em contradições; só se permanece jovem sob a condição de que a alma não relaxe, não deseje a paz”, renuncia-se à “vida grande” quando se renunciou à guerra. Essa defesa da afirmação incondicional das contradições vai se refletir, de forma sutil, em suas personagens às quais, cada uma à sua maneira, carregarão contradições: o artista trágico, o espírito livre, Zaratustra, o além-do-homem, o filósofo do futuro, Dioniso. É interessante perceber, nesta mesma seção, como Nietzsche, ao fazer a defesa incondicional das contradições, faz ao mesmo tempo uma veemente defesa do “grande estilo” como a habilidade “artística” de orquestração das contradições inerentes no homem, como uma espécie de “sabedoria” a serviço do equilíbrio, da “harmonização”, das precárias vivências humanas: a “espiritualização das paixões”.

Gostaríamos aqui, neste momento, de nos deter em uma personagem que consideramos central para a questão do “grande estilo” e que vem corroborar as determinações essenciais que temos falado até agora sobre a questão. Assim como Nietzsche associa o “grande estilo” à arte da arquitetura para exemplificar o ideal desta noção, ele, no capítulo IX, intitulada “Incursões de um extemporâneo”, aforismo §49, do *Crepúsculo*, utiliza-se de um “caso empírico”, agora para exemplificar o tipo de “homem saudável”: o escritor Johann Wolfgang Von Goethe. Na mesma seção, a ideia de um retorno à natureza e da afirmação das contradições próprias do caráter da vida. Assim, por meio da vida deste escritor, o filósofo alemão reúne um conjunto de ideias que, podemos dizer, formam o ideal de “grande estilo”, assim como exalta o ideal de virtude do Renascimento, que nos faz pensar que o filósofo estivesse se referindo a um “ambiente” em que se fez propício o surgimento de tais homens:

Goethe. – não um acontecimento alemão, mas europeu: uma formidável tentativa de superar o século XVIII com um retorno à natureza, com um *ascender* à naturalidade da Renascença, uma espécie de autosuperação por parte daquele século. – Ele carregava os mais fortes instintos deste: a sensibilidade, a idolatria da natureza, o elemento antihistórico, o idealista, o irreal e revolucionário (-sendo esse último apenas uma forma do irreal). Ele recorreu à história, à ciência natural, à Antiguidade, também a Espinosa, sobretudo à atividade prática; cercou-se apenas de horizontes delimitados; não se desprende da vida, pôs-se dentro dela; não era desalentado e tomou tanto quanto era possível sobre si, acima de si, em si. O que queria era a *totalidade*; combateu a separação de razão, sensualidade, sentimento, vontade (-pregada com horrendo escolasticismo, por Kant, o antípoda de Goethe) disciplinou-se para a inteireza, *criou* a si mesmo... Goethe foi, em meio a uma era de propensões irrealis, um convicto realista: ele disse sim a tudo que nesse ponto lhe era aparentado [...] Goethe concebeu um homem forte, altamente cultivado, hábil em toda atividade física, que tem as rédeas de si mesmo e a reverência por si mesmo, que pode ousar se permitir todo o âmbito e a riqueza do que é natural, que é forte o suficiente para tal liberdade; o homem da tolerância, não por fraqueza, mas por fortaleza, porque sabe usar em proveito próprio até aquilo de que pereceria a natureza média; o homem para o qual já não há coisa proibida senão a *fraqueza*, chame-se ela vício ou virtude... Um tal espírito, que assim *se tornou livre*, acha-se com alegre e confiante fatalismo no meio do universo, na *fé* de que apenas o que está isolado é censurável, de que tudo se redime e se afirma no todo – *ele já não nega*... Mas uma tal crença é a maior de todas as crenças possíveis: eu a batizei com o nome de Dioniso (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §49).

Tendo por modelo Goethe, o último alemão por quem Nietzsche sente reverência,¹⁰ como exemplo de grandeza que contrariou sua época e que tentou vencer o século XVIII, Nietzsche diz que seus esforços foram, em certo sentido, buscados no século XIX e que, apesar disto, o resultado deste século não foi “um Goethe”, “mas um caos, um suspiro niilista, um não-saber-

¹⁰ Apesar de Nietzsche afirmar que Goethe é o último alemão pelo qual sente referência (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §51), no §21, da mesma seção, ele diz: “Schopenhauer, o último alemão a ser tomado em consideração (- que é um evento europeu como Goethe, como Hegel, como Heinrich Heine, e não apenas local, “nacional”), é um caso de primeira ordem para um psicólogo...”.

desde-onde-nem-para-o-interior-do-que, um instinto de fadiga, que *in praxi* leva incessantemente a *retroceder ao século XVIII*” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §51). Nietzsche pergunta, então, de forma propositiva, se o século XIX é um século de decadência, travestido de século XVIII, reforçado e endurecido, “de modo que Goethe teria sido não apenas para a Alemanha, mas para toda a Europa simplesmente um incidente, uma bela inutilidade? – mas entendemos mal os grandes homens, se os vemos da mísera perspectiva da vantagem pública” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §51).

A grandeza de Goethe estaria em que ele não se afastou da vida, mas nela mergulhou, recorreu a história e às ciências naturais, o “antípoda de Kant”, disciplinou-se para atingir o ser integral, ele se fez a si mesmo e que, em meio a uma época de sentimentos irrealis, era um realista convicto. Identificando-o como “espírito liberado”, aparece no centro do universo, espírito que não nega mais, inclusive chegando a associá-lo a Dionísio (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §51). Nietzsche considera que a escrita goetheana teria conservado um “grande estilo”, um estilo de “alma alegre, claro, reto, que superou as paixões”. Neste reconhecimento do “grande estilo”, Nietzsche afirma que “Goethe concebeu um homem forte, altamente cultivado, hábil em toda atividade física, que tem as rédeas de si mesmo, que pode ousar se permitir de todo âmbito e a riqueza do que é natural, que é forte o suficiente para tal liberdade; o homem da tolerância, não por fraqueza, mas por fortaleza” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §51).

Desta forma, neste “Tipo Goethe”, Nietzsche enxerga a maneira mais próxima do que um dia foi a experiência trágica, mais propriamente uma espécie de, digamos, “realismo trágico”, pois, como vimos, o realismo de Goethe levou-o a não negar mais nada, por consequência, a recusa a qualquer distanciamento da natureza das complexas tensões que atravessam a natureza e história, que combate toda separação entre razão e sensibilidade; instinto e espírito; idealismo e vontade de criar, como se unisse todos esses fatores em um ideal de totalidade. Neste sentido, podemos dizer que o “Tipo Goethe” exemplificaria, para Nietzsche, a verdadeira formação: a orquestração de todas as forças em conflito seja na interioridade humana, seja na natureza ou na história, tomando as rédeas de si mesmo, disciplinando a si mesmo para essa totalidade. Ou seja, toda a “elevação” do humano é aí identificada à conquista da totalidade artística de si mesmo por uma operação espiritual ousada: a capacidade de orquestração dos instintos, paixões, desejos e todas as forças que constituem um indivíduo.

Se referindo às citações de Nietzsche em relação a Goethe, Collares (2013) destaca que não existe uma crítica homogênea quanto às relações entre o filósofo e o escritor. Depois das características do “grande estilo” apontadas em Goethe, poucos parágrafos depois, na seção “O que devo aos antigos”, §4, o filósofo diz que Goethe, por seus princípios, não teria compreendido os gregos, sendo seu conceito, e de Winckelmann, de dionisíaco incompatível com o elemento ao qual nasce a arte dionisíaca. Assim, Goethe não teria realmente compreendido os gregos, pois faltaria a este escritor o elemento imprescindível para a realização da arte dionisíaca, a saber: o orgiástico. Ante essa aparente contradição, a autora fala que Nietzsche defende que Goethe, de fato, trouxe para os heróis trágicos o “grande estilo” e elementos da dimensão dionisíaca (ousadia, habilidade física, fortaleza, etc.), mas isso não implicou que o texto goetheano fosse engendrado a partir do caráter dionisíaco por excelência, ou seja, da afirmação incondicional da vida frente ao sofrimento.¹¹

O domínio sobre as paixões, não o seu enfraquecimento ou extirpação, é próprio daquele indivíduo detentor de uma “soberania artística”. Portanto, vimos aqui no “Tipo Goethe”, Nietzsche defender a mesma ideia: quanto maior o autocontrole da força, o domínio sobre si mesmo, quanto maior a destreza na disciplina interior, maior será o âmbito da realidade a ser desfrutado: “quanto maior é a força dominadora de nossa vontade, tanto mais liberdade é lícito se dar às paixões”. Portanto, somente o detentor do “grande estilo” será aquele capaz de responder ao desafio da criação, pois encontra sua força e alegria no movimento interior de constrangimento e consumação da diversidade sob sua própria lei, sob uma única lei, enquanto “inversamente, são os caracteres fracos, nada senhores de si, que odeiam o constrangimento do estilo”, como diz Nietzsche no §4 d’*A gaia ciência*.

Como dito, apenas aquele que tem as rédeas de si mesmo responde ao desafio da criação de limites bem definidos para o âmbito de liberdade de suas paixões, capacidade que livra o indivíduo da perigosa dissolução ou dispersão no fluxo eterno no qual tudo se encontra mergulhado, capacidade essa que seria a criação de uma “virtude única”, como quer Rodrigues? (2004: p. 153). Seja como for, podemos aqui afirmar que o “grande estilo” seria justamente aquilo a permitir ao indivíduo desfrutar da inteira complexidade e riqueza da realidade, “tornando-se senhor sobre o caos daquilo que se é, impondo forma a seu caos”. Assim, podemos dizer que condensa-se, no “Tipo Goethe”, um conjunto de ideias recorrentes na obra tardia de Nietzsche e que, por sua vez, serão identificadas com o “grande estilo”.

¹¹ Essa questão será discutida com mais detalhes no tópico 3.3: “Entre ‘dois Dionisos’ e a psicologia do orgiástico”.

Um outro exemplo em que Nietzsche julga encontrar as determinações essenciais do “grande estilo” foi a execução da “admirável obra de arte” chamada Império Romano. Não se referindo necessariamente às conquistas de Roma, o filósofo alemão tem, nesse exemplo, um ideal que lhe permite pensar na possibilidade da vida, em “grande estilo”, se tornar realidade. É neste sentido que ele fala:

A nobreza do instinto, do gosto, a pesquisa metódica, o gênio da organização e da administração, a fé, a vontade para o futuro do homem, o grande *Sim* a todas as coisas visível como *Imperium Romanum*, visível para todos os sentidos, o grande estilo não mais arte apenas, mas tornado realidade, verdade, vida (AC/AC, 2007, §59).

Neste sentido, podemos dizer que o Império Romano significou, para Nietzsche, uma “construção” ímpar do “grande estilo” e, portanto, uma cultura forte e perene, que soube dizer *Sim* a todas as coisas, soube organizar e administrar, possuidora de uma forte vontade dirigente formadora de tal unidade. Aqui fica latente a ideia de impor forma, lei, uma unidade dada por uma “orquestração” dos impulsos ou “vontade dirigente”, na qual se expressa o mais alto sentimento de poder, requisitos da noção de “grande estilo”. Observamos, por nossos exemplos, até aqui, o alcance e a extensão dessa noção. O “grande estilo” pode se dar tanto nas artes, relacionada à arquitetura, até mesmo na ética, na política, na filosofia, também pode mesmo ser lida em determinadas vidas, biografias, em determinados recortes da história, como vimos.

1.2. “Estilos” para o “grande estilo”

No tópico anterior falamos em estilo nos referindo, entre outras coisas, ao artista criador dentro do processo de tornar comunicável um estado instintual que descreveria um momento dentro do vir-a-ser. Pensamos aqui ser o momento adequado para nos deter, por um instante, no que o filósofo alemão entendia por estilo e, assim, fazer alguns apontamentos visando, exatamente, atender nosso objetivo principal no capítulo, a saber: uma caracterização introdutória de “grande estilo”.

A concepção nietzschiana de estilo pode concernir especificamente à escritura, através das reflexões de Nietzsche sobre o ato de escrever e de suas observações sobre textos alheios; à criação artística, quando ele fala do autor de uma obra e retira o critério de classificação do estilo do exame do estado de organização pulsional de seu autor, sendo o sintoma do grau de “saúde” de quem escreve; e, em sentido mais amplo, quando da crítica à cultura. Pensamos aqui destacar a questão central sobre o estilo: a ideia de “unidade”, “organização”, “ordenação”,

“harmonização”, “independência”, “regra”, “administração de elementos estranhos”, ensejada na questão do estilo e, por extensão, no “grande estilo”.¹² Dizemos aqui “questão central” porque vale tanto para a escritura, quanto para a criação artística e para a crítica à cultura.

Assim como outros temas, a abordagem a respeito da questão do estilo é descontínua, ocorrendo que, em um primeiro momento, ela ficará em um plano secundário, tomando relevo na segunda fase.¹³ Como é característico no estilo de Nietzsche, o leitor é desafiado a compreender seu pensamento e suas estratégias de análise, por exemplo: não são raros os casos em que o filósofo utiliza-se de ideias em determinado momento e contexto e, logo em seguida, essas mesmas ideias recuam e parecem já não ter importância, assim como podem reaparecer com uma nova roupagem e uma elaboração ampliadora. É o caso da questão do estilo. Como dito, esta questão tomará fôlego na segunda fase, à época do rompimento definitivo com Wagner e Schopenhauer, caracterizado pelo abandono das concepções metafísicas, seguida de uma forte crítica a esta forma de conhecimento.¹⁴

A partir de então, o filósofo alemão, agora apoiado nos estudos científicos, encontra o suporte que precisa para repensar certas ideias, não mais pensadas em termos metafísicos, e, desta forma, encontra uma linguagem apropriada no aparato científico, o que lhe possibilitou novas estratégias que acabaram por afinar-se com antigas questões suas ainda em gestação. Entretanto, vale aqui notar que Nietzsche, recorrendo a termos científicos, jamais deixará de criticar a ciência em sua pretensão de verdade e, por tal fato, precisamos entender a real influência desses estudos para não ofuscar a compreensão adequada de suas concepções, como

¹² O “grande estilo”, por estar, de certa forma, relacionado ao projeto de transvaloração de todos os valores, como veremos, apresenta um raio de ação bem mais amplo em relação às aparições do conceito de estilo que deram-se, sobretudo, no contexto da segunda fase do filósofo.

¹³ Nesta fase, Nietzsche valoriza a ciência como elemento importante para pensar a vida: “O homem científico é o desenvolvimento do homem artístico” (*Humano, Demasiado Humano*, I, aforismo 222), afirma que o conhecimento científico torna o homem livre: “A felicidade do homem do conhecimento aumenta a beleza do mundo e torna mais ensolarado tudo o que é; o conhecimento espalha sua beleza não apenas em torno das coisas, como também, com o tempo, dentro das próprias coisas” (*Aurora*, V, aforismo 550). O filósofo alemão, assim, estuda as ciências naturais e a biologia e, desta maneira, abrandando a oposição entre ciência e arte (cultura). No livro *A gaia ciência* (*gaia = alegre*) já aponta para uma ciência que deve ser “alegre”, ou seja, não dogmática, sem rancores, que se esforça por multiplicar as perspectivas. Também temos nessa fase a elaboração do procedimento genealógico, “método” científico que usa para descobrir a origem dos valores morais, e genealógico, porque pretende reconstituir historicamente os momentos do vir-a-ser dos valores. Essa explicação (genealógica) revela que não existem contrários, desaparece as antíteses entre polos opostos, a ideia de entidades estáveis: o bom se transforma em mal, o belo em feio e vice-versa. O mundo está em constante transformação, é um vir-a-ser (ou devir).

¹⁴ Não pretendemos seguir aqui divisões esquemáticas da evolução de Nietzsche em três fases, como tradicionalmente se divide a filosofia de Nietzsche, pois acreditamos, assim como nos diz Müller-Lauter, que tentativas de apresentar a filosofia nietzschiana em linhas gerais soçobram diante de sua complexidade e são mais apropriadas para fazer com que se passe ao largo das questões que o ocupavam do que para esclarecê-las (Müller-Lauter, *O Desafio Nietzsche*, p.12).

as de “força”, “instinto”, “vontade”; as quais sofreram ajustes nesta fase. Assim, apesar da aproximação com as ciências, que certamente deixaram sua marca no pensamento nietzschiano, a exigência que se faz é entender as conceptualizações de Nietzsche a partir do próprio cerne de sua filosofia: em seu amplo aspecto de acepções possíveis, como é característico de seu perspectivismo, o qual dá o tom da leitura de seus conceitos, e é desta forma que ele falará em instinto, vontade e vontade de poder.

Sabemos que, já mesmo à época de juventude, no trabalho de elaboração de um estilo próprio, o filósofo alemão questiona o estatuto da linguagem e, ligado a isso, o esforço em superar as dicotomias platônicas: a “separação platônica dos mundos” que busca solucionar o problema da multiplicidade do sensível postulando uma unidade não-sensível, estabelecendo, assim, um princípio unificador transcendente. Assim sendo, é importante deixar claro que, quando vemos, em muitos casos, a utilização de dicotomias pelo filósofo alemão, muitas delas serão ou em tom crítico ou de forma irônica, ou até mesmo apenas por uma necessidade de comunicar, de se fazer entender, e, assim procedendo, sempre que ele recorre a dicotomias, de certa forma, acaba mostrando a limitação desse tipo de pensamento.

Sobre a questão da vontade implicada na questão do “grande estilo”, Nietzsche abandonará a concepção de vontade schopenhaueriana. A partir de então, como comentamos acima, a concepção nietzschiana é no plural: vontades. Assim, à época do rompimento com seu mestre Schopenhauer, Nietzsche não mais entenderá a vontade como “una”, passando a ter uma nova configuração que vai consistir em incorporações, subjugações, alianças, operações e resistências e é deste modo que vai permitir ao filósofo entender a vida como vontade de poder. Neste sentido, a vontade, entendida como um “afeto de comando”, surgiria de um feixe de relações dinâmicas se contrapondo a outras vontades, portanto, ela é dada apenas no instante, no momento em que se manifesta contra outra vontade; quer dizer, a vontade não se mantém idêntica ao longo do tempo, pois ela só se manifesta no instante da ação, no combate com outras vontades dentro de um arranjo de forças, em que “o mais forte torna-se senhor do mais fraco” (Nachlass/FP. 36[18], junho-julho de 1885). Portanto, tanto o conceito de vontade de poder como o de perspectivismo, de grande importância na trajetória filosófica de Nietzsche, sinalizam a passagem da filosofia intermediária para a filosofia madura.

Neste sentido, se a força exterior e opositora manifesta-se como outra perspectiva de vontade, a vitória sobre ela não consiste na sua destruição, porém na integração dela a um complexo orgânico totalizante, a uma coesão de sentido, ou, melhor dizendo, a uma nova perspectiva de significado da realidade sob uma frágil consciência (COLLARES, 2013, p. 10).

De outro modo, levando-se em conta as batalhas, os embates de força que proporcionam a vitória de uma vontade (afeto de comando), ela não surge da divisão vencedores e vencidos, interior e exterior, corpo e alma, ao contrário, ela surge como “unidade de impulso” dada por uma vontade vitoriosa que se tornou eficaz, ou seja, sua provisória unidade assegurou a sua coesão em um sentido de realidade.¹⁵ Assim observamos, nesta concepção de vontade, o esfacelamento do dualismo mundo interior e exterior, consciência e corpo. No mesmo sentido em que Nietzsche pensará a vontade de poder, concepção que rompe a fronteira que separa o mundo em duas partes, o filósofo adverte que o mundo não é nenhum todo como unidade simples, no caso de que toda unidade só pode ser compreendida como unidade provisória de força diante do caos: “O mundo não é em absoluto um organismo, mas um caos” (Nachlass/FP. 11[74], novembro de 1887 – março de 1888).

Müller-Lauter é referência fundamental para a questão aqui ora discutida. Para o estudioso, a unidade em Nietzsche só pode ser compreendida como unidade provisória de força diante do mundo caótico, pois: “não há, decerto, nenhuma força fundamental organizando-o num todo”, o que existe é uma constante subjugação de uma quantidade limitada de forças ora alternando-se em luta perpetua, onde uma unidade é estabelecida provisoriamente. Desta forma, falar de um mundo, ou de forma setorial: mundo orgânico e inorgânico, e semelhantes, é referir-se quantidades limitadas de força em incessante interação onde acontecem divisões, agregações e desagregações. Assim, “tais ‘mundos’ não existem por si, também não apresentam nenhuma unidade organizada. Trata-se aqui de divisões, por razões, finalmente, heurísticas” (LAUTER-MÜLLER, 1997, p. 104).

Diante dessa breve exposição da concepção de vontade nietzschiana, um “afeto de comando”, notamos que é a partir dela que Nietzsche falará em uma “direção unívoca” da vontade e, por seu turno, em grau de organização que determinam o estilo (este passará a ser a forma mesma da vontade de poder). O contrário: a desorganização, a falta de ordem (regras, hierarquia), desarmonia dado por uma “má administração” de elementos contraditórios, caracteriza a perda da unidade de um estilo (ou a falta dele?). Observamos assim, que é o grau de ordenação dos instintos, a nitidez da direção da vontade que decide a qualidade do estilo para Nietzsche, e esta “direção unívoca” é alcançada, por sua vez, por uma vontade “forte”, em detrimento de uma vontade “fraca”.

¹⁵ Nietzsche afirma em *Aurora* §548 que no querer haveria uma “força” relacionada à capacidade reunida em si e pronta para a atuação, na medida que toda vontade é constantemente superada por algo, para passar a estar ao seu serviço como instrumento e meio.

No contexto ora discutido, expressões como “fraco” ou “forte” são adjetivos para designar a fragilidade ou firmeza de uma formação, e não uma qualidade intrínseca e permanente, algo como um atributo essencial da “vontade” ou da “força”, como se pensa na tradição filosófica. Do mesmo modo, a expressão “vontade una”, fruto de uma “vontade forte”, que pode ser permutada por “direção una”, ou “vontade fraca”, permutada por “direção fraca” que determina um estilo. Assim, a “direção fraca”, que Nietzsche vai atribuir aos estilos obscuros e confusos, é em decorrência de uma “vontade fraca” e, em contraposição, e aqui fazemos uma primeira ligação entre o estilo e “grande estilo”, o máximo de organização, a plenitude, o “embelezamento como consequência de uma força elevada”, corresponde ao que é denominado “grande estilo”, como podemos constatar no fragmento póstumo (Nachlass/FP. 14[117], início de 1888):

O embelezamento como expressão de uma vontade *vitoriosa*, de uma coordenação intensificada, de uma harmonização de todos os desejos fortes, de uma fiel da balança infalivelmente perpendicular. A simplificação lógica e geométrica é uma consequência da elevação de força: inversamente, o *perceber* de tal simplificação eleva uma vez mais o sentimento de força... Ápice do desenvolvimento: o grande estilo.

Aqui não há dúvida e gostaríamos de insistir nesse ponto: o parâmetro para o estilo está no grau de ordenação da vontade e é a partir dela que Nietzsche estabelece as diferenças entre os diversos estilos. Assim procedendo, ele forja uma espécie de tipologia, designando-os como “tipo dionisíaco”, “tipo apolíneo”, “estilo aristocrático”, “grande estilo”, “espírito livre”, “estilo exangue” (BIERI, 2000, p. 140). Da mesma forma, vai falar em “estilo clássico” e “estilo romântico” que, como vimos, são (re)interpretados à luz do exame das condições psico-fisiológicas que os tornaram possíveis. As constituições psico-fisiológicas, que tornam possível determinar um estilo, permitem a Nietzsche estabelecer semelhanças e comparação de estilos, não apenas de estilos individuais, “Tipo Goethe”, como vimos, como também de grupos, povos e épocas, como podemos observar nas expressões: “estilo inglês” ou “estilo do século XVII”, “estilo das cortes” ou “estilo de chancelaria”.

Como comentamos acima sobre a singular forma nietzschiana de mobilizar conceitos, falar em estilo, como qualquer dos grandes temas tratados por Nietzsche, só pode ser no plural. Segundo Machado (2005: p. 13), desde cedo aplicado a si próprio quando, polemizando com a filologia, percebe que escreve sem estilo, Nietzsche elabora algumas estratégias textuais para

expressar seus pensamentos e ideias.¹⁶ Assim, reclamando para si uma vontade de independência em relação à natureza do procedimento filosófico e de seu método de escrita, o filósofo alemão persegue um procedimento filosófico próprio e uma escrita própria, distante, independente, ou seja, diferente do modo comum de ser de uma civilização domesticada pelos ideais cristãos e políticos de igualdade, o que, segundo o próprio filósofo, permitiu a constituição de “homens médios”, medíocres, sendo o próprio sentido da civilização.

Desta forma, sua independência se daria na oposição àquela que atua na domesticação ou civilização do homem, por um modo aristocrático de pensar e que, portanto, levando em conta a diferença hierárquica entre os homens, traduziria seu *pathos* da distância, um recolhimento à solidão, como indicativo de grandeza. Nesta perspectiva, a solidão é importante para o processo criativo, como necessidade de fugir ao discurso tradicional e, em certa medida, por esta especificidade teria a intenção de selecionar leitores e que, portanto, buscaria a exclusão de “outros”. Assim, o estilo de Nietzsche demonstraria uma certa vontade, traduzir sua independência, seu amor à distância, o que a linguagem ordinária designa pela expressão “liberdade de espírito”, que ele julga convencional e preguiçosa, como destaca o pesquisador da filosofia de Nietzsche, o francês Patrick Wotling (2003: p. 37). Neste sentido, Nietzsche diz:

Qualquer espírito um pouco mais distinto, qualquer gosto um pouco mais elevado escolhe os seus auditores; ao escolhê-los fecha a porta aos outros. As regras delicadas de um estilo nascem todas daí; são feitas para afastar, para manter a distância, para condenar o ‘excesso’ de uma obra; para impedir alguns de compreender, e para abrir o ouvido aos outros, os tímpanos que nos são aparentados (FW/CG, 2000, §381).

A independência é uma especificidade que Nietzsche reclama para todo pensamento autêntico e, assim, condição para a “liberdade de espírito”, que o filósofo indicará em alguns “homens raros” da história da Europa, uma “virtude”, condição de todo pensamento nuançado e profundo, reivindicado a seu próprio pensamento e a partir da qual ele busca distinguir-se do procedimento de questionamento tradicional dos filósofos. A particularidade que Nietzsche introduz, como exigência a adentrar em seus escritos, parece um paradoxo, pois pelo seu próprio movimento de escrita aforismática, busca tanto obstaculizar a compreensão quanto seduzir os leitores. Mas, o que ele quer deixar claro, é que seu procedimento de pensamento e sua escrita não se adequam aos métodos de análise tradicionais e, assim, o que busca são leitores que entendam a especificidade de seu procedimento e não o avaliem pelos métodos de análise

¹⁶ Fala Roberto Machado que essa recusa do estilo filológico significa duas coisas: primeiro, em vez de escrever de maneira seca e morta, subjugada pela lógica, fazer uma exposição rigorosa das provas de forma agradável e elegante, evitando a gravidade, o pedantismo, a tradição ostentatória, cheia de citações, que caracteriza a filologia (MACHADO, 2005, p. 13).

convencionais. Assim, os seus escritos têm um modo de leitura próprio o que, segundo Wotling, é fácil notar nos aforismos em que o filósofo chama a atenção para sua singularidade os quais apresentariam a particularidade de incluir em si uma teoria da leitura (WOTLING, 2013, p. 25).¹⁷

Comunicar um sentido isolando-se e introduzindo obstáculos é a forma de Nietzsche para selecionar seus leitores, dadas as exigências para compreender seu pensamento, e caracteriza a originalidade de sua experiência, como, ao mesmo tempo, traduz a dificuldade de seus escritos. Assim, seu procedimento de pensamento, que Wotling chama de “experimento de pensamento” *Versuch*,¹⁸ mais do que a mera crítica a tradição filosófica, é estruturado pela busca de uma meta: selecionar leitores, “espíritos livres” e, a partir daí, possibilitar o surgimento do “grande estilo” que, acreditamos, organiza sua reflexão, seu *Versuch*. Aqui vale uma observação: o estilo de Nietzsche não coloca-o a serviço da verdade, nem o permite estar sob imposição de algo incontestável, portanto ele não estabeleceria outras verdades no lugar das que estão dadas pela tradição filosófica.

Sabemos que a arte é, desde a obra de estreia de Nietzsche, “o grande estimulante da vida, para a vida”, o caminho para a superação da decadência moderna. Com o “filosofar histórico” e o procedimento genealógico, característicos da segunda fase, Nietzsche recorre aos organismos inferiores para apreender as origens seja no que diz respeito à linguagem, aos valores e, para o que nos interessa aqui, à questão do estilo, analisada no processo de criação artística que se caracterizará pelo estado de organização pulsional do autor de uma obra para classificar o estilo.¹⁹

Nietzsche defende para o processo de criação artística uma força organizacional, uma lei, a necessidade da hierarquia das regras e convenções, o que mostra claramente o apreço do filósofo em relação à comunicabilidade estética e, portanto, também para com as convenções artísticas. Essa posição, do filósofo alemão, constitui uma contraposição a um ideal romantizado de gênio, artista entendido como um ser “inspirado” e “intuitivo”. Assim, diz o filósofo: “Toda arte madura tem uma profusão de convenções como base: na medida em que ela é linguagem. A convenção é a condição da grande arte, não seu impedimento” (Nachlass/FP.

¹⁷ Segundo Patrick Wotling, esta especificidade da filosofia nietzschiana se dá porque suas problemáticas são autônomas, que não mais coincidem com as interrogações pelas quais o questionamento filosófico se pautou e, assim procedendo, critica a fundo a natureza do procedimento filosófico (WOTLING, 2013, p. 25).

¹⁸ Sobre a questão ver WOTLING, Patrick. *Nietzsche e o Problema da Civilização*. São Paulo: Editora Barcarolla (Sendas & Veredas), 2013. Introdução: “A questão da Inteligibilidade”.

¹⁹ Nos referimos aqui à questão de um conceito que antecede ao “estilo”: o de “estado estético”, por nós discutido no terceiro capítulo.

14[119], início de 1888). Em *Humano, demasiado humano II*, no aforismo §122, “A convenção artística”, Nietzsche nos dá uma ideia clara de sua concepção de convenção, assim como destaca sua importância para a arte:

Três quartos de Homero são convenção; o mesmo sucede com todos os artistas gregos, que não tinham motivo para o moderno furor de originalidade. Faltava-lhes qualquer medo à convenção; era esta que os unia a seu público. Pois as convenções são os meios artísticos *conquistados* visando a compreensão dos ouvintes, são a linguagem comum penosamente apreendida, com que o artista pode realmente comunicar-se (VM/OS, 2008, §122).

Neste sentido, diz Nietzsche que evitar obstinadamente a convenção significa não querer ser compreendido, e é isso que o filósofo critica na “ânsia de originalidade”, a “reivindicação de independência”, de “livre desenvolvimento”, buscada em seu tempo: “habitualmente, o que é original é olhado com espanto, às vezes até adorado, mas raramente compreendido”. Assim sendo, como dissemos, Nietzsche defende o respeito aos *status quo* das regras, neste sentido fala: “abandonar-se aos próprios instintos é uma fatalidade mais”, aquele que o abandono ou recusa a hierarquia das regras porque não é, ele, nem um pouco senhor de si mesmo, isso é um sintoma de *décadence* (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §41).

Na comunicação artística, só possível por meio da convenção, acontece a peleja pública com seus rivais, onde o músico ou o poeta, buscam triunfar de imediato com suas obras, o que possibilita, nessa perspectiva, uma natureza criadora forte, pois arrisca, inventa, etc., inclusive criando a própria convenção (VM/OS, 2008, §122). Assim, em Nietzsche, a regulação auto-imposta indica uma natureza estética, criadora, poderosa; e a recusa ou o abandono das regras é, no mesmo sentido, sintoma de *décadence*. Aqui somos levados a pensar que o “estilo”, pensado na perspectiva nietzschiana do “grande artista”, faria sentido entendendo-se que as regras e convenções, além de auto impostas e cobradas, sejam também autocriadas pelo artista pleno, superior (RABELO, 2013, p. 131). Desta forma, podemos aproximar a questão da necessidade de regras, das convenções, como vimos, à noção de “grande estilo”, referente à criação artística: o artista profícuo deve, segundo tal perspectiva, dominar as convenções, ou regras, de sua arte, de seu plano ou domínio expressivo.

Pode parecer estranho Nietzsche pregar o respeito à comunicabilidade e às convenções artísticas no campo da criação literária, no entanto, como veremos em mais detalhes, essa defesa que se dá no interesse da comunicação e da competição, não visaria à elaboração de construtos técnicos (um conceito inequívoco de estilo, por exemplo) importantes para uma Filosofia da

Arte. Veremos que essas preocupações formais, por parte de Nietzsche, acontecem em nome do próprio processo de criação e, não só isso, elas tem a intenção de ressaltar a decadência da arte romântica e, em especial, à música de Wagner: de estilo fragmentado, expresso em uma música de extrema disritmia “oriunda do ódio, e que aspira ao absoluto aniquilamento” (FW/GC, 2000, §370).

Ainda sobre a necessidade das regras convencionais, há um ponto importante que precisa ficar claro. Nietzsche parece considerar, com a noção de “grande estilo”, um processo artístico que não necessariamente se subsumiria à convencionalidade e, assim, não teria a preocupação com a comunicação e, muito menos, com a competição: a expressão estética. Para fundamentar essa tese, atentemos, primeiramente, para o que o filósofo alemão nos diz, n’*A gaia ciência*, no §367 – *Qual a primeira distinção a fazer entre as obras de arte*.

– Tudo o que se pensa, escreve, pinta, compõe, ou seja, tudo o que se esculpe e constrói, revela da arte monólogo ou da arte diante de testemunhas. E é também a arte diante de testemunhas que se liga esta aparência de arte monólogo que se revela a fé em Deus: o lirismo da oração; porque não existe nenhum tipo de solidão para o homem piedoso; a solidão fomos nós, os ímpios, que a fizemos; antes de nós não existia. Não conheço ópticas mais separadas do que a do artista que observa a elaboração de sua obra (quer dizer, se observa a ele próprio) com o olhar de uma testemunha e a do artista que esquece o mundo: este esquecimento é a essência de qualquer arte monólogo; a arte monólogo assenta no esquecimento, a arte monólogo é a música do esquecimento (FW/GC, 2000, §367).

Neste aforismo, Nietzsche fala diretamente da “arte diante de testemunhas”, aquela submetida às regras e normas convencionais, no interesse de se fazer conhecida, publicada, ou melhor “comunicada” para o público: as obras de arte. Por outro lado, Nietzsche parece se referir a uma forma de arte que não dependeria das regras convencionais, ela não seria comunicada e, portanto, não teria “testemunhas”, própria ao artista que “esquece o mundo”. O “esquecimento” pode ser aqui pensado no sentido que Nietzsche destacava na *Segunda extemporânea*, a saber como um processo importante para o homem não perder a força de ser criador, um legítimo criador que não apenas copia o que já está dado, mas que cria a partir de si mesmo? Veremos como essa discussão está, de certa maneira, envolvida na crítica da linguagem nietzschiana, quando falarmos no tópico: “o estilo de Nietzsche como projeto filosófico”, no capítulo 2.

Voltando à citação do §11 do *Crepúsculo dos Ídolos*, quando Nietzsche fala que o “grande estilo”, o mais alto sentimento de poder e segurança, aquele “poder que já não necessita de

demonstração; que desdenha agradar; que dificilmente responde; que não sente testemunha ao seu redor”, parece, de certa forma, concordar com a citação anterior do §367 d’*A gaia ciência*, e, deste modo, a noção de “grande estilo” envolveria uma espécie de atividade artística em que o que estaria sublinhado seria a expressão e a plasmação artísticas (RABELO, 2013, p. 216), deixando, assim, de considerar, nesse contexto, a necessidade de comunicação. Um processo criativo que não vise à comunicação mas, simplesmente, à expressão, nos leva a concluir que, ao artista de “grande estilo”, perpassa a preocupação em expressar precisamente aquilo que ele sente, aquilo que em seu interior pulsa, demanda por vazão, sem considerar tornar essa expressão comum (RABELO, 2013, p. 214). Com isto poderíamos dizer que Nietzsche faz uma interessante dissociação, nesta citação do *Crepúsculo*, da necessidade de comunicação linguística (noção de estilo) da necessidade de expressão estética (noção de “grande estilo”).

Por último, neste ponto nos parece apropriado fazer uma menção a respeito da questão entre cultura e estilo, onde Nietzsche faz uma comparação de estilos entre a Grécia e Alemanha. O filósofo alemão tem no exemplo grego o paradigma de civilização, pois viu neste povo “o grau de ordenação dos instintos” que, como vimos, é dado na nitidez da direção da vontade. Contrariamente aos alemães, a recepção grega de elementos bárbaros, heteróclitos e aparentemente incompatíveis não resultou num aglomerado indistinto e disforme de estilos, foi antes uma relação de absorção e criação de formas antes inexistentes a partir da síntese de novos elementos com os antigos. A “saúde” grega transparecia nos efeitos desse processo de assimilação: eles não subjugaram ou deformaram o que é novo pelo antigo, como geralmente acontece pela ânsia de “originalidade” e “novidade”, muito menos rejeitaram o desconhecido, o novo ou “em vias de nascer” em nome da venerabilidade do passado e fidelidade à tradição (BIERI, 2000, p. 126).²⁰ Segundo a interpretação nietzschiana da arte grega, bem sabemos, tal proeza foi possível pela aproximação e união entre dois “instintos artísticos da natureza”: o princípio apolíneo, o impulso que expressa a ordem, o equilíbrio, a justa medida; e o princípio dionisíaco, o impulso que expressa a transgressão de todo limite, a destruição de toda figura. Assim, Nietzsche fala que o grego soube organizar e administrar a entrada de elementos estranhos, inclusive incorporando “estilos” alheios aos seus, no caso as festas orgiásticas dionisíacas, e, desta forma, transformaram em beleza, em arte (teatro, música, arte política),

²⁰ Assim, graças ao modo como ele se deu, durante certo tempo a identidade da civilização grega não apenas foi preservada, salva da submersão na barbárie, mas sua cultura tornou-se mais rica, exuberante e fecunda. Os gregos, passando por arriscadas transformações e contradições dilacerantes, em meio a um “caos cultural”, souberam organizar de forma singular elementos então estranhos em uma unidade, para Nietzsche, o trunfo maior dos gregos e o que os diferenciou de outras civilizações.

seus anseios e temores diante da incerteza do diferente, do destino, dos horrores da existência. Por meio do deus Apolo, os gregos puderam vivenciar de perto a invasão de seu território pelas festividades bárbaras do dionisiaco, trazidas por cultos e festividades orgiásticas, já conhecidas em todas as partes do mundo antigo, e que passaram a ser assimilados pela cultura grega.

Essas festividades se constituíam pelo arroubo incontido dos “monstros” habitantes da interioridade humana em um transbordante desenfreno sexual, o culto das bacantes em que cortejos orgiásticos de mulheres, em transe coletivo, dançam, cantam, tocam tamborins em honra a Dioniso.²¹ Neste sentido, o dionisiaco, com seus rituais de possessão e furor báquico que, em sua essência, eleva, valoriza e sacraliza forças que a sociedade sistematicamente se esforça por reprimir, não deixou de causar, aos hábitos e costumes tradicionais, estranheza e desconfiança,²² pois ameaçavam a dissolução dos limites impostos pela civilização, as estruturas protetoras do indivíduo: a lei, o Estado, a família. Assim, contra tal inimigo devastador, Apolo quebra essa “vontade de monstruoso” submetendo-se à vontade de medida e contenção. Portanto, em solo grego, Dioniso teve necessidade de tornar-se apolíneo. Desta forma, os gregos tiveram a habilidade de transformar a experiência com a imediaticidade, com todo horror aí experimentado ou vislumbrado, em mediação artística, caso contrário, se tivessem sido completamente enredados e seduzidos por essa teia de esquecimento e êxtase selvagem, talvez tivessem sucumbido como os melancólicos etruscos (RODRIGUES, 2004, p. 150). Se produziria assim, um sentimento de unidade na cultura grega, a tragédia traria aos gregos uma espécie de “consolo metafísico”, pois seu efeito imediato é que o Estado e a sociedade, sobretudo, o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. “O consolo metafísico [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (GT/NT, 1992, §7). O que agrada Nietzsche nos gregos, e os faz paradigma, é o fato de que mesmo cientes da situação existencial precária do homem, eles não se refugiam em qualquer mito redentorista.²³ A façanha grega, e a

²¹ Para um detalhamento minucioso dos rituais dionisiacos ver OTTO, Walter F. (1997) Dioniso. Traducción de Cristina Garcia Ohlrich. Ediciones Siruela.

²² O culto místico a Dioniso significa para Nietzsche, a negação dos valores principais da cultura apolínea, pois em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneos, o que se manifesta na celebração das bacantes é a *hybris*, um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca (MACHADO, 2006, p. 214), dando-se a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o esquecimento de si, a loucura mística, em uma experiência jubilosa de reconciliação com a natureza.

²³ A interpretação nietzschiana da arte grega é muito interessante no sentido de mostrar, pelas manifestações artísticas e religiosas dos gregos antigos, como se dava a dinâmica de suas práticas cotidianas, experiências de vida e visões de mundo. Por exemplo: a cultura grega tem a divinização da vida como valor supremo. A esfera

consideração desse povo como paradigma para os modernos, será exaltada até o final dos textos nietzschianos.

Falando de uma administração de elementos “estranhos”, o filósofo alemão nos leva a pensar em uma ideia de ordenação, a “unidade de estilo” a qual Nietzsche falará nas *Extemporâneas*.²⁴ Para Nietzsche a Alemanha se constitui por uma mistura caótica de todos os estilos, portanto, sem unidade, sem um estilo próprio. Vemos assim que um estado decadente, degenerado, vulgar, débil e inautêntico, é identificado por Nietzsche, pela falta de unidade de estilo. Assim, os alemães estariam mais próximos da barbárie, por sua ausência de estilo, ou mistura deles de forma caótica: “o fato de muito saber e de ter muito aprendido não é nem um instrumento necessário nem um signo de civilização”, diz Nietzsche na primeira *Consideração extemporânea*. Um cenário cultural digno de orgulho não se caracteriza pelo acúmulo de informações nem pela variedade de técnicas artísticas, assim é o alemão, uma mistura “carnavalesca”, um tumulto de todos os estilos.

Em sua *Consideração Extemporânea* sobre a história, escrita em 1874, Nietzsche referia-se aos grandes perigos para o indivíduo e a cultura, quando o homem não desenvolve capacidade plástica, artística, de modelar a si próprio, assimilando todo estranho e estrangeiro sem impor a si mesmo ou a sua cultura uma “unidade de estilo” (COLLARES, 2004, p. 153). O grande mal a ser denunciado na modernidade seria uma generalizada “fraqueza de personalidade” e perigosa contradição entre conteúdo e forma, o que caracterizaria uma ausência de “unidade do estilo artístico em todas as expressões da vida de um povo”. A “unidade de estilo” significa, para Nietzsche, a existência de um querer que dá forma às diferenças e imprime uma expressão à cultura, é o caráter plástico exigido pelo filósofo alemão, que não se reduz a uma forma estética, mas abarca toda uma vontade que possua um enfoque criador. Sem esse querer que dá forma e unidade, o que há é uma perda das disposições em favor de uma multiplicidade desconexa, de meros dados dissonantes que resultam numa barbárie, em um caos

superior do mundo dos deuses, que é eminentemente artística, e também religiosa, desprovida de imperativos ou censura: não há ascese nem dever, apenas uma autêntica celebração da existência acima de qualquer avaliação metafísica e moral. A divinização, portanto, é puro embelezamento. Na religião primitiva dos gregos, a vida é transfigurada em beleza, a verdade se faz arte. Eis a lição que os helenos nos legam em seus mitos e que, na avaliação de Nietzsche, ganha uma atualidade surpreendente e transformadora (CASTRO, 2008, p. 136).

²⁴ Em *David Strauss, o devoto e o escritor* (1873), Nietzsche vai tratar das relações entre cultura e estilo e, voltando-se para a vida alemã, vai pensar o problema da unidade de estilo. A cultura alemã será diagnosticada com a falta de um estilo próprio, ou de uma mistura caótica de todos os estilos, um exemplo expressivo do estado de indigência, filisteísmo cultural, simbolizado no nome David Strauss.

de signos e gestos, sobre os quais o filisteu culto aproveita para gerar artificialmente uma marca de sofisticação e de modernidade.²⁵

Nietzsche, ao identificar civilização com a “unidade de estilo” e o seu contrário, barbárie, nos faz pensar em mais uma das contradições de seu pensamento, pois sabemos que o filósofo alemão afirma que a unidade é uma ficção, um artifício lógico destinado a simplificar, inclusive se refletindo em suas obras, no estilo fragmentário que adota, assim, o que dizer de seu apreço pela “unidade do estilo” para definir civilização? Como falamos acima, a unidade se dá em Nietzsche apenas como organização provisória de um agregado limitado de forças e é neste sentido que Andrea Bieri, no artigo *Os estilos em Nietzsche*, fala que quando o filósofo alemão se refere a “unidade de estilo artístico em todas as manifestações da vida de um povo”, devemos entender unidade dentro do mesmo processo de totalidade e síntese dado em um processo dinâmico de embates de força, que proporcionam a vitória de uma vontade, que se tornou eficaz, porque a sua provisória unidade assegura a sua coesão em um sentido de realidade e não como uma propriedade ontológica do estilo, entendida no sentido da tradição. Nessa discussão sobre o problema da “unidade de estilo”, pensada na relação entre caos e cultura, trabalhadas nas *Considerações extemporâneas*, dá-se a convergência em um dos grandes conceitos da filosofia de Nietzsche: o “grande estilo”. Assim, podemos dizer que é desde cedo, quando Nietzsche se ocupa com os conceitos de *Cultur*, *Bildung* e *Stil* (e, de certa forma, até mesmo n’*O nascimento da tragédia*), onde talvez esteja colocada a possibilidade de se encontrar as “raízes” do “grande estilo”, como veremos no segundo capítulo.

1.3. “Grande estilo”, *Crepúsculo* e “transvaloração”

Acreditamos que o “grande estilo” é um dos resultados alcançados pela filosofia madura de Nietzsche e, como tal, será um elemento fundamental para os projetos de maturidade, sobretudo, o mais ambicioso: a transvaloração de todos os valores. O tema da transvaloração parece ter se desenvolvido no mesmo contexto filosófico da elaboração de seus últimos textos e que, como uma espécie de preâmbulo, vai encontrar sua forma mais acabada no *Crepúsculo dos Ídolos*.²⁶ Nesta obra, uma das últimas da vida produtiva do filósofo, encontram-se

²⁵ Sobre a denominação filisteísmo cultural, ver “Nietzsche e Sartre: bárbaros da modernidade”. Marcelo S. Norberto. Cadernos Nietzsche, 29, 2011.

²⁶ *Crepúsculo dos Ídolos*, *O Caso Wagner*, *O anticristo* e *Ecce Homo* são obras de 1888, do último período de atividade produtiva de Nietzsche, onde ele aborda, de forma marcante, o niilismo (pessimismo) como expressão da *décadence*. Estes escritos mostram também o esforço do filósofo em elaborar um caminho alternativo na contramão do declive seguido pela cultura moderna.

informações sobre diversos temas de maturidade, entre as quais o último pensamento estético de Nietzsche, portanto, uma obra capital que apresenta, diz Montinari (1997: p. 81), “o resumo da sua mais essencial heterodoxia filosófica, a comunicação do resultado mais maduro de sua filosofia no último ano”. Sendo assim, a escolha da obra não foi aleatória.

No *Crepúsculo dos Ídolos*, o “mais malvado de seus livros”, o filósofo alemão diagnostica uma situação de decadência da cultura moderna e convida a um “esforço de guerra”, uma luta a ser travada ante o que está posto: os valores da *décadence*. Desta forma, esta obra nasce com a missão de promover a ruína dos valores de verdade atrelados à consciência de seu tempo, como podemos constatar quando ele afirma: “*Crepúsculo dos Ídolos* – leia-se em alemão: ir a termo com a velha verdade” (EH/EH, 2008, CI, §1). Assim, transvalorar se torna o objetivo principal do livro, como podemos constatar no prólogo da obra:

Manter a jovialidade em meio a um trabalho sombrio e sobremaneira responsável não é façanha pequena: e, no entanto, o que seria mais necessário do que jovialidade? Nenhuma coisa tem êxito, se nela não está presente a petulância. Apenas o excesso de força é prova de força. – Uma *transvaloração de todos os valores*, esse ponto de interrogação tão negro, tão imenso, que arroja sombras sobre quem o coloca – uma tarefa assim, um tal destino, compele a sair ao sol a todo instante e sacudir de si uma seriedade pesada, que se tornou pesada em demasia. Todo meio é bom para isso, todo “caso”, um acaso feliz. Sobretudo a guerra. A guerra sempre foi a grande inteligência de todos os espíritos que se voltaram muito para dentro, que se tornaram profundos demais; até no fermento se acha poder curativo. Há algum tempo, minha divisa é uma máxima cuja procedência eu subtraio à curiosidade erudita: crescem os espíritos, o valor viceja com a ferida (GD/CI, 2006, Prólogo, p. 7).

O trecho nos mostra claramente o “esforço de guerra”, a luta a ser travada ante o que está posto: o “movimento decadente da cultura moderna” e, assim, a derrubada dos valores da *décadence* aparece como um dos objetivos centrais do filósofo. No *Crepúsculo*, Nietzsche dará bastante relevo ao ambiente da cultura moderna destacando a *décadence* na filosofia, na religião, na moral, na política, na arte e, em contrapartida, apresenta, de imediato no prólogo da obra, a possibilidade de uma saída desse estado de coisas.

Para Mazzino Montinari, Nietzsche tem como intenção imediata mostrar, neste prólogo, não só a necessidade da luta contra a *décadence*, mas também apresentar a possibilidade de “um método de conversão” que, seria “a tentativa de mostrar a limitação fisiológica da *décadence*, o êxtase como o momento mais elevado da criação artística (fisiologia da arte); enfim, a recordação da visão dionisíaca do mundo” (MONTINARI, 1997, p. 71). Desta forma, a filosofia nietzschiana, indo na contramão desse “declive”, pretende-se um trajeto “para cima” e se entusiasma: traçar “esperanças, tarefas, caminhos para a cultura” (EH/EH, 2008, CI, I §2).

O declive engendrado pelos valores da *décadence*, como vimos, consistia, sobretudo, nos empenhos que a cultura moderna se dedicava em aprofundar moralmente, admoestar e eliminar as contradições da consciência, tudo isso possível e sustentado pela ideia de verdade.

Assim, o “para cima” da filosofia nietzschiana consistiria na afirmação do caráter contraditório da existência: no “trabalho sombrio e sobremaneira responsável”, delineando-se pela transformação dos aspectos antagônicos e dilacerantes da vida em uma audaciosa jovialidade e petulância. Deste modo, o interessante aqui é a instigante referência que Nietzsche faz à sabedoria trágica, “de caráter jovial e alegre”, como vimos no prólogo. Essa sabedoria trágica se constitui em algo vital à filosofia nietzschiana de maturidade ao ponto de, no *Crepúsculo dos Ídolos*, na §10 “O que devo aos antigos”, Nietzsche, dizendo encontrar um novo acesso ao mundo antigo, tributa de forma enfática essa sabedoria trágica aos gregos antigos e é onde vai buscar a força de que precisa para a transvaloração: “fui o primeiro que levou a sério, para a compreensão do velho, ainda rico e até transbordante instinto helênico, esse maravilhoso fenômeno que leva o nome de Dioniso: ele é explicável apenas por um “excesso de força” (GD/CI, 2006, O que devo aos antigos, §4), assim, o que fascinou Nietzsche foi a compreensão dessa dimensão da “atmosfera dionisiaca” na época grega.

Colares (2013: p. 5) diz que foi em decorrência dessa compreensão da “vontade de vida” como “sentimento transbordante de vida e força”, na “dor como estimulante”, vivida pelos gregos antigos, que Nietzsche julga não apenas ter encontrado a psicologia do orgiástico no *Crepúsculo*, como também a ponte filosófica para dar vazão ao sentimento trágico. O que o filósofo chama de psicologia do orgiástico? Essa, também chamada de “psicologia do artista trágico”, é baseada, segundo Nietzsche, no caráter da cultura helênica que se expressaria na “vontade de vida”, em dizer *Sim* à vida que, em consequência, levaria a uma atitude de resistência e criação. Esse fenômeno, “que leva o nome de Dioniso”, permite a Nietzsche compreender a força do deus e, ao que parece, é a partir dele que a jovialidade e força da filosofia nietzschiana encontrará suas armas de resistência e batalha contra os ideais malogrados da consciência moderna. Assim, vemos que tendo começado nas primícias de sua filosofia investigando a importância que o deus Dioniso teve na visão de mundo dos gregos antigos, o filósofo vai retornar a essas teses no período final de sua filosofia.²⁷

²⁷ No “Ensaio de Autocrítica”, escrito em 1886 como prefácio a *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche reclama ter estragado suas intuições próprias, quer dizer, o filósofo se equivocou de trazer a lume o que de mais próprio havia pensado, pelo menos no que se refere aos conceitos filosóficos que corroborariam aquilo que posteriormente ele irá denominar de psicologia do poeta trágico. No referido prefácio, Nietzsche destaca o principal aspecto positivo, a

O fenômeno do orgiástico, almejado no *Crepúsculo*, se daria em um Dioniso que não mais expressa um estado de êxtase diante da realidade contraditória e caótica, não provoca mais a palidez nas “mulheres da arte da aparência” ao mostrar uma embriaguez que fala a verdade.²⁸ Ou seja, aquele Dioniso, que fora celebrado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, agora não tem nenhuma verdade a dizer por trás da beleza de Apolo. No último período da filosofia nietzschiana, Dioniso ganha uma nova concepção, ele “nos convence de que nossa condição é a mentira [...] o mentir não é mais ação de Apolo, não mais consiste em nos ‘divertir’ da realidade dionisiaca. É, agora, o próprio Dioniso quem nos leva a mentir, quer dizer, a não poder viver forjando a ilusão”, diz Lebrun (2006: p. 374). Podemos dizer que o dionisiaco, na maturidade, terá uma noção “expandida”, que será pensada a partir de uma perspectiva anti-metafísica, isto é, não se vale mais de dicotomias, como foi apresentada n’*O nascimento da tragédia*, quando Nietzsche percebe que o antagonismo entre dois princípios, apolíneo e dionisiaco, não tem mais razão de ser.

Assim sendo, entre outras coisas, Dioniso “incorporará” aspectos antes atribuídos a Apolo, como o limite, a forma, a demarcação de fronteiras etc., pensado, portanto, como algo unívoco, em que nele próprio há “uma força criativa regradada, e auto-regradada”, ou seja, sua própria regra e medida. Equivalendo agora a um princípio transfigurador completo e autônomo e que, sobretudo, será “afirmação integral” de tudo o que existe a sua característica principal. Deste modo, dada a grande importância que esse deus ocupa na filosofia de maturidade do filósofo, o que nos interessa aqui, por hora, é destacar essa face dionisiaca da filosofia nietzschiana, tentando uma primeira aproximação com o “grande estilo”.

Como comentamos, a estética nietzschiana de maturidade está, de certa forma, comprometida com os esforços de superação do estado decadente da cultura moderna. A arte é o caminho elegido para a superação do que está posto, portanto, ela não vai ser entendida como um fim em si mesma, mas uma condição e um meio para a vida humana, diferente de tudo o que foi proposto até então. Assim, a arte nietzschiana terá outros moldes e funções, encontrando no dionisiaco sua “peça chave”. Neste sentido, a noção de dionisiaco, uma das maiores, se não a maior herança do livro de estreia de Nietzsche, reaparece na obra de maturidade com uma

psicologia do trágico, primeiro teve de combater as teses alheias que aí confluíam. É esse o percurso feito para o livro ser pensado como primeiro momento da transvaloração.

²⁸ Em *Além do bem e do mal*, no aforismo §295, não é por acaso que Nietzsche já descreve uma maior aprendizagem com o ambíguo Dioniso, pois este deus não representaria mais exclusivamente a desmesura e o ímpeto avassalador, mas ele compreenderia um deus que ao mesmo tempo seria demolidor e criador, ou seja, a demolição pretendida da cultura moderna deveria ser feita com todo esmero artístico. A nova compreensão dionisiaca de Nietzsche será vista com mais detalhes no terceiro capítulo.

nova conformação, um “aliado” no contramovimento em relação a moral, ao mesmo tempo que representaria uma “doutrina e valoração nova”, defensora dos instintos e das paixões que são a própria vida em sua raiz, como ele mesmo indicou chamando-as de “dionisiacas” (GD/CI, 2006, O que devo aos antigos, §5).²⁹

Neste contexto, perguntamos: O que é o dionisiaco? Contra o que ele se contrapõe? O dionisiaco é o instinto que diz *Sim* à vida, ele se contrapõe ao estado decadente da cultura moderna, ao niilismo.³⁰ Enquanto filósofo da cultura, Nietzsche avalia e diagnostica: a cultura ocidental está doente, ela sofre de niilismo. No período de maturidade, como veremos em capítulo adequado, Nietzsche, buscando as causas do movimento decadente da cultura moderna, utiliza-se do termo *décadence*, termo “emprestado” do psicólogo francês Paul Bourget em seu livro *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883),³¹ ele acrescentando contornos filosóficos próprios (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 12), recorre aos gregos para mostrar que essa decadência começa com a morte da tragédia perpetrada por Eurípides, e, assim, manterá essa hipótese de seu primeiro livro para pensar a modernidade.³² Eurípides é, para Nietzsche, a máscara de Sócrates, pois influenciado por sua filosofia acabou por introduzir na arte a lógica, a teoria, o conceito, subordinando o poeta ao teórico, a beleza à razão, levando, por seu turno, a se considerar a tragédia irracional. Isso levou à arte trágica, por expressar um saber inconsciente, uma sabedoria instintiva, a uma desvalorização e, assim, o poeta trágico, suspeito de não ter consciência do que faz e não apresentar claramente o seu saber, acabou

²⁹ Essa preferência pelo elemento dionisiaco, em sua obra de estreia, já indicava, podemos dizer, a ideia de uma transvalorização dos valores, o que mostra, entre outras coisas, uma forte linha de continuidade em seu pensamento, a despeito das inúmeras modulações ao longo de sua trajetória. Ernani Chaves, no artigo *Extase, embriaguez e jogo estético nos primeiros escritos de Nietzsche*, destaca os fragmentos póstumos do período de 1887 a 1889 intitulados “Contramovimento da arte”, o que, segundo ele, demonstraria uma forte linha de continuidade no percurso do pensamento de Nietzsche, além de mostrar como o filósofo ainda pensa a arte como um possível contramovimento em relação ao niilismo e, nesta mesma direção, levar adiante o projeto de uma “fisiologia da arte”.

³⁰ O termo niilismo, já empregado por Jacobi, Jean-Paul, Ivan Tourgueniev, Dostoiévsky e pelos anarquistas russos, Nietzsche toma do crítico e escritor francês Paul Bourget, que ele caracteriza a crise mortal do mundo moderno: a desvalorização universal de todos os valores que mergulha a humanidade no desespero da ausência de sentido (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 18).

³¹ Um estudo recente, a respeito da questão, é a obra de Bruno Machado “Nietzsche, Rée e espírito livre”, constante nas referências bibliográficas.

³² *O Nascimento da Tragédia* expõe o nascimento da tragédia e também sua morte. O grande responsável pela morte da tragédia é o tragediógrafo Eurípides. Com ele, segundo Nietzsche, aconteceu a retirada da música da cena, o componente dionisiaco da tragédia, ou a diminuição de sua importância, para se privilegiar o diálogo e, assim, fazendo da tragédia uma arte dirigida à inteligência das arquibancadas (CASTRO, 2008, p. 131). Desta forma, dá-se, segundo Nietzsche, no teatro de Eurípides, a prevalência do homem teórico, do pensador racional, sobre o artista, o poeta.

censurado por não criar nada de justo, nada de coreto, como foi acusado Ésquilo (MACHADO, 2005, p. 10).

Assim, Nietzsche, recorrendo à antiguidade grega, diagnostica a cultura moderna e mostra que, com Eurípides, é criada uma nova oposição: o socratismo *versus* o dionisíaco. Para que o instinto dionisíaco se afirme, o filósofo alemão vai defender a necessidade de combate ao modelo socrático, uma vez que a metafísica racional socrática, criadora do espírito científico, é incapaz de expressar o mundo em sua tragicidade, pela prevalência que dá à verdade em detrimento da ilusão e pela crença de que é capaz de curar a ferida da existência (MACHADO, 2005, p. 11). Parece claro que a penetração arraigada desses valores, em toda a história do ocidente, é um dos grandes inimigos para a própria transvaloração, que tem sua inegável face estética (BURNETT, 2012, p. 20/21). Nesse contexto, como temos destacado até aqui, o niilismo, segundo a perspectiva nietzschiana, é o instinto que diz *Não* à vida, fruto do ressentimento, do cansaço, da resignação diante da dor e do sofrimento do mundo, que está presente nas instituições sociais e seus imperativos morais.

Esse dizer *Sim* à vida, próprio do instinto dionisíaco, para Nietzsche, envolve uma aceitação do caráter trágico da existência, de dor e sofrimento próprios a esta, sem resignação, como dá-se, segundo ele, na filosofia, no cristianismo, em Schopenhauer. Dizer *Sim* é afirmar a vida em sua tragicidade, de forma a encontrar neste o estimulante para a vida, o que envolve uma “sabedoria e uma consciência trágica”, ambiente vivido pelos gregos arcaicos, como dissemos. Como herança deste pensamento, no jovem Nietzsche, o conceito de Dioniso figurará, como dito, como exórdio ao projeto da transvaloração e, assim, no último período de Nietzsche, o dionisíaco ainda será entendido como a justificativa trágica da existência. Assim, o artista trágico afirma, procura, utiliza, reinterpreta os aspectos geralmente evitados (ou negados) da existência e, assim procedendo, ele justifica a vida ao afirmá-la, a fortificá-la e a embelezá-la: o que corresponde a nada menos que a essência do espírito dionisíaco, no seu grau mais elevado (RABELO, 2013, p. 196).

Aceitar o sofrimento e a dor como parte integrante da vida, significa que ambas não são consideradas objeções à vida, pois, quando a afirmação da vida é requerida, o prazer se dá tanto na dor quanto no sofrimento, visto que ambos estão ligados um ao outro, são “duas faces da mesma moeda”. O medo do enfrentamento da dor e do sofrimento, reinante na cultura ocidental com sua “moral de rebanho”, é expressa nos imperativos que acenam para a fuga das paixões, como vimos. Ao contrário, o dionisíaco vê no sofrimento e na dor estimulantes. Vemos aí implícita a ideia de uma associação entre criação e dor e, podemos dizer, Nietzsche mostra a

necessidade que há para se chegar à “grande alegria”, antes passar pelo “grande sofrimento” e, nesse processo de estímulo que o sofrimento e a dor ensinam, se dará a pulsão criativa, criadora, procriadora na atividade do artista, se desdobrando na questão do estilo (RABELO, 2013, p. 198) e, por sua vez, nas obras de arte. Aí vemos que essa valorização dionisiaca da existência, à fé dionisiaca tal qual descrita nos últimos textos de Nietzsche, nos autoriza pensar uma grande aproximação entre o “grande estilo” e o dionisiaco, e é por essa perspectiva que buscaremos argumentar que o “grande estilo” pode ser entendido como uma espécie de (re)encontro com o dionisiaco.

Nietzsche, em seu combate à cultura dominante, busca a afirmação de uma outra “espécie de espíritos”, bem diversos daqueles hegemônicos em seu tempo, e, com a noção de “grande estilo”, defende a ideia de que deve-se cultivar no homem o domínio da própria força, domínio que é, sobretudo, orquestração de instintos e impulsos conflitantes, mesmo de tendências excludentes, como pontuamos. Esse conceito, que Nietzsche compõe ao longo de uma década, vem coroar seus esforços, desde a juventude, decorrentes de suas inquietações em relação à cultura moderna e, assim, acreditamos, é um dos resultados alcançados na maturidade filosófica e, como tal, será um elemento fundamental para os projetos derradeiros, sobretudo, o mais ambicioso: a transvaloração de todos os valores. Podemos pensar o tema da transvaloração para além da luta contra a moral socrático-platônica, porém imbuída da mesma necessidade de criar uma síntese viável a ser vivida, sob o risco de sucumbir em meio à tensão que não domina? Quer dizer: a questão comum à reflexão filosófica de como se tornar legislador de si mesmo, que vem desde o Platão, continua aqui?³³ assim como defende Luzia Gontijo Rodrigues (2004: p. 156).³⁴ Neste sentido, podemos dizer, acompanhando a autora, que vislumbra-se, no conceito de “grande estilo”, algo da enorme dívida de Nietzsche para com toda uma linhagem de pensadores que, de Sócrates ao estoicismo cristão, identifica como o grande desafio do espírito aquele da educação do homem para o comando de si mesmo?

³³ Essa habilidade de orquestração de apelos contraditórios e conflitantes da existência, da história e da natureza, aparece de forma recorrente na história do pensamento moral, de Platão a Nietzsche (RODRIGUES, 2004, p. 154). Isso faz de Nietzsche um filósofo comprometido com a necessidade de controlar as paixões, inserido num projeto político-pedagógico?

³⁴ Sobre a questão remeto ao artigo de Luiza Gontijo Rodrigues, “Nietzsche e Platão: arte e orquestração das paixões”. O referido texto trata do papel da arte no permanente desafio da necessária orquestração das paixões, um desafio que deve ser assumido como a tarefa superior pelo filósofo-legislador, crença igualmente partilhada, segundo defende a autora, por Nietzsche: dentro do embate autônomos ou heterônomos? Assim, a autora vai defender que a fórmula “grande estilo” estará, de certa forma, comprometida com essa necessidade de atribuir à arte de poderes modeladores do caráter.

Com esta análise preliminar, acreditamos ser possível um primeiro entendimento para o que propomos no capítulo: uma caracterização inicial dos possíveis sentidos de “grande estilo” para, nos capítulos subsequentes, relacioná-los a outros elementos teórico-especulativos, visando corroborar determinados aspectos de nossa análise inicial. Assim sendo, dizemos que a noção de “grande estilo” tem como características essenciais: o domínio, entendido como “organização artística” de impulsos, um equilíbrio entre eles; um “retorno” do homem à natureza; a capacidade de “ser criador”, encarar a “grande tarefa” da criação aceitando a condição de “ser natureza” sem amargura, assim como quer uma vontade única, fundamental e forte. O “grande estilo” seria plasmação e expressão artística, uma esfera própria ao indivíduo criador, não passível de transmissão, isto é, de comunicação; também, essa noção se constitui em um “ensinamento dionisíaco” e, por isso mesmo, seu detentor pode ser entendido como o “homem dionisíaco por excelência”, Dioniso: “mestre arquiteto do controle sobre as forças da natureza sobre os instintos e paixões, ensinando a transformar em matemática e simplificação das formas”.

O “grande estilo” também passa pela questão da “independência”, como uma característica de todo pensamento autêntico, a condição para a “liberdade de espírito”, “modo aristocrático de pensar”, uma virtude e que, assim, seria também, uma das medidas do “grande estilo”. Por fim, o “grande estilo” entendido como um projeto político-pedagógico, podendo dessa forma ser possível pensá-lo dentro da questão do filósofo-legislador, a noção de “grande estilo” surgiria em decorrência da necessidade de atribuir à arte poderes modeladores do caráter, fazendo por sua vez de Nietzsche um filósofo comprometido com da necessidade de controlar as paixões.

Finalizando essas primeiras análises, observamos que a noção de “grande estilo”, questão de legítima importância deixada pela filosofia nietzschiana, como nos referimos no início, é um exemplo significativo de como se faz, e até que ponto chega, a extensão nietzschiana de termos e conceitos, mormente associados à arte e a estética, a outras áreas. Como observamos, Nietzsche tem pretensões muito claras na maturidade e, portanto, sua estética não se limita a uma teoria da arte ou algo do gênero. Por sua forma singular de investigação como, por exemplo, a investigação genealógica dos valores, e fisiológicos dos instintos, Nietzsche ultrapassa as caracterizações tradicionais e, como se quisesse pôr em prática a filosofia, seu “experimento de pensamento”, visa um projeto para um novo homem, uma nova cultura.

Capítulo 2: Nietzsche e a questão do estilo

A preocupação de Nietzsche com a questão do estilo ocorre desde seus primeiros escritos e, ao que parece, será uma constante até os últimos textos. Tal perspectiva, que está intimamente ligada à adoção dos gregos como paradigma, é operante na análise nietzschiana da modernidade europeia, no que diz respeito à formação (*Bildung*) e ao cultivo aí atuantes. Assim, levando em consideração tais matizes, no capítulo que se inicia buscamos, em um primeiro momento, destacar o ponto fundamental desta crítica: a falta de uma capacidade de organização, escolha, seleção, seja de conhecimentos, informações, costumes, seja do próprio caráter. Essa capacidade, que é em Nietzsche o próprio ato da criação, o imprimir estilo: o ato artístico criador, tão bem realizado pelos gregos, a cultura que melhor soube acolher e transfigurar os impulsos da natureza em seu proveito, é o modelo para o filósofo avaliar o estado da cultura moderna e, por meio dela, propor medidas em relação às formas de vida a serem preferencialmente cultivadas que, podemos dizer, está implícito no próprio projeto da transvaloração.

Nietzsche acusa, então, o sistema educacional alemão, a erudição, a escrita literária, até mesmo a ciência moderna, de promoverem uma verdadeira anticriação. No que diz respeito à literatura moderna, o filósofo denuncia que ela apenas copia os fatos registrados pelos documentos de uma historiografia (exterioridade), que visaria a manutenção da memória o que, por sua vez, impediria o esquecimento, aspecto fundamental a Nietzsche para o ato criativo. É imerso em tal crítica, como vimos nas *Extemporâneas* (principalmente a *Segunda*), juntamente a uma desilusão no que se refere ao projeto de uma nova cultura para a Alemanha, que o filósofo alemão vai tomando ciência de sua contemporaneidade e que, portanto, padecendo da mesma letargia dessa modernidade, escreve sem estilo.

A partir deste entendimento, a filosofia de Nietzsche vai tomando contornos próprios, desenvolvendo-se o “estilo Nietzsche”, que na maturidade será entendido como “grande”, como veremos, formando-se no arrostar em relação à tradição filosófica e literária, onde ele, experimentando o pensamento no esforço contínuo de refletir sobre outras possibilidades de existência humana, formula conceitos que determinarão de maneira incontestável sua filosofia. Portanto, considerando que a discussão em torno da especificidade de leitura e escrita do filósofo alemão é um possível caminho para refletirmos se, na adoção de uma forma própria, Nietzsche, de alguma forma, estaria efetivando o conceito de “grande estilo”, pensamos as tarefas da leitura e escritura como fazendo parte de uma estratégia filosófica que, para além de

uma denúncia da falta de criatividade e indolência do homem moderno, seria uma espécie de instrumento seletivo entre “doentes” e “saudáveis”. No mesmo percurso é possível apreender aspectos fundamentais do classicismo nietzschiano, fundamental à nossa pesquisa dado o fato da identificação entre os conceitos de “grande estilo” e “estilo clássico”, frequentemente sublinhado por Nietzsche.

2.1. Estilo, formação, cultivo: crítica à modernidade europeia

Como vimos no primeiro capítulo, é no modelo grego que Nietzsche vai encontrar as “exigências de um estilo verdadeiro”, um “instante da mais alta perfeição” passível de ser imitado e desejado, a referência para a cultura e para o homem.³⁵ A conquista do estilo pode ser descrita como a presença de um vetor direcional que garante a ordenação e o equilíbrio de uma dada multiplicidade de forças, em tensão e luta permanente, dando lugar a uma “unidade”, proeza essa que fez dos gregos um povo e uma cultura, uma individualidade.³⁶ A conquista do estilo, como podemos depreender daqui, envolve necessariamente a atividade de criação, invenção, remodelação, transformação de algo que é múltiplo, disforme, “caótico”, entendido como próprio à natureza. Desta forma, os gregos remodelaram a natureza esculpindo-a de forma a acrescentar ou eliminar artifícios de acordo com suas necessidades de existência, atividade essa que, no entendimento nietzschiano, significou um aperfeiçoamento da “*physis*”, a criação de uma “segunda natureza” a somar-se à natureza propriamente dita.

Os gregos aprenderam a organizar o caos reconhecendo-se em si mesmos (...), escutando suas verdadeiras necessidades e deixando perecer suas necessidades artificiais (...) Essa parábola aplica-se a cada um de nós. Cada indivíduo deve organizar seu caos interior refletindo suas verdadeiras necessidades (...). Ele começará então a compreender que a civilização pode ser outra coisa que a decoração da vida (...) Então desvelar-se-á para tal indivíduo a concepção grega de civilização que, contrariamente à concepção latina, vê a civilização como uma nova e melhorada *physis*, sem distinção entre interior e exterior, sem dissimulação e convenção: a

³⁵ Os dois instintos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, tratados por Nietzsche mais diretamente em seu livro de estreia, são o pano de fundo onde se desenvolve as reflexões nietzschianas acerca da cultura (*Cultur*), assim como da formação (*Bildung*) e do estilo (*Stile*). Nietzsche, dando ênfase ao papel exercido por uma “vontade de feição apolínea” para a “unidade de estilo” de um povo, aquela da doutrina délfica do “conhece-te a ti mesmo”, afirma que os helenos remontaram a si mesmos, o que significa dizer que, em meio à dispersão das “forças dionisíacas”, conquistaram sua singularidade, distinção e individualização, sua existência “original”. É interessante perceber aqui que a unidade, alcançada pelos gregos, não se dá pela vitória, ou derrota, de um impulso sobre outro, mas é entendida mediante o equilíbrio de forças desses dois instintos opostos, porém, complementares, e a proeza desse equilíbrio manifesta sua “sabedoria para a síntese”: obra de arte trágica apolíneo-dionisíaca. É como nos diz Rodrigues (2004: p. 88): a vontade pode exercer função ordenadora, apenas se nela atuar sempre a mútua emulação daquelas duas forças, artisticamente impondo coerência e equilíbrio interno.

³⁶ A “unidade” aqui, como já comentamos, é sempre apenas organização, quer dizer, não existe unidade alguma, apenas “formação de domínio” (BIERI, 2000: p. 137). Portanto, apenas podemos falar de unidades, não da unidade, como insiste Müller-Lauter, a unidade que lhe interessa é a reunião dos diversos elementos em harmonia.

concepção de uma civilização onde se realiza o acordo da vida e do pensamento, do parecer e do querer (NIETZSCHE, 1999, Co. Ext II).³⁷

Por esta interpretação, fica logo evidente que a cultura grega se desenvolveu não em antagonismo ou oposição à natureza, mas como uma espécie de “complemento” desta. Assim, a noção de estilo, introduzida por Nietzsche em sua definição de cultura, vai na contramão do sistema de oposições construído pela “cultura artificial”, característico da Modernidade.³⁸ Nietzsche vai dizer que a cultura moderna é fundada justamente na constituição da oposição entre um interior e um exterior, tanto no reino da Natureza quanto no reino da História, desconhecida, portanto, dos seres vivos e dos povos antigos. Esta será, como veremos a seguir, uma das principais críticas à modernidade europeia, sobretudo, no que diz respeito à formação.³⁹ Entender a civilização como uma “nova e melhorada *physis*”, sem distinção entre interior e exterior, nos autoriza a dizer que, para Nietzsche, a cultura é um organismo “uno”, sem cisões; não se trata de uma “identidade de conteúdos”, mas de uma multiplicidade na qual o estilo, como dito, constitui o vetor direcional, que produz a correspondência entre interno e externo, conteúdo e forma.⁴⁰

A passagem citada traz outra relevante informação: Nietzsche estende a conquista da “unidade de estilo” ao âmbito do indivíduo: “Esse é um modelo para cada um de nós: ele tem de organizar o caos em si, de modo que reflita sobre suas autênticas necessidades” deixando extinguir-se as “necessidades aparentes”. O exemplo grego da doutrina délfica, a qual permitiu aos gregos “reconhecerem-se em si mesmos”, é pensado aqui em referência à vida individual: aquilo que cria a *Bildung* de um povo deve, ainda antes, criar a *Bildung* de qualquer indivíduo (GENTILE, 2010, p. 59). Por que Nietzsche estende essa conquista ao âmbito individual? A resposta vai na mesma direção da questão da unidade de estilo. Da mesma forma como ocorre

³⁷ *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire...*, p. 169.

³⁸ Sobre as críticas de Nietzsche à “cultura artificial”, a cultura moderna, Ernani Chaves (2000: p. 56) comenta que “transformando o homem em um ser faminto pelas ‘pedras do saber’, a Modernidade forja uma oposição entre ‘interior’ e ‘exterior’ que era desconhecida dos povos antigos e que, entre os seres vivos, soa absolutamente impertinente. Ora, é esta oposição algo inteiramente novo, tanto no reino da Natureza – pois é ‘impertinente’ entre os seres vivos – quanto no reino da História – pois os ‘antigos’ não a conheciam.

³⁹ Destaca Chaves (2000: p. 57), a oposição entre Interior e Exterior despoja do saber seu caráter de “formação” (*Bildung*), tornando-o algo que vem de “fora” e que se aloja no “interior” (*Innern*) passando, a partir daí, a fazer parte exclusiva da “interioridade” (*Innernlichkeit*) do homem moderno. Cortando os laços que ligavam o saber ao “exterior”, tornando-o parte exclusiva da sua “interioridade”, o homem moderno perderá a capacidade de transformar o saber em ação e, portanto, de toma-lo a serviço não da expansão desmedida do saber, mas da própria vida.

⁴⁰ Desta forma, o sistema de oposições, fruto das dicotomias metafísicas, “o erro dos dogmáticos”, caem em desuso. A cultura só pode ser vivida se não se dividir entre um dentro e um fora, uma forma e um conteúdo, se a fissura entre o dentro e o fora desaparecer sob os golpes do martelo da necessidade, como diz Rodrigues (2004, p. 91).

no caso de uma cultura artificial, privada do elemento que lhe confere unidade, o indivíduo está susceptível a sucumbir em um “caos” disperso de instintos, desejos e objetivos fragmentados que, por isso mesmo, não se completam, em luta uns contra os outros, sem princípio e direção, formando um mosaico de “pseudo-estilos”. Assim, seja por indolência, inércia ou fraqueza de caráter, tal indivíduo deixa-se guiar por medidas a ele alheias, portanto, um ser perdido de si mesmo.⁴¹

Outro aspecto a ser considerado neste contexto, é o que poderíamos chamar “sabedoria da síntese” promovida entre os impulsos naturais antagônicos do apolíneo e do dionisíaco, que gerou a arte trágica grega. Tal feito é entendido por Nietzsche no sentido de que os gregos escolheram a orientação mais promissora: a favor da incorporação das forças, e não de sua transcendência (os além mundos), que seria a tendência favorável ao pior de nós: a covardia, a acomodação, o preconceito e a estupidez em geral. Assim, o filósofo alemão vê nesta “sabedoria da síntese” o “compromisso” envolvido a favor da afirmação da existência, inclusive conhecendo seus aspectos mais difíceis, a alma grega triunfa sobre o pessimismo, dando uma resposta para a questão do sofrimento e sem-sentido do mundo, por meio da arte trágica.⁴² Vemos que, nesse aspecto, pouco parece mudar para o filósofo alemão quanto ao horizonte global de sua reflexão, pois ele terá nos gregos o paradigma até como solução exemplar para as questões identitárias da nação alemã no fim do século XIX, como comentamos.

Pela perspectiva da afirmação da existência, podemos dizer que a vida é garantida por lutas, conquistas, vitórias; a segurança de que ela precisa depende dessas ações. Portanto, é dando forma, medida ou proporção a algo que se sabe insondável (a vida), este algo passa a ter significado afirmativo. Neste sentido, tais características, que serão apreciadas nas formulações nietzschianas, já demonstrariam a valorização das regras, o que se acentuará, principalmente, após 1876 no contexto da crítica ao romantismo.⁴³ Por tais considerações, fica evidente a apreciação nietzschiana a respeito da necessidade de um “princípio condutor” e a preferência a

⁴¹ O exemplo grego, assim, é a medida onde Nietzsche poderá avaliar tanto uma cultura quanto os homens, identificando em ambos um equilíbrio ou desequilíbrio dos impulsos constitutivos da vontade: uma “vontade forte”, quando há equilíbrio e organização dos impulsos, e uma “vontade fraca”, quando há desequilíbrio na atividade instintiva, uma sobreposição e agigantamento desproporcional, deformidade que gera guerra entre instintos, além de uma perigosa letargia que comprometeria a própria existência; que foi o que levou os etruscos a auto-aniquilação (RODRIGUES, 2004, p. 86).

⁴² Nossa condição existencial, atravessada por conflitos insolúveis em termos lógicos, receberam na arte trágica uma formulação excelente, levando os que estiveram sob sua égide a uma compreensão muito expandida a respeito de nossas possibilidades vitais, pois suas capacidades artísticas são capacidades transfiguradoras que encantam as vivências humanas ao lhes emprestar medida e harmonia, com o que o vivente é estimulado a desejar a duração e a intensificação. A arte que promove aliança entre apolíneo e dionisíaco estimule o vivente a aprovar sua vida.

⁴³ A crítica de Nietzsche ao romantismo será discutida no terceiro capítulo: tópico 3.1

favor dos gregos: a admiração quanto à proeza alcançada pela arte grega será exaltada por Nietzsche, em seus aspectos essenciais, apesar da ruptura com o período de juventude. Como exemplo, em *Humano demasiado humano* II, OS §219, o filósofo, se referindo ao perigo de uma recaída no asiático, que sempre pairou acima dos gregos: “de quando em quando lhes sobrevinha como que uma escura, transbordante corrente de impulsos místicos, de selvagerias e trevas elementares” (VM/OS, 2008, §219), enumera uma série de traços que formam essa espécie de lugar comum a propósito da presença do melhor dos gregos no mundo que deles se originou: clareza, transparência, simplicidade, ordem, definição, limpidez, laconismo, singeleza, ductividade, sobriedade. Desta forma, vemos na leitura nietzschiana dos gregos e da arte trágica grega, os indícios do reconhecimento da importância de uma força que imponha direção e limites àquilo que, do contrário, seria dispersão (RODRIGUES, 2004, p. 78).⁴⁴

A partir deste momento, vejamos a avaliação nietzschiana da modernidade europeia, sobretudo no *Crepúsculo dos Ídolos*, pensando nas seguintes questões diretoras: por que a Alemanha não seria uma cultura? Por que o homem moderno não seria de fato um indivíduo? O interessante é que parece que toda crítica nietzschiana sempre vai se dar em torno da questão da organização, seleção, “orquestração instintiva”, necessidade de um princípio diretor, de leis, de regras. Portanto, nessas reflexões temos importantes elementos quanto ao nosso objeto de estudo: o “grande estilo”.

Cumpra aqui observar, primeiramente, a interessante, e necessária, distinção nietzschiana entre cultura (*Cultur*) e civilização (*Civilisation*). Em Nietzsche, a civilização é “uma forma particular de cultura, sendo esta entendida, em seu sentido amplo, como um conjunto organizado das interpretações que uma série de valores particulares torna possível” (WOTLING, 2011, p. 22). Assim, o filósofo alemão nos informa o conjunto organizado dessas interpretações, levadas a cabo como paradigma de civilização: caracterizada pelo sufocamento dos afetos e instintos poderosos, por vezes associados à “má consciência”, em prol de uma valorização sistemática dos afetos deprimentes. Os conceitos de cultivo e adestramento seriam

⁴⁴ Rodrigues (2004: p. 78) defende levar a sério a formação educacional de Nietzsche quando de seu ingresso, aos 14 anos de idade, na Escola Provincial Real de Pforta, em 1858, considerado o “melhor centro de formação da época”. Esta escola, tradicionalmente conhecida pela prática de rígida disciplina intelectual, moral e física, destaca a autora, contribuiria de maneira significativa na formação da personalidade do filósofo e, assim, nas configurações futuras de seu pensamento, abrindo, assim, um caminho possível na compreensão das inclinações de Nietzsche quanto a defesa da importância e necessidade da disciplina na “orquestração dos instintos”. De nossa parte, queremos deixar claro que não foi apenas pela referida formação que Nietzsche teve, em maior parte da adolescência, o determinante para a questão da “disciplina dos instintos”, mas, talvez, como uma das possíveis causas a serem consideradas. Como veremos, tais questões tem que ser entendidas juntamente com outras decisivas influências na vida e pensamento do filósofo.

dois tipos de tratamento das pulsões animais e, sublinha Nietzsche, a civilização seria marcada pelo esforço ao adestramento (*Zähmung*) do homem, uma vez considerado um animal perigoso, faz-se necessário torná-lo controlável, inofensivo, exatamente pelo enfraquecimento ou, até mesmo, erradicação das pulsões.⁴⁵

A civilização teria, assim, como uma de suas características, anular e quebrar os tipos de homens fortes, bem sucedidos, enfraquecendo-os, tornando-os doentes, como é especialmente apontado no *Crepúsculo dos Ídolos*. É a cultura da Europa contemporânea que favorece o paradigma da *Civilisation*, afirma Nietzsche que, pelos esforços do erudito, explora a cultura da compaixão, condena o sofrimento e recusa a hierarquia sob todas as suas formas, cujo corolário é, para Nietzsche, a doutrina da igualdade dos direitos – as duas atitudes que Nietzsche designa pela fórmula “ideias modernas” (WOTLING, 2011, p. 23). Nietzsche, por outro lado, contrapõe civilização (*Civilisation*) ao que ele chama de cultura (*Cultur*), em sentido estrito, isto é, às culturas superiores, às culturas de alto valor, àquelas de instintos fortes, saudáveis, “como é o caso da cultura da Grécia ou da cultura do Renascimento italiano” (WOTLING, 2011, p. 30). É interessante perceber que por meio dessa pesquisa sobre a unidade, o que é visado já é a questão da estrutura pulsional que caracteriza o tipo de homem criado por essa comunidade, em suma, a questão da disciplina dos instintos – a produção das interpretações é, portanto, pensada como resultado de uma educação operada sobre as pulsões, como defende Patrick Wotling (2011: p. 29). Nesse contexto, o filósofo alemão parece nos indicar, na figura de Burckhardt, o papel do “educador”, no sentido aqui do cultivo (*Züchtung*) do “melhor do homem”, ou seja, favorecer o surgimento e a conservação de um tipo específico de homem, com características pulsionais específicas que, no contexto do filósofo-legislador, é ele que deve efetivamente operar uma *Züchtung* sobre a humanidade, como procuramos aqui argumentar.

Neste sentido, bem sabemos, para Nietzsche a modernidade é *décadent*. Uma generalizada “fraqueza de personalidade” (RODRIGUES, 2004, p. 91), ou, como temos chamado até aqui, “fraqueza da vontade”, seria o grande mal deste século. Desde as *Considerações Extemporâneas*, Nietzsche atenta para a crítica à cultura de seu tempo: “nós modernos não temos nada; é somente por nos enchermos e abarrotarmos com tempos, costumes,

⁴⁵ Neste sentido, a *Civilisation*, embora seja uma modalidade específica da organização axiológica das comunidades humanas, se pensada em uma espécie de tipologia hierarquizada das culturas, é uma versão fraca dela, de menor valor (WOTLING, 2011, p. 22).

artes, filosofias e religiões alheios que nos tornamos algo digno de atenção, ou seja, enciclopédias ambulantes” (NIETZSCHE, 1999, Co. Ext. II §4).

A ausência de um “princípio ordenador” que crie a “unidade de estilo”, como podemos observar, já é alvo da crítica nietzschiana à cultura da época. Daí Nietzsche acusar a cultura alemã de “artificial”, de “segundo plano”, composta e heterogênea, “confusão caótica”, “feira moderna de cores”, sendo para ele a representação *ipsis litteris* do “moderno em si”: uma cultura privada do elemento que lhe confere unidade, homogeneidade e direção, portanto, a “barbárie”. Neste contexto o que está em jogo, na passagem da *Segunda Extemporânea* citada, é a falta de cuidado e de reflexão no que tange ao conhecimento. Preocupado com a formação do homem moderno, o que o filósofo alemão insiste em dizer é que o excesso de informações e de leituras não seria garantia de sabedoria, de conhecimento, de cultura. Apenas o “encher-se e abarrotar-se” com informações de todo tipo, sem o cuidado de discernir o que é relevante, demonstra a clara perda da capacidade de digerir todo esse saber, de meditar sobre ele, de refletir e elaborar as próprias ideias. Portanto, o homem moderno, incapaz de selecionar o que verdadeiramente é digno de ser absorvido, não sabe dizer não, não sabe rejeitar o que não é, de fato, importante, ele

acaba por arrastar consigo, por toda parte, uma quantidade descomunal de indigestas pedras do saber que ainda, ocasionalmente, roncaram na barriga, como se diz no conto. Com esses roncamentos denuncia-se a propriedade mais própria desse homem moderno: a notável oposição entre um interior, a qual não corresponde nenhum exterior, e um exterior, a que não corresponde nenhum interior, oposição que os povos antigos não conheciam. O saber que é absorvido em desmedida sem fome, e mesmo sem necessidade, já não atua mais como motivo transformador que impele para fora, e permanece escondido em certo mundo interior caótico, que esse homem moderno, com curioso orgulho, designa como interioridade (NIETZSCHE, 1999, C. Ext. II §4, p. 278).

Neste sentido, Nietzsche ataca a erudição moderna, e a forma de se fazer ciência, nas instituições de ensino e formação.⁴⁶ O grande erro e deficiência da ciência moderna encontra-se, no entender do filósofo, em sua racionalidade: o otimismo no poder da razão como capacidade de se conhecer tudo, a precipitação sobre tudo o que é possível saber sem uma avaliação criteriosa do que é de fato importante e digno de ser sabido. Da mesma forma de sua crítica cultural, Nietzsche afirma que o “instinto cognoscitivo” imoderado, não seletivo (leia-se não organizado) que norteia o atuar da ciência, não permite a ela constituir um conhecimento

⁴⁶ Nas quatro extemporâneas, nos escritos *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, o texto *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino* e em *A filosofia na era trágica dos gregos*, demonstram as preocupações de Nietzsche em torno da questão do ensino e formação do homem moderno.

efetivo, mas apenas uma “cega avidez” de querer “conhecer tudo a qualquer custo” (PGH/FT, 2008, §3). A própria vida não escaparia de ser “objeto” de conhecimento da ciência, pois esta procuraria justificar, explicar racional, moral e cientificamente todos os aspectos da vida. Tal fato, no entender de Nietzsche, estaria reduzindo a vida à cientificidade. Procurar justificar pela razão a vida seria uma agressão e um prejuízo à ela própria, pois uma de suas condições é que ela necessita de ilusões (NIETZSCHE, 1999, Co. Ext. I). Se há algo que deve avaliar e julgar, este algo é a própria vida. Nietzsche mostra, assim, que buscar conhecimento sem critério, organizativo e seletivo, compromete a eficácia da ciência.

É este ímpeto de conhecimento “a todo custo” o que vai diferenciar, segundo Nietzsche, o conhecimento científico do saber filosófico. Quanto a relação arte e ciência Roberto Machado comenta:

Mas a relação entre a arte e a filosofia se esclarece mais completamente através da compreensão da tarefa que Nietzsche lhes assinala de dominar a ciência. Dominar a ciência significa discipliná-la, controlar seus excessos. O que caracteriza a posição socrática, e é criticada por Nietzsche, não é exatamente o conhecimento; é o ‘instinto de conhecimento sem medida e sem discernimento’, o ‘instinto ilimitado de conhecimento’, o ‘instinto desencadeado do saber’, o ‘conhecimento incessante’, a ‘verdade a qualquer preço’. Dominar a ciência é determinar seu valor no sentido de controlar a exorbitância de suas pretensões, no sentido de estabelecer até onde ela pode se desenvolver. É formular as questões dos limites (MACHADO, 2002, p. 42).

A arte e a filosofia teriam assim como função dominar a ciência: discipliná-la, controlar seus excessos. A posição socrática não é interdita por Nietzsche pelo ímpeto ao conhecimento, mas pelo instinto desencadeado do saber, isto é, instinto ilimitado de conhecimento, sem medida e sem discernimento, o conhecimento incessante, a verdade a qualquer preço. Assim, é pela capacidade de organização e seleção do que conhecer que faria da filosofia um saber efetivo: “a arte peculiar do filósofo consiste, pois, num apurado discernir e conhecer, num relevante diferenciar” (PGH/FT, 2008, §3). Desta forma, Nietzsche, pensando o “filósofo legislador”, diz que este teria um “gosto apurado” que, por sua vez, evitaria este peso excessivo e inútil, que talvez impedisse a atividade criativa e valorativa da produção filosófica, e foi exatamente o que os gregos fizeram: eliminar o desnecessário. Assim, neste “processo distintivo”, o pensar filosófico deixaria de lado muitas coisas, uma vez que o excesso de informações, de leituras, coibiria a capacidade criativa do filósofo, a possibilidade de pensar por si. O filósofo, assim, seria capaz de realizar organização e seleção e, é neste sentido que

Nietzsche chama de “saborear” e “degustar” a arte própria do filósofo (PHG/FT, 2008, §3).⁴⁷ O critério de seleção e organização que Nietzsche fala n’*A filosofia na era trágica dos gregos*, vai na mesma linha de pensamento da capacidade plástica de organizar determinado “caos”, das *Extemporâneas*.

E quanto ao leitor moderno? Vejamos como a crítica nietzschiana vai na mesma direção de uma incapacidade de seleção e escolha diante de uma multiplicidade de documentos e informações disponíveis em sua cultura. Assim sendo, ao que parece, Nietzsche também exige deste leitor uma capacidade de organização, como o meio de apropriação de um saber efetivo dentro de sua cultura, alcançado pela meditação, sensatez, discernimento e calma para, assim, poder escolher o que ler, o que ouvir, o que incorporar e o que deixar de lado. Como vimos, é justamente por conta dessa falta de cuidado e de reflexão no que tange ao conhecimento que Nietzsche ataca duramente a cultura de sua época, especialmente a alemã.

Nietzsche, então, vai afirmar que o leitor moderno é inapto para as tarefas de um aprendizado adequado, uma vez que nada se aprende de forma legítima sem concentração, foco, delimitação, calma, dedicação, paciência, qualidades que exigem tempo, cada vez mais escasso em sua época. Assim, não haveria no leitor moderno uma disposição para uma experimentação do escrito, ou seja, uma ocupação e um cuidado no interesse da compreensão do que se está lendo.⁴⁸ Assim sendo, a leitura seria apenas um momento buscado, entre outras coisas, para diversão e lazer na folga do trabalho, o que deturparia, no entender de Nietzsche, as tarefas da leitura, e da escritura, as quais exigem esforço e tempo.

Por este motivo o homem moderno é incapaz a uma seleção e escolha daquilo que se vai reter e daquilo que se vai expelir culturalmente. Sem essa capacidade plástica de organização, escolha, seleção, não há atividade, não há criação, o que torna o homem moderno, seja o erudito, seja um filólogo, um *décadent*. Por isso é que vislumbramos já nas *Considerações extemporâneas*, a aversão de Nietzsche à erudição estéril, isenta da criação de novos valores, onde “o saber [...] é absorvido em desmedida sem fome, e mesmo contra a necessidade

⁴⁷ Diz Nietzsche que a palavra grega que designa o “sábio” pertence etimologicamente a *sapio*, “eu degusto”, *sapiens*, “aquele que degusta”, *sisyphos*, “o homem com o mais apurado gosto”.

⁴⁸ Desde muito cedo Nietzsche mostra preocupação com as tarefas da leitura e, assim, distingue entre seu leitor ideal aquele que deve ter três qualidades: ler tranquilo, calmo e sem pressa e deixa de lado seus preconceitos, em oposição à voracidade do leitor de jornal (CHAVES, 1997, p. 68).

(NIETZSCHE, 1999, C. Ext II §4).⁴⁹ Nesta mesma perspectiva, Nietzsche vai falar em *Ecce Homo*:

O erudito que no fundo não faz senão “revirar” livros – o filólogo uns duzentos por dia, em cálculo modesto – acaba por perder totalmente a faculdade de pensar por si. Se não revira, não pensa. Ele responde a um estímulo (-a um pensamento lido), quando pensa – por fim reage somente. O erudito dedica sua inteira energia ao aprovar e reprovar, à crítica ao já pensado – ele próprio já não pensa. O instinto de autodefesa [o gosto] embotou-se nele; de outro modo se protegeria dos livros. O erudito – um *décadent* (EH/EH, 2008, Por que sou tão sábio, §8).

Neste sentido é que Nietzsche vê o homem moderno como alguém preparado e cultivado, com a chancela das instituições de ensino modernas, em valores voltados para um tempo que preza o trabalho, o utilitarismo, até mesmo a pressa, a rapidez, entendidas, muitas vezes, como sinônimo de eficácia, e que, por sua vez, gera improbidade, ansiedade, angústia. Este será um dos grandes problemas para Nietzsche envolvendo cultura, formação e cultivo (*Bildung*), discutidos em seus textos da década de 1870 e avançados nos escritos de maturidade, sendo aqui a influência de Jacob Burckhardt decisiva. É no *Crepúsculo dos Ídolos* que Nietzsche, criticando o sistema educacional alemão, cita o nome de seu “venerável amigo”, mostrando a mesma preocupação com a cultura da década de 70:

O inteiro sistema de educação superior da Alemanha perdeu o mais importante: o fim, assim como os meios para o fim. Esqueceu-se que educação, *formação* é o fim – e não “o *Reich*” –, que para esse fim é necessário o educador – não professores de ginásio e eruditos universitários... Precisa-se de educadores que sejam *eles próprios educados*, espíritos superiores, nobres, provados a cada momento, provados pela palavra e pelo silêncio, de culturas maduras, tornadas *doces* – não os doutos grosseirões que ginásio e universidade hoje oferecem aos jovens como “amas-de-leite superiores”. Faltam os educadores, fora as mais raras exceções, a *primeira* condição para a educação: daí o declínio da cultura alemã. – Uma dessas raríssimas exceções é meu venerável amigo Jacob Burckhardt, na Basileia: sobretudo a ele a Basileia deve sua premência em humanidade. – O que as “escolas superiores da” Alemanha realmente alcançam é um brutal adestramento, a fim de, com a menor perda possível de tempo, tornar útil, *utilizável* para o Estado um grande número de homens jovens. “Educação superior” e *grande número* – duas coisas que se contradizem de antemão. Qualquer educação superior pertence apenas à exceção: é preciso ser privilegiado para ter direito a tão elevado privilégio. Todas as coisas grandes, todas as coisas belas não podem jamais ser um bem comum: *pulchrum est paucorum hominum* [o belo é para poucos]. – O que determina o declínio da cultura alemã? O fato de “educação superior” não mais ser prerrogativa – o democratismo da “formação” tornada “geral”, vulgar... Sem esquecer que privilégios militares formalmente a excessiva frequência das escolas superiores, ou seja, sua decadência. – A ninguém mais é dado na, Alemanha de hoje, proporcionar aos filhos uma educação nobre: nossas escolas “superiores” são todas direcionadas para a mais ambígua mediocridade, com

⁴⁹ Sabemos que a tradição filosófica “escolheu” pensar coisas “grandes” como dignas de serem estudadas: o “bem”, a “razão”, o “universal”, em detrimento do corpo, matéria, sensibilidade. É invertendo esses polos que Nietzsche vai falar em *Ecce Homo*, Por que sou tão esperto, §10, que o que certamente tomaríamos por coisas pequenas como a alimentação, o lugar, o clima, a espécie de distração escolhidas, seriam “inconcebivelmente mais importantes do que tudo o que até agora tomou-se como importante”.

seus professores, planos de ensino, metas de ensino. E em toda parte vigora uma pressa indecente, como se algo fosse perdido se o jovem de 23 anos ainda não estivesse “pronto”, ainda não tivesse resposta para a “pergunta-mor”: qual profissão? – Um tipo superior de homem, permitam-me dizer, não gosta de “profissão”, justamente porque sabe que tem uma “vocação”... Ele tem tempo, toma tempo, não pensa em ficar “pronto” – aos trinta anos alguém é, no sentido da cultura elevada, um iniciante, uma criança. – São um escândalo os nossos ginásios abarrotados, nossos sobrecarregados, estupidificados professores ginasiais: para tomar a defesa dessas condições, como recentemente fizeram os professores de Heidelberg, para isso pode haver *causas* – razões não há (GD/CI, 2006, O que falta aos alemães, §5).

Nesta seção, Nietzsche faz uma separação entre “educador” e “erudito”, acusando este último de responsável pela declínio da cultura alemã. Com uma educação voltada para o mundo do trabalho, “com a menor perda possível de tempo, tornar útil, utilizável” para os interesses do Estado, o homem moderno é “adestrado” para “o *Reich*”, diz Nietzsche. Portanto, a organização escolar é configurada pelas instituições de ensino europeias no sentido de orientar o mais rápido e eficazmente possível para uma profissão, dentro da lógica do mercado de trabalho, e, assim, não teria o objetivo de assegurar o crescimento harmonioso do indivíduo, pois incapaz de desenvolver todas as possíveis potencialidades do indivíduo. Este, por sua vez, é embrutecido, em seu cotidiano, neste tipo de instrução (como “adestramento”) solicitado pelas sociedades industriais.

Da crítica cultural nietzschiana, neste contexto, ao sistema educacional alemão, podem ser extraídas várias consequências, entre as quais, no interesse de nossa pesquisa, a resposta a uma das possíveis causas do questionamento nietzschiano sobre as predisposições que justificam o coroamento da música de Wagner, a qual veremos com mais vagar no terceiro capítulo. Também de tal crítica, de fundamental importância neste momento, nos é possível apontar um das características fundamentais do pensamento nietzschiano: a perspectiva aristocrática. No longo trecho citado, Nietzsche, ao falar em “espíritos superiores, nobres, provados”, se referindo aos “educadores” como a “primeira condição para a educação”, para uma “educação nobre” e, por outro lado, falar que o acesso a essa educação seria apenas a privilegiados, destaca uma espécie de seleção de um “tipo superior de homem”. Tais afirmativas deixam flagrante a repulsa do filósofo alemão à democracia de massas, sendo tal perspectiva acentuada no *Crepúsculo dos Ídolos* e em outros escritos de maturidade.

Nietzsche, na seção seguinte do *Crepúsculo dos Ídolos* (“O que falta aos alemães” §6), vai falar em “cultura nobre”, cuja realização só é possível no aprender a ver, pensar, falar e escrever, três tarefas a serem cumpridas pelos educadores:

Aprender a ver – habituar o olho ao sossego, à paciência, a deixar as coisas se aproximarem; adiar o julgamento, aprender a rodear e cingir o caso individual de todos os lados. Esta é a primeira preparação para a espiritualidade: não reagir de imediato a um estímulo, e sim tomar em mãos os instintos inibidores, excludentes. Aprender a ver, tal como o entendo, é aproximadamente o que a linguagem não filosófica chama de vontade forte: o essencial aí é *não* “querer”, ser capaz de prorrogar a decisão. Toda não-espiritualidade, toda vulgaridade se baseia na incapacidade de resistir a um estímulo – *tem se* que reagir, segue-se todo impulso. Em muitos casos, esse “ter que” já é enfermidade, declínio, sintoma de esgotamento – quase tudo o que a crueza não filosófica designa como “vício” é apenas essa incapacidade fisiológica de não reagir. – Uma aplicação prática do ter aprendido a ver: como “aprendente” a pessoa se torna lenta, desconfiada, recalcitrante. Inicialmente deixa aproximarem-se coisas desconhecidas, *novas* de todo tipo, com hostil tranquilidade – recuará as mãos diante delas. Manter as portas todas abertas, servilmente prostrar-se ante cada pequenino fato, sempre estar disposto a lançar-se no lugar de, a *mergulhar* nos outros e em outras coisas, em suma, a célebre “objetividade” moderna, é mau gosto, é ignóbil por excelência (GD/CI, 2006, O que falta aos alemães, §6).

É interessante que Nietzsche parece estar aqui corroborando as mesmas características traçadas em seu ideal de bom leitor na década de 1870: aquele que lê tranquilo e sem pressa, “em oposição à voracidade do leitor de jornal”. A qualidade de ler sem pressa é identificada aqui com o aprender a ver: tornou-se “lenta, desconfiada, recalcitrante”, significando o deixar de lado os preconceitos: aquele que “inicialmente deixa aproximarem-se coisas desconhecidas, *novas* de todo tipo, com hostil tranquilidade, tem a capacidade de recuar as mãos diante delas, não terá uma postura servil diante delas”. Neste sentido, o filósofo vai falar em estímulo: “não reagir de imediato a um estímulo, e sim tomar em mãos os instintos inibidores, excludentes”, como a “primeira preparação para a espiritualidade”. Acreditamos que Nietzsche está se referindo aqui a “vontade forte” capaz ao *não* “querer”, “ser capaz de prorrogar a decisão” e, ao contrário, a “não-espiritualidade”, ou vulgaridade, poderíamos dizer, “vontade fraca”, que se manifesta na incapacidade de resistir a um estímulo. Tais características, como veremos, serão identificadas respectivamente com o “estilo clássico” com o qual Nietzsche diretamente associará ao “grande estilo” e, o “estilo romântico” que o filósofo associará ao “estilo decadente”.

Quando o homem se entrega aos próprios impulsos ou, o que acontece na maioria das vezes, a busca da supressão desses instintos, demonstra uma “incapacidade fisiológica de não reagir”, ou seja, a incapacidade de ordená-los como integrantes da própria vida (incapaz, portanto, ao “grande estilo”). O fato de um dever: “*tem se* que reagir, segue-se todo impulso”, esse “ter que” já é enfermidade, declínio, sintoma de esgotamento, quando o que se busca é a extirpação desses impulsos. Essa incapacidade fisiológica de resistir também é vista por Nietzsche na pretensa “objetividade” moderna, “mau gosto, é ignóbil por excelência” ...

“manter as portas todas abertas, servilmente prostrar-se ante cada pequenino fato, sempre estar disposto a lançar-se no lugar de, a *mergulhar* nos outros e em outras coisas”.

Avançando na seção §7, “O que falta aos alemães”, Nietzsche parece continuar a falar de um “princípio ordenador”, da necessidade de regra, uma “vontade de mestria” agora se referindo ao pensar:

Aprender a pensar, não há mais noção disso em nossas escolas. Mesmo nas universidades, mesmo entre os autênticos doutores da filosofia começa a desaparecer a lógica como teoria, como prática, como *ofício*. Leia-se livros alemães: já não se tem a mais remota lembrança de que para pensar é necessária uma técnica, um plano de estudo, uma vontade de mestria – de que o pensar deve ser aprendido, tal como a dança deve ser aprendida, como uma espécie de dança... Quem, entre os alemães, ainda conhece por excelência o sutil calafrio que os *pés ligeiros* em coisas espirituais transmitem a todos os músculos? – A dura inépcia das maneiras espirituais, a mão *canhestra* ao tocar – isso é a tal ponto alemão, que no exterior chegam a confundi-lo com o caráter alemão. O alemão não tem dedos para nuances... O simples fato de os alemães terem suportado seus filósofos, sobretudo o mais deformado aleijão do conceito que jamais existiu, o grande Kant, dá uma boa ideia da graça alemã. – Pois não se pode excluir a dança, em todas as formas, da educação nobre, saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; ainda tenho que dizer que é preciso saber dançar com a pena – que é preciso aprender a escrever? – Mas nesse ponto eu me tornaria completamente enigmático para os leitores alemães (GD/CI, 2006, O que falta aos alemães, §7).

Vemos aí, nessas reflexões, o que podemos considerar as qualidades da arte do “grande estilo”, por exemplo, quando Nietzsche fala na capacidade de resistir a um estímulo, ter a autonomia de ordená-los, a capacidade da seleção, concentração, a necessidade de regra, a vontade de mestria. O “médico da cultura” Nietzsche, em seu diagnóstico da modernidade europeia, deixa evidente um fato acima de tudo: a falta de disciplina, a ausência da mestria, princípio ou regra; seria, pela constante denúncia dessa falta, o aspecto que mais o incomoda. É no contexto dessa discussão, aliada à crítica ao “estilo” da tradição filosófica,⁵⁰ que Nietzsche vai elaborando um estilo próprio, que além de demonstrar sua disposição ao classicismo, visa separar os “seletos”, os homens fortes e robustos, dadas as exigências para adentrar neste estilo. Tal intenção nietzschiana, poderíamos entender, como um componente necessário à sua filosofia, ou seja, o “estilo de Nietzsche” indicaria uma “condição” para a realização dos projetos de maturidade, como veremos em mais detalhes no próximo tópico.

⁵⁰ Para Nietzsche, acreditar que a racionalidade é a via única de entendimento das coisas tem, como consequência, denegrir o mundo por não se enquadrar naquilo que nossas explicações racionais suporiam como adequado. Logo, a civilização moderna é decadente.

2.2. O estilo de Nietzsche como projeto filosófico

Começamos esse tópico pela seguinte indagação: em que medida o estilo de Nietzsche realiza e reflete a noção de “grande estilo”? Sabemos que Nietzsche marcou sua posição na história do pensamento filosófico ao empreender uma renovação única no estilo de se fazer filosofia, formada em contraponto a uma forte tradição estabelecida. Assim procedendo, procurou expor seus pensamentos e ideias por meio do experimento com diversificadas formas de expressão, recorrendo constantemente a estratégias textuais, como exemplo; o uso da poesia, de figuras de retórica, sentenças, máximas, aforismos. Assim, os esforços do filósofo alemão deram-se no sentido de um experimento de pensamento que permitisse a formulação de uma nova concepção de filosofia, a atuar no interior da argumentação antidogmática, e, intimamente ligado a isso, um exercício de renovação de seu próprio estilo.⁵¹ Como vimos, acusando a tradição de ser niilista e decadente, Nietzsche se esforça por elaborar uma prática filosófica como um contramovimento, onde o filósofo dá prioridade à arte, em detrimento da verdade. Desta forma, pela interpretação que faz da atividade artística, Nietzsche encontra a possibilidade de sair do estado decadente e transvalorar os valores, “o maior acontecimento filosófico de todos os tempos, que corta em duas metades a história da humanidade” (MARTON, 2000, p. 17).

Por esse motivo não é de se estranhar a insistência de Nietzsche na singularidade de sua pessoa, de suas obras e escritos, em relação às práticas e métodos tradicionais. Essa convicção é tão forte ao ponto de Nietzsche encarar essa tarefa como uma missão e, neste sentido, fala em transvaloração: “eis a minha fórmula para um ato de suprema auto-gnose da humanidade, que em mim se fez gênio e carne. Minha sina quer que eu seja o primeiro homem decente, que eu me veja em oposição à mendacidade de milénios” (EH/EH, 2008, Por que sou um destino, §1).

Dada tal singularidade, o estudo adequado para compreensão das ideias de Nietzsche necessita, antes de tudo, considerar a maneira do filósofo alemão expor o conteúdo filosófico, isto é, perpassa por *seu estilo*. Portanto, acenar para a questão do estilo se impõe como uma necessidade nas pesquisas envolvendo a filosofia nietzschiana. Não é à toa que alguns

⁵¹ Seu próprio estilo existe em consonância com suas reflexões ligadas à filosofia da linguagem e acerca de sua própria produção, tornando forma e conteúdo propriedades intrínsecas na elaboração de seu pensamento (OLIVEIRA, 2015, p. 16). Assim, diferente do que foi proposto até então, Nietzsche pensa o conhecimento junto a problemas morais e existenciais.

intérpretes de Nietzsche, por desconsiderarem esta idiossincrasia, fizeram do filósofo alemão um daqueles que, no decorrer da história, provocaram tantas controvérsias e mal entendidos.

A renovação estilística de Nietzsche na maneira de fazer filosofia, ao mesmo tempo que causou estranhamento e severas críticas,⁵² certamente também seduziu, em dado momento, um grande público, propiciando uma larga divulgação de sua filosofia e, até mesmo, uma fácil assimilação de algumas de suas ideias, “o que de forma alguma tornou mais compreensível e imediatamente acessível toda a complexidade de seu pensamento” (RODRIGUES, 2007, p. 96). Seja pelos métodos adotados, pela acusação de incoerências e contradições em suas obras, seja, em última instância, pelo colapso psíquico em seu último ano de vida, afetando conseqüentemente a credibilidade de seus escritos não publicados, inclusive com apropriações indevidas,⁵³ obrigou os pesquisadores deste pensador a todo um esforço de análise e reflexão minuciosa em torno da questão “como ler Nietzsche”.⁵⁴ Esta problemática, como tentaremos argumentar, não é menor, banal ou irrelevante, à margem das considerações filosóficas de Nietzsche, mas, ao contrário, está intimamente ligada a elas, como sustenta Chaves (1997: p. 68).

Neste sentido, não é sem interesse o fato de Nietzsche ter se preocupado com a recepção de seu pensamento. Diferentemente de grande parte dos filósofos, durante praticamente todo seu percurso, podemos identificar sentenças e aforismos que destacam o desejo do filósofo de não ser lido de qualquer maneira.⁵⁵ Nietzsche, então, passa a dar “coordenadas” e sugestões para seu público leitor de como gostaria de ser lido. Seu interesse não é somente advertir um público imaturo, como se poderia pensar à primeira vista, mas faz parte de uma estratégia a qual tem uma função bem específica dentro de seu projeto filosófico.

⁵² O “indivíduo” Nietzsche celebrado por sua “loucura genial” ou criticado por seu estilo ou “falta de sistematicidade” (CHAVES, 1997, p. 73).

⁵³ As controvérsias quanto à filosofia nietzschiana ganharam relevância ímpar após o colapso psíquico do filósofo e o trabalho de divulgação, mas também de falsificação e deturpação de sua obra, empreendido por Elizabeth Förster-Nietzsche, comenta Chaves (1997: p. 67).

⁵⁴ Essa questão envolvendo as pesquisas em Nietzsche, também perpassa, como alerta Montinari, pela consideração filológica e histórica como pressuposto indispensável, ou seja, inseri-lo “historicamente, colocá-lo em confronto com o seu tempo, identificar os interlocutores que lhe eram contemporâneos, reconstituir sua biblioteca ideal, não significa sacrificar a necessária interpretação filosófica (Montinari, apud Chaves, 1997, 3, p. 68). A presente pesquisa procura levar em consideração essa orientação de Montinari.

⁵⁵ Sobre a questão, Chaves (1997: p. 67) afirma que a questão “ler Nietzsche” torna-se, assim, uma questão ancorada nas inúmeras declarações do próprio filósofo a respeito do leitor que pretendia.

As preocupações com a leitura, relacionada à recepção de seu pensamento, serão acentuadas nas obras do período médio.⁵⁶ Em *Humano demasiado humano*, seção intitulada “A arte de ler”, Nietzsche diz:

– Toda direção forte é unilateral; aproxima-se da direção da linha reta e, como esta, é exclusiva; isto é, não toca muitas outras direções, como o fazem os partidos e natureza fracos, em seu sinuoso ir e vir: portanto, também dos filólogos é preciso aceitar que sejam unilaterais. A restauração e preservação dos textos, ao lado de sua explicação, praticadas em uma corporação ao longo de séculos, permitem enfim agora encontrar os métodos corretos; a Idade Média inteira era incapaz de uma explicação rigorosamente filológica, isto é, do simples querer-entender aquilo que o autor diz – foi alguma coisa encontrar esses métodos, não o subestimemos! Toda ciência só ganhou continuidade e constância quando a arte da leitura correta, isto é, a filologia, chegou a seu auge (NIETZSCHE, 1991, §270, p. 66).

Nietzsche, falando em “métodos corretos”, a adoção de uma “direção forte”, “unilateral”, parece engrandecer o “encontrar esses métodos” necessários a arte da leitura correta, que nada mais é que a filologia. A mesma passagem nos dá uma ideia acerca do que consistia o método filológico para Nietzsche: um estudo acurado e detalhado do texto para sua explicação, “restauração e preservação” como documento histórico. Assim, pressupondo-o como uma unidade fechada e objetiva, a filologia prezaria pela literalidade do texto e, desta forma, “uma explicação rigorosamente filológica” é apenas o simples “querer-entender aquilo que o autor diz”. Neste sentido, ao leitor caberia apreender o sentido implícito no texto por meio de um acurado trabalho lógico-gramatical como condição para a compreensão do pensamento de um dado autor.

As qualidades para um bom leitor apontadas nas *Extemporâneas* continuam sendo corroboradas. Em *Aurora*, por exemplo, Nietzsche destaca já no prólogo uma preocupação com a leitura voltada mais diretamente para seus textos: “Meus pacientes amigos, este livro deseja apenas leitores e filólogos perfeitos: *aprendam a me ler bem!*” (M/A, 2004, §5). Leitura e filologia são aqui aproximadas como forma de destacar a metodologia dessa ciência como a prática adequada à boa leitura, assim,

ambos somos amigos do lento, tanto eu como meu livro. Não fui filólogo em vão, talvez o seja ainda, isto é, um professor da lenta leitura, afinal também escrevemos lentamente. Agora não faz parte apenas de meus hábitos, é também meu gosto – um

⁵⁶ Atribui-se tradicionalmente a *Humano demasiado humano* a abertura da segunda fase da produção nietzschiana. Pode ser circunscrita entre os anos de 1878 e 1882. Essa periodização tem como base o argumento que as obras dessa fase expressariam uma mudança bastante significativa, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo – supostamente teríamos um novo “estilo” e uma “nova configuração de temas e problemas” (GIACIOIA, 2000, p. 22). Seu marco inicial seria a publicação de uma coletânea de aforismos que formariam os dois volumes de *humano demasiado humano*, em 1878, sendo seguida de *Miscelânea de opiniões e sentenças*, de 1879, e o *Andarilho e sua sombra*, em 1880. Em 1881 é publicado *Aurora* e, no ano seguinte, as quatro primeiras partes d’*A gaia ciência*.

gosto maldoso talvez? - nada mais escrever que não leve ao desespero todo tipo de gente que tem “pressa”. Pois, a filologia é a arte venerável que exige de seus cultores uma coisa acima de tudo: pôr-se de lado, dar-se tempo, ficar silencioso, ficar lento – como uma ourivesaria e saber da palavra, que tem trabalho sutil e cuidadoso a realizar, e nada consegue se não for lento (M/A, 2004, §5).

Como podemos depreender daqui, Nietzsche identifica, tanto em *Humano demasiado humano*, quanto em *Aurora*, a “arte de ler bem” com o trabalho de filologia. É interessante que em *Ecce Homo*, obra de 1888, Nietzsche vai na mesma direção e, identificando-se a um psicólogo, diz: “Que em meus escritos fala um psicólogo sem igual é talvez a primeira constatação a que chega um bom leitor – um leitor como eu o mereço, que me leia como os bons velhos filólogos de outrora liam o seu Horácio” (EH/EH, 2008, Por que escrevo livros tão bons, §5). Da mesma forma, em *O anticristo* §52, Nietzsche, criticando o teólogo por sua inaptidão em filologia, diz:

Por filologia deve-se entender, em sentido muito genérico, a arte de ler bem – saber decifrar fatos sem sacrificá-los pela interpretação, sem perder, na ânsia de compreendê-los, a prudência, a paciência, a sutileza. A filologia como *suspensão do julgamento* na interpretação” (AC/AC, 2007, §52).

Nietzsche, defendendo a filologia como a “arte” de decifrar fatos, coloca-a, na passagem d’*O anticristo* citada, em uma relação diametralmente oposta à interpretação. Assim sendo, a leitura não poderia ser “corrompida” pela interpretação, por subjetiva que é, carregada por variados juízos de valor e preconceitos decorrentes da “formação moderna”. A defesa do método filológico empreendida por Nietzsche, essa atitude objetiva, pra não dizer “positiva”, no ato da leitura, em consonância com seu período intermediário, comumente chamado de “positivista”, nos permite concluir que o bom leitor de Nietzsche é o “leitor filólogo”?

Deixemos essa questão por um instante em suspenso, para nos ater em outra passagem na qual a filologia é evocada, agora trazendo uma informação a mais. Ainda na mesma perspectiva da leitura calma, lenta, concentrada, Nietzsche mostra, no prólogo de *Genealogia da moral*, uma pequena mudança de orientação, dando espaço agora à interpretação e, neste contexto, ele fala da forma aforística.

Em outros casos, a forma aforística traz dificuldade: isto porque atualmente não lhe é dada *suficiente importância*. Bem cunhado e moldado, um aforismo não foi ainda “decifrado”, ao ser apenas lido: deve ter início, então, a sua *interpretação*, para a qual se requer uma arte da interpretação. Na terceira dissertação desse livro, ofereço um exemplo do que aqui denomino “interpretação”: a dissertação é precedida por um aforismo, do qual ela constitui o comentário. É certo que, a praticar desse modo a leitura como *arte*, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem

esquecido – e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” –, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um homem moderno: o *ruminar...* (GM/GM, 1998, Prólogo, §8).

Aqui a interpretação não é entendida como “corrupção” do texto, mas como uma “arte” necessária às tarefas da leitura, portanto, agora a interpretação passa a ser vista de forma positiva. O que acontece aí? Quais os motivos dessa flagrante mudança de orientação em relação a prática da leitura? Para não incorrer em erros, característicos da pressa, importa nos determos aqui em uma questão maior que perpassa a crítica de Nietzsche à linguagem, bem como a supervalorização da consciência pela tradição. É dentro desta discussão que, como pretendemos mostrar, a perspectiva aristocrática de Nietzsche parece se acentuar quando o filósofo faz das tarefas da leitura e da escritura uma atividade de “seletos”. Neste sentido é que falamos que os problemas da leitura-escritura estão intimamente ligadas às suas pretensões e projetos filosóficos.

Acreditamos que dentre os projetos de juventude nietzschianos, voltados para a renovação da cultura alemã, perpassava as tarefas da educação e formação do homem moderno pensado em um sentido global. Entretanto, o abandono desses projetos demonstram uma desilusão de Nietzsche quanto a essa expectativa, sobretudo no que concerne a uma capacidade da boa leitura. Neste sentido, apresentando uma perspectiva bastante aristocrática, Nietzsche agora atribui, às tarefas da leitura, algo destinado a poucos e, assim, fará desta perspectiva um componente, uma “ferramenta” a incorporar-se ao seu próprio estilo e aos projetos filosóficos de maturidade. É assim que o filósofo alemão afirma, fazendo referência ao Zarathustra no *Ecce Homo*: “tais coisas alcançam apenas os mais seletos; ser ouvinte é aqui um privilégio sem igual; não é dado a todos ter ouvidos para Zarathustra”, e prossegue: “Respirar, conforme já indicado, o ar de todos os escritos significaria conhecer um ar das alturas, ‘um ar forte’. É preciso ser feito para ele, senão há o perigo nada pequeno de se resfriar” (EH/EH, 2008, Prólogo, §3). Advertindo seus leitores do “ar forte” que seus escritos reservariam, Nietzsche parece querer dizer da necessidade de uma certa disposição intelectual para dar conta de ler e compreender seus textos.

Neste sentido, a escassez de leitores parece não ser mais um problema para Nietzsche. Ele parece estar ciente e tranquilo quanto a isso: “a desproporção entre a grandeza de minha tarefa e a pequenez de meus contemporâneos manifestou-se no fato de que não me ouviram, sequer me viram. Daí a afirmação nietzschiana “nunca me dirijo às massas” (EH/EH, 2008, Por que sou um destino, §1). Por que isso acontece aqui? Nietzsche parece dar uma importância tal

à leitura de forma a fazer dela uma espécie de “peneira” que selecionaria os “homens saudáveis”, “robustos”, a saber: de “grande estilo”? percebemos que nas três fases comumente divididas de produção das obras nietzschianas, a questão da leitura vai ganhando em importância. Neste sentido, atentos a crítica nietzschiana à linguagem, vamos tentar entender um pouco mais acerca da perspectiva aristocrática, no que se refere às tarefas da leitura e da escritura, para assim adentrar nos propósitos de Nietzsche. Para tanto, gostaríamos de começar com uma interessante citação:

Um eremita não crê que um filósofo – supondo que todo filósofo tenha sido antes um eremita – alguma vez tenha expresso num livro suas opiniões genuínas e últimas: não se escrevem livros para se esconder precisamente o que se traz dentro de si? – ele duvidará inclusive que um filósofo possa ter opiniões “verdadeiras e últimas”, e que nele não haja, não tenha de haver, uma caverna mais profunda por traz de cada caverna – um mundo mais amplo, mais rico, mais estranho além da superfície, um abismo atrás de cada chão, cada razão, por baixo de toda “fundamentação”. Toda filosofia é uma filosofia-de-fachada (*Vordergrunds-Philosophie*) (...) Toda filosofia também esconde uma filosofia, toda opinião também é um esconderijo, toda palavra também uma máscara (JBG/BM, 1992, §289).

Dizer que todo filósofo, ao menos todo filósofo profundo, deve estar comprometido com o ocultamento resolutivo de suas posições essenciais, só pode ser entendido em decorrência da severa crítica de Nietzsche à linguagem como um meio de expressar a efetividade. Para o filósofo alemão, os signos linguísticos cumprem funções utilitárias que visam a abreviar o múltiplo e, portanto, traduzir em palavras ocasionaria modificações e danos ao que foi de fato pensado, vivido, sentido (FW/GC, 2000, §354).⁵⁷ Intimamente ligado à crítica da linguagem, está a extrema valorização do pensamento consciente pela tradição, a qual fez da consciência “através dos mais longos tempos o pensar em geral: só agora desponta para nós a verdade, de que a maior parte de nossa atuação espiritual nos transcorre inconsciente, não sentida” (FW/GC, 1991, §333). Assim, esse valor atribuído à consciência por uma longa tradição é outro grande problema, um “erro”, segundo Nietzsche, pois

o pensamento que se torna consciente é a mínima parte dele, e nós dizemos: a parte mais superficial, a parte pior: – pois somente esse pensamento consciente ocorre em palavras, isto é, em signos de comunicação, com o que se revela a origem da própria consciência. Dito concisamente, o desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas somente o tomar-consciência-de-si da razão) vão de mãos dadas” (FW/GC, 2000, §354).

⁵⁷ Há que se salientar que as preocupações nietzschianas acerca da linguagem podem ser verificadas desde seus primeiros escritos, como em *A filosofia na era trágica dos gregos*, §3, até os últimos, como no *Crepúsculo dos Ídolos*, “A razão na filosofia”, §5.

Vemos assim que a consciência para Nietzsche não é o ponto de partida para as considerações acerca do sujeito, mas apenas um mero fenômeno secundário,⁵⁸ pois só se é consciente daquilo que precisa ser traduzido em linguagem para que a sociedade, o “rebanho” compreenda: “expressamos nossos pensamentos sempre com palavras que se acham à mão (...) a cada instante temos apenas o pensamento para o qual as palavras nos estão à mão, que conseguem exprimi-lo aproximadamente” (M/A, 2004, §257).⁵⁹ No *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche confirma seu diagnóstico a respeito da linguagem:

Já não nos estimamos suficientemente quando nos comunicamos. Nossas verdadeiras vivências não são nada loquazes. Não poderiam comunicar a si próprias, ainda que quisessem. É que faltam as palavras. Aquilo para o qual temos palavras, já o deixamos para trás. Em toda fala há um grão de desprezo. A linguagem, parece, foi inventada apenas para o que é médio, mediano, comunicável. O falante já se *vulgariza* com a linguagem. – De uma moral para surdos-mudos e outros filósofos (GD/CI, 2006, “Incursões de um extemporâneo”, § 26).

Assim, é nesta crítica à linguagem e ao pensamento consciente que nos permite entender os dizeres de Nietzsche: “todo espírito profundo necessita de uma máscara (...) graças à interpretação perpetuamente falsa, ou seja, rasa, de cada palavra, cada passo, cada sinal de vida que ele dá” (JGB/BM, 1992, §40). Assim, talvez possamos dizer aqui que a “filosofia-de-fachada” do “filósofo profundo” Nietzsche, não pode escapar da máscara, do disfarce, no interesse da comunicação.⁶⁰ Fazendo uso da linguagem perde-se “um mundo mais amplo, mais rico, mais estranho além da superfície”. Neste sentido é que o filósofo alemão fará experimentos com outras formas de expressão, com destaque ao aforismo. Nietzsche toma ciência de sua extemporaneidade, devido à falta de leitores, sobretudo alemães, e, daí entendermos quando ele diz que escreve “para si” e não “para leitores”.⁶¹ Ao que parece, Nietzsche está querendo dizer que não escreve para o leitor de seu tempo, mas para o leitor de uma época futura e, mais importante ainda, não para qualquer leitor. Assim, ele fala no §381 (A propósito da clareza), d’*A gaia ciência*:

Quando se escreve é não somente para ser compreendido, mas também para não o ser. Um livro não fica diminuído pelo fato de um indivíduo qualquer o achar obscuro: esta

⁵⁸ Portanto, Nietzsche critica a extrema valorização do pensamento consciente pela tradição, seja a consciência tomada pelo ponto de vista do cogito cartesiano ou a consciência transcendental proposta por Kant.

⁵⁹ Na segunda fase, Nietzsche examinaria o surgimento das palavras como uma mera nomeação de problemas não resolvidos pelos antigos. Dessa maneira, lançar mão das palavras não indicaria soluções, mas simplesmente a nomeação de problemas: “onde os antigos homens colocavam uma palavra, acreditavam ter feito uma descoberta” (M/A, 2004, §47).

⁶⁰ A esse respeito, Nasser (2014: p. 41) faz uma interessante observação que afasta qualquer interpretação esotérica e fantasias misantrópicas envolvendo a questão da “filosofia de fachada”.

⁶¹ Da ausência de “ouvidos e mãos” dos seus contemporâneos para as suas “verdades” (EH/EH, 2008, Por que escrevo livros tão bons §1).

obscuridade entrava talvez nas intenções do autor, não queria ser compreendido por qualquer bicho careta. Qualquer espírito um pouco distinto, qualquer gosto um pouco elevado escolhe os seus auditores; ao escolhê-los fecha a porta aos outros. As regras delicadas de um estilo nascem todas daí; são feitas para afastar, para manter a distância, para condenar o “acesso” de uma obra; para impedir alguns de compreender, e para abrir o ouvido aos outros, os tímpanos que nos são parentes (FW/GC, 2000, §381).

O que está em jogo aqui é uma capacidade de escolha, de seleção, de um “espírito um pouco distinto”, de um “gosto um pouco elevado”, dos seus ouvintes e leitores. Por este entendimento, Nietzsche está atribuindo ao autor a escolha de seu público leitor, pois este “não quer ser compreendido por qualquer bicho careta”, ao mesmo tempo “fechando a porta” a este. Esse poder de escolha, dada em uma espécie de organização seletiva, no caso, de ouvintes e leitores, demonstra “as regras delicadas de um estilo”, as quais são feitas para afastar, para manter a distância, para condenar o “acesso” de uma obra; para impedir alguns de compreender.

Estes obstáculos são colocados como exigências para se ter acesso a “espíritos profundos” e Nietzsche fará dessas exigências uma condição para adentrar em seus escritos. Aqui fica mais fácil de entender que a questão do estilo em Nietzsche só permite a abertura aos ouvidos lentos, pacientes, “àqueles que lhe são aparentados” e, portanto, capazes de compreender suas obras. Por outro lado, proíbe a “entrada”, a compreensão de leitores indesejados, afastando e dificultando a leitura para aqueles que perseguem o modelo grosseiro para o qual ler significa se submeter ao pensamento alheio (EH/EH, 2008, Por que sou tão esperto, §3).

Neste contexto, o aforismo cumpre um papel muito importante a Nietzsche. Podemos perceber na segunda fase uma predominância do estilo aforístico. Utilizado pela primeira vez em *Humano demasiado humano*, sabemos que a adoção desse gênero literário foi, entre outras coisas, em decorrência de uma renovação estilística de sua filosofia, após o abandono dos antigos projetos de juventude e, juntamente com outras formas de expressão, inclusive com termos emprestados das ciências, o filósofo alemão vai encontrar um arcabouço teórico-metodológico importante para expressar seus pensamentos.⁶²

Todavia, como diz Nasser (2014: p. 44), não é fácil delimitar as exatas causas histórico-contextuais que levaram Nietzsche ao estilo aforístico.⁶³ Apesar de todas as incertezas em torno

⁶² Sobre a questão do uso de terminologias das ciências ver Patrick Wotling (2013) Nietzsche e o problema da civilização.

⁶³ Nasser (2014, p. 44/45) fala a respeito das possíveis causas que levaram Nietzsche a adoção do estilo aforístico, entre elas estão: as relações que se estabeleceram entre o filósofo alemão e Paul Rée, em 1873, onde é apresentado a Nietzsche os rascunhos da obra aforística de Rée, *Psychologische Beobachtungen*. Além desse fato, também importante foram os escritos dos moralistas franceses que popularizaram essa voga literária, especialmente La

do problema, o pesquisador propõe uma solução interessante, diz ele: “é menos arriscado circunscrever os interesses formais que conduziram Nietzsche ao gênero num primeiro momento, sendo o principal a *clareza*” (NASSER, 2014, p. 45). Destaca ainda que Nietzsche era um simpatizante do laconismo literário, presente na tradição alemã desde o século XVIII e, na esteira dessa tradição, o filósofo alemão utiliza-se dos termos “sentença” e “máxima”. O laconismo buscava combater o uso de longos períodos, em muitos casos facilmente atingidos pela prolixidade, e é neste sentido que deve ser entendida a *clareza*. É, assim, que Nietzsche admirava a concisão e brevidade nos escritos do pré-socrático Heráclito, para ele o escritor “mais claro e mais luminoso”.

Provêm também, desses insatisfeitos as incontáveis queixas sobre a obscuridade do estilo heraclitiano, provavelmente, nenhum homem jamais escreveu de modo mais claro e iluminador. É certo que muito conciso, e, portanto, obscuro para aqueles que costumam ler correndo. Mas, como deveria um filósofo escrever, de propósito, sem clareza – como habitualmente se diz de Heráclito –, eis algo completamente inexplicável: caso ele não tivesse nenhuma razão para esconder pensamentos, ou, então, fosse suficientemente astucioso para ocultar, sob palavras, sua ausência de pensamento. Como diz Schopenhauer, é preciso precaver-se contra possíveis mal entendidos por meio da clareza, inclusive nas situações da habitual vida prática; como poderia então alguém se expressar de modo impreciso, até mesmo enigmático, a respeito do mais difícil, abstruso e quase inatingível objeto do pensar, isto é, a propósito daquilo que é a tarefa mesma da filosofia? Mas, no que tange à concisão, Jean Paul fornece uma boa lição: “No todo, é apropriado que tudo o que é grande – pleno de sentido para aquele cuja sensibilidade é rara – seja falado apenas concisamente e (portanto) de modo obscuro, para que o espírito fútil prefira, antes, explica-lo como algo sem sentido a traduzi-lo em seu próprio vazio de sentido. Pois os espíritos comuns têm a medonha capacidade de ver, nos dizeres mais ricos e profundos, única e exclusivamente a sua opinião diária”. Ademais, e apesar disso, Heráclito não escapou aos “espíritos fúteis”; os próprios estoicos já o haviam interpretado superficialmente, limitando sua percepção estética fundamental acerca do jogo do mundo à consideração ordinária das consequências do mundo, e isso, com efeito, com vistas aos benefícios dos homens: de sorte que, em tais mentes, a sua física converteu-se num otimismo rude, que exige continuamente de fulano e sicrano: *plaudite amici*. (PHG/FT, 2008, § VII).

Na passagem citada de *A filosofia na era trágica dos gregos*, Nietzsche está claramente defendendo o estilo lacônico de Heráclito. Ao contrário da maioria dos leitores que classificavam os escritos do pré-socrático de obscuros e confusos, no entender de Nietzsche, julgar Heráclito dessa forma era devido à falta de calma por parte dos leitores. Aqui torna-se irresistível fazer uma aproximação entre o estilo de Nietzsche, comentado acima, com o estilo

Rochefoucauld, ambas influências foram determinantes para a composição de *Humano demasiado humano*, a primeira obra aforística de Nietzsche. Entretanto, diz o comentador, podemos encontrar muito antes dessas influências, pois Nietzsche já era um simpatizante do laconismo literário – ainda que o termo aforismo não apareça nesse momento, cumpre lembrar que o filósofo dá sinais de compreender em analogia com termos aparentados como máxima e sentença, Nietzsche, na esteira da tradição alemã, e seguindo Lichtenberg, faz uso do aforismo sem se preocupar em separá-lo de outras modalidades lacônicas.

de Heráclito. Da mesma forma que o estilo de Nietzsche se desenvolve a partir de uma crítica da linguagem, tendo, como consequência adoção de variadas formas de expressão, como o aforismo, o estilo de Heráclito não deixará de refletir também a própria limitação da linguagem e do pensamento “na incessante busca de apropriação do que é substancialmente fugaz e transitório”. Ou seja, o pré-socrático, talvez o único para Nietzsche a ter, por sua capacidade de intuição, contemplado a existência tal como ela é.

Os escritos heraclitianos se apoiam em uma forma de expressão talvez mais apropriada para expressar esta existência: um vir-a-ser incessante, portanto, “descritível” no limiar entre devir e representação, por isso um discurso incompleto, truncado e enigmático. Este estilo, portanto, traz consigo uma “verdade” fundamental, que é acompanhada de um profundo sentimento de inutilidade e de horror: o caráter fugidio da existência, ou seja, a consciência da incapacidade de abarcar a existência pelo pensamento e pela linguagem.

Esse caráter fugidio da existência, apreendido na forma breve dos escritos de Heráclito, foram, sem dúvida, fruto da capacidade intuitiva do pré-socrático: “o produto e colheita de algo que foi muito longamente pensado”:

Algo que é dito brevemente pode ser produto e colheita de muito que foi longamente pensado: mas o leitor, que nesse campo é novato e ainda não refletiu sobre isso, vê em tudo o que é dito brevemente algo embrionário, não sem um gesto de censura para o autor, por servir-lhe como refeição algo assim tão verde e imaturo (VM/OS, 2008, §127).

Somente o leitor novato encara os ditos breves como “algo de embrionário” e, assim, censura o autor. É aí que Nietzsche acusa os leitores apressados, os “espíritos superficiais”, de classificarem os escritos de Heráclito de incompreensíveis. Como falamos, apesar de uma das possíveis causas que levaram Nietzsche a recorrer ao aforismo, sendo o principal a clareza do estilo lacônico, o filósofo alemão entende a obscuridade como tendo uma função específica, portanto, ela é preservada, afetando uma classe específica de leitores: os leitores apressados. A obscuridade inerente a expressões breves é, assim, um valor relativo, funcionando como um mecanismo seletivo. Afastam-se os leitores medíocres: aforismos e sentenças não seriam para homens apressados, como os homens modernos, que carecem de tranquilidade, de tempo para pensar e estimam unicamente formulas acabadas.

Para um “público seletivo” os aforismos não devem ser recebidos enquanto verdades que almejam efeitos prescritivos, mas descrições e partes de um processo, algo como fragmentos

(movimento, mobilidade) em sua acepção blanchotiana.⁶⁴ Sabemos que Nietzsche associa o estilo aforístico ao caráter essencialmente inacabado e aberto de um sentido veiculado pela escrita (GM/GM, 1998, III, §8). O gênero fragmentário próprio ao aforismo é a única forma possível de expressão de um sentido que não se manifesta ou se concede por completo, mas de relance e alusivamente, diz Souza (2008: p. 78). O aforismo dispõe e mobiliza o pensamento à decifração ou a interpretação do sentido, que é sempre múltiplo e ressoa para além de seu comprometimento com um sistema ou uma época. Ele reivindica, por sua própria natureza, a arte da interpretação, que faz dele, na verdade, o ponto de partida de um sentido em devir, e não um ponto de chegada, ou seja, a interpretação é ponto de partida de múltiplos sentidos, o que revela, então, sua natureza artística, inventiva e conformadora.

Assim vemos que por meio do aforismo, Nietzsche atribui um papel ativo ao leitor: “A sentença é um membro de uma cadeia de pensamentos; ela requer que o leitor reconstrua essa cadeia por seus próprios meios” (Nachlass/FP. 20[3], verão de 1888).⁶⁵ Desta forma, Nietzsche deixa evidente aqui a ideia de incompletude quando incita a participação do leitor e, assim, fornece os aforismos como experimentos de pensamento em que a participação do leitor possibilite seu movimento para criação de algo novo.⁶⁶ No entanto, é importante que se diga, o aforismo não pode ser abordado como um objeto que acolhe diversos tipos de leituras sem impedimentos. Há a necessidade de regras, donde Nietzsche insistir na importância do método filológico, como vimos.

Portanto, a relação entre filologia e interpretação, que Nietzsche parece desenvolver como polos a serem trabalhados pelo leitor, não se trata de forma alguma de uma oposição, ou até mesmo uma flagrante contradição, um descuido, do pensamento nietzschiano. É nesta relação que Nietzsche, no contexto da crítica da linguagem, pensa a efetividade mobilizando os aforismos e exigindo a participação do leitor, o que não significa exortar, pela interpretação, a livre imaginação destes. Daí a filologia que, de posse de regras muito bem estabelecidas, conteria os excessos interpretativos, fato que nos permite concluir que não moderar a

⁶⁴ Diz Nasser (2014: p. 47) que para Blanchot o aforismo denota completude – o que é corroborado através de um exame etimológico da palavra – enquanto o fragmento está vinculado à mobilidade da experiência.

⁶⁵ Possivelmente inspirado em Rée para quem “sentenças são extratos do pensamento que todos podem expandir de acordo com o próprio gosto”; Paul Rée em *Psychologische Beobachtungen Aus dem Nachlass von*. Berlin: Carl Duncker, 1875, p.3 (apud Nasser 2014, p. 50).

⁶⁶ Desta forma, diz Nasser (2014: p. 50) que o aforismo em Nietzsche não faria dele o possuidor de um corpo de doutrinas fixas ou de convicções – a não ser enquanto meio, isto é, enquanto hipótese. É somente nesse horizonte cético que a cumplicidade com o leitor ideal se faz compreensível e imprescindível e, assim, não fazendo dele um mero receptor de convicções, mas aquele a ser inspirado pela dissuasão.

interpretação, através da filologia, conduziria a resultados indesejados e, de outro lado, ficar preso à letra do texto não produziria coisa alguma.

Portanto, podemos dizer que em Nietzsche tanto a filologia quanto a interpretação são fundamentais, coexistindo em um equilíbrio entre a letra do texto (“leitura filológica”) e a possibilidade de se criar algo novo (“arte da interpretação”) pelo receptor. Vemos que neste equilíbrio, da mesma forma que Nietzsche entende a necessidade de equilíbrio, de “dar forma aos impulsos”, filologia e interpretação estariam em uma relação de luta constante. É nesta relação que Nietzsche enxerga o domínio do “estilo clássico”, “breve”, “lacônico”? ou seja, poderíamos dizer, finalizando o tópico, que as qualidades da calma, tranquilidade, lentidão, concentração são reforçadas exatamente no exercício que se exige entre a liberdade de pensamento e o respeito as regras? Assim, quando Nietzsche considera a importância da filologia e, logo em seguida, a da interpretação nas tarefas da leitura, e a consequente adoção do estilo aforístico, aqui está posto a efetividade do mundo: luta, guerra, vontade de poder, e, assim, é neste estilo que Nietzsche entende capaz de expressar a efetividade do mundo e da vida naquilo que eles são em sua dimensão trágica, dor e sofrimento. Desta forma, vemos que, no amadurecimento do classicismo nietzschiano, Nietzsche persegue no “estilo clássico” a feitura de seu próprio estilo, como veremos em mais detalhes no terceiro capítulo.

2. 3. As raízes do “grande estilo”: um diálogo com Jacob Burckhardt

Destacado o ponto central envolvendo a concepção de estilo nietzschiano: a ideia de “unidade”, que se daria por uma espécie de “princípio ordenador”, ou “vontade ordenadora”, como tentamos mostrar no capítulo anterior, temos, como corolário a este entendimento, a noção de “caos”, de “multiplicidade”, de “confusão”, de “conflito”, um “fundo trágico” característico na leitura nietzschiana da cultura grega.⁶⁷ Tema central do pensamento nietzschiano, e uma de suas primeiras preocupações, a instância da cultura terá papel privilegiado no jovem Nietzsche sendo o que imporá direção a toda sua reflexão. Assim, é nos esforços em dar uma resposta ao problema da cultura, ao menos como ela passa a ser concebida no momento, sobretudo na *Primeira e Segunda Considerações extemporâneas*, que o filósofo

⁶⁷ Essa relação, entre um “algo caótico” e um “algo que organiza”, é tão presente no pensamento nietzschiano que podemos arriscar a dizer que a trajetória filosófica do filósofo alemão será travessada por este conflito, e a ideia de “unidade” como organização, que acompanha essa tensão, acreditamos, estarão presentes nas interpretações nietzschianas, inclusive na noção de “grande estilo”.

alemão falará, entre outras coisas, em “orquestração dos impulsos”, definindo assim o que é cultura pela “unidade de estilo” e, desta feita, é na relação cultura-estilo que podemos visualizar as “raízes” da noção de “grande estilo”.

Esta leitura, tão característica do período de juventude, acerca da cultura, povo e estilo, é tributária, sobretudo, das relações decisivas de Nietzsche com o historiador suíço Jacob Burckhardt.⁶⁸ Admitimos aqui, desde já, que a referida relação é complexa e ainda não foi suficientemente explorada.⁶⁹ Assim, por hora, o que nos interessa é o fio condutor da questão da “unidade de estilo” pensada no problema da cultura, indivíduo, povo, formação; temáticas que têm como fonte fundamental as conferências “Sobre o estudo da história”, de Burckhardt, assim como o ensaio anterior, de 1860, *A Cultura do Renascimento na Itália*, aos quais, por uma questão de delimitação, nos deteremos, sem desconsiderar, portanto, a importância de outras obras acerca da questão. Nessas obras, podemos encontrar, acompanhando nossas questões introdutórias, alguns dos “pensamentos essenciais de Nietzsche”, ao menos em sua crua idealização, dentre os quais enumeramos o conceito de cultura, a importância do grande indivíduo, a global interpretação da Grécia.⁷⁰ Acreditamos que uma breve análise dessas fontes é interessante para nossos objetivos, uma vez que tanto a questão da “grandeza histórica” e dos “grandes homens”, nas Conferências de 1868-69, quanto a do “homem renascentista”, no ensaio de 1860, vão de alguma forma ser pensadas na noção de “grande estilo” nietzschiana. Assim, cremos estar autorizados a seguir um caminho seguro, pois a influência e impressão causadas pelo historiador suíço, e suas ideias, acompanham o pensamento nietzschiano não só na juventude, período no qual a relação de ambos foi mais intensa, mas também na maturidade, quando é lembrado, por exemplo, no *Crepúsculo dos Ídolos*, sendo um dos poucos a ter grande apreço do filósofo alemão até o final da vida.⁷¹

⁶⁸ O estado das relações entre Burckhardt (1818-1897) e Nietzsche (1844-1900) é fundamentalmente aquele de fazer-nos supor que não só o primeiro influenciou o segundo, mas também o inverso.

⁶⁹ Não é nossa intenção aqui proceder a uma análise minuciosa da questão e sim apenas pensar o que nos é de interesse imediato para a nossa pesquisa, pois, como sinalizamos, a questão envolvendo o problema da cultura nos permitem ver o “*germen*” da noção de grande estilo.

⁷⁰ Ernani Chaves (2000: p. 44) destaca três questões comuns a Nietzsche e a Burckhardt: 1) a importância de Schopenhauer, em especial sua crítica ao hegelianismo e suas ideias acerca da arte como consolação e da música como a mais elevada das artes; 2) a importância concedida a Antiguidade clássica, em especial aos gregos e 3) a necessidade de uma renovação da cultura e da educação, implicando uma crítica do seu tempo ou, em outras palavras, da Modernidade.

⁷¹ Chaves (2000: p. 43), no artigo *Cultura e Política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt*, discutindo a influência e importância do historiador suíço no pensamento nietzschiano de juventude, confirma o apreço do filósofo por Burckhardt: “apesar de explicitamente, ele só seja citado três vezes na obra publicada: uma na *Segunda Extemporânea* (HL/Co. Ext. II, 3) e as outras duas, muito tempo depois, no *Crepúsculo dos Ídolos* (GD/CI, “O que falta aos alemães”, 5 e “O que devo aos antigos”, 4), em íntima ligação com as obras de juventude”, o

Assim sendo, começemos nossas análises pelas Conferências. Ministradas por Burckhardt a partir do semestre de inverno de 1868-69, e repetidas nos semestres sucessivos, a intitulada “Grandes da História”, ou da “Grandeza Histórica”, foi a que mais causou interesse a Nietzsche, sendo um assíduo ouvinte deste curso universitário (GENTILE, 2010, p. 65).⁷² Ali, Burckhardt reflete sobre a importância dos “grandes homens” na história. O que lhe chama a atenção, e o motiva para tal estudo, é entender a noção de grandeza no contexto da História. O homem, não podendo prescindir da “grandeza”, necessita dela como uma espécie de símbolo identitário que o afirma enquanto indivíduo e enquanto povo e, assim, não é à toa “o fenômeno segundo o qual todos os povos civilizados proclamam os grandes de sua história, insistem neles e os reconhecem como seu bem mais elevado” (BURCKHARDT, apud CHAVES, 2000, p. 45). É a partir de tal característica que o historiador suíço consegue eleger um critério razoável para definir “grandeza” e “grandes homens”.⁷³ É nesta discussão que concentram-se as concepções envolvendo a cultura no pensamento do historiador suíço.⁷⁴ Assim Burckhardt define os atributos de um grande homem:

Um grande homem é aquele sem o qual o mundo nos pareceria incompleto, porque determinadas grandes ações só poderiam ser concretizadas por ele, em sua própria época e ambiente, sendo inconcebíveis sem ele. O grande homem está fundamentalmente ligado ao grande fluxo central das causas e efeitos. Há um provérbio que diz: “nenhum ser humano é indispensável”, mas justamente os poucos que o são, são grandes homens (BURCKHARDT, 1961, p. 214-215).

Os grandes homens seriam os poucos imprescindíveis, eles seriam únicos. São aqueles que deixam marcada sua impressão na história, sua ação transcende os limites de sua época. Alguns de seus exemplares seriam Ésquilo, Fídias, Platão, Rafael ou ainda Copérnico, Galileu e Kepler.⁷⁵ Tais homens são únicos e insubstituíveis apenas se dispuserem de forças intelectuais

pesquisador lembra ainda que, após seu colapso psíquico, uma das últimas cartas de Nietzsche tinha Burckhardt como destinatário (carta de Turim, em 06.01.1889).

⁷² Nietzsche escreveu que a primeira vez que sentiu prazer em uma aula foi quando ouviu Burckhardt falar dos grandes homens da história (BURKE, 2009: 18. In: BURCKHARDT, 2009).

⁷³ Chaves (2000: p. 45) fala das dificuldades de definição da “grandeza” para Burckhardt. Ciente de tal fato, o historiador suíço chama a atenção de reconhecer “a relatividade” desta noção (...). Existem dificuldades do ponto de vista individual, uma “necessidade de humanidade” ou ainda a admiração submissa, com a qual a nossa “pequenez individual” se comporta diante da “grandeza”. Além disso, normalmente confundimos “grandeza” com “poder” (...) ou ainda somos vítimas de depoimentos históricos desonestos.

⁷⁴ Existem dois momentos distintos em que Burckhardt define “grandes homens na história”. Um que tem o embasamento teórico nas Conferências de 1868-69 e outro, anterior, de 1860, no ensaio *A Cultura do Renascimento na Itália*, o qual faremos uma pequena menção no decorrer de nossos estudos.

⁷⁵ Os “grandes da história” desempenham um papel decisivo nas relações que se desenham entre o que Burckhardt chamou de “as três potências”, o Estado, a Religião e a Cultura, objetivo da primeira parte das “preleções”, já expostas no semestre de inverno 1869/1870 (CHAVES, 2000, p. 47). Eles são “únicos” e “insubstituíveis”, ao contrário por exemplo dos grandes navegadores: a descoberta da América não dependeria exclusivamente de Colombo.

e morais de forma que sua ação se reflita sobre uma coletividade, formando assim uma crença coletiva que “objetiva” o feito de determinado homem, transformando-o em um “ser superior”:

Só é único e insubstituível o homem que dispuser de forças intelectuais e morais extraordinárias, cuja atividade se reflete sobre uma coletividade, isto é, sobre povos e culturas inteiros ou até mesmo sobre toda a humanidade. Entre parênteses seja-nos permitido acrescentar que há um certo tipo de grandeza que abrange todo um povo e ainda há outra espécie de grandeza ainda que podemos chamar de parcial ou momentânea, que se produz sempre que um indivíduo sacrifica a si próprio ou sua vida em prol de uma coletividade. Um ser capaz dessa abnegação atinge, então, um estado de elevação tal que o afasta das vicissitudes terrenas e o transfigura como um ser superior (BURCKHARDT, 1961, p. 215).

Assim, o “grande homem” é um “ser superior”, pois sua ação se reflete sobre uma coletividade, isto é, sobre povos e culturas inteiras ou até mesmo sobre toda a humanidade, bem distante daqueles ocupados com as atividades cotidianas, afirma Burckhardt. É interessante perceber que, nesta definição, como acentua Chaves (2000: p. 46), há um aspecto fundamental, a saber; Burckhardt entende que a ação do “grande homem” realiza a vinculação ou, em outras palavras, a “unidade” entre o “individual” e o “universal”. Ou seja, nas palavras do próprio historiador suíço: “Grande é a heterogeneidade deste universal, que culmina no grande indivíduo ou que, através dela, é remodelado (*umgestalten*)”. Sobre essa última expressão, “*umgestalten*”, Chaves (2000: p. 46) salienta a ideia de “remodelação”, “modificação”, uma ação que transforma. Segue-se daí o aspecto fundamental desta caracterização: a capacidade de instituir uma “unidade” que organiza a heterogeneidade do universal, e, desta forma, o “grande homem” é criador de cultura.

Aqui fica mais fácil de entendermos que a ideia de remodelação implica, em última instância, na de “criação”. Portanto, aquele dotado de enorme força intelectual ou moral, os “grandes homens”, cujo fazer individual encontra-se referido a um universal, ou seja, que gera “unidade” estabelecida entre o universal e o individual, entre o exterior e o interior, é resultado da atividade criadora, testemunhada pelas “artes”. Neste contexto, os “grandes homens” seriam “os criadores de cultura, os filósofos, os artistas e, em especial o “gênio”, entendendo-se por este último, de acordo com Wagner, a suprema realização daquele que, no plano do coletivo, realiza o que o artista faz no plano individual” (CHAVES, 2000, p. 49). É neste sentido que Burckhardt relaciona estritamente os conceitos de cultura e de individualidade com o conceito de estilo (objetividade?), definido como fusão de forma e conteúdo (...). Um momento dessa relação acontece de forma bastante explícita, segundo Gentile (2010: p. 65), no capítulo intitulado *Acerca da consideração histórica da poesia*, escrito por ocasião da última rodada do

ciclo de lições e que teve lugar no semestre de inverno de 1872-73. Assim destaca o comentador:

Ele parte da habitual consideração da crise da poesia moderna, que nada pode ser senão “imitação, reminiscência”, enquanto na poesia dos tempos remotos “o conteúdo e a forma necessária, rigorosa estão intimamente ligados”. Por essa razão, “a poesia inteira” constitui somente uma revelação nacional-religiosa; o espírito dos povos parece falar-nos direta e objetivamente”. Essa objetividade, que assume a forma da individualidade, corresponde, para Burckhardt, ao estilo: “o estilo parece como algo dado, inseparavelmente misturado conteúdo e forma”. É por isso, enfim, o desenvolvimento da poesia procede “do âmbito universal do povo ao individual (GENTILE, 2010, p. 65/66).

Vemos claramente que a ideia de uma “unidade” na cultura está presente já em Burckhardt. É por esse caminho que Nietzsche vai falar em “unidade de estilo” como uma conquista dos gregos. Como vimos, foi “aprendendo aos poucos a organizar o caos” o que tornou possível a constituição de uma cultura cuja unidade assumisse a forma de uma individualidade, em relação tanto à existência individual quanto à vida de um povo e, assim, os gregos alcançaram seu estilo.

Analisada na mesma perspectiva das Conferências, o ensaio *A Cultura do Renascimento na Itália*, de 1860,⁷⁶ trabalho de grande envergadura do historiador suíço, apresenta algumas das influências e impressões deixadas por Burckhardt na vida e no pensamento nietzschiano, como exemplo, a antipatia pela democracia de massas, pela uniformidade, pelo industrialismo, militarismo e nacionalismo, fenômenos característicos da modernidade.⁷⁷ É deste ensaio que, fascinado pelo Renascimento, Burckhardt desenvolve a ideia de que haveria uma unidade cultural para um dado período histórico, portanto, até mesmo antes das Conferências. Assim, o Renascimento italiano, concebido como uma entidade coesa, seria atravessada pelo mesmo “espírito”. Essa concepção, juntamente com a questão do surgimento do indivíduo, podemos dizer, é o grande fio condutor de *A cultura do Renascimento na Itália*: “o intento seria aquele

⁷⁶ Neste Ensaio se encontram as impressões mais maduras do historiador. Em um tom muito pessoal, ele escreve sobre si mesmo, destacando seus conflitos internos e relações de contrastes com seu ambiente, *A Cultura do Renascimento na Itália*, foi o grande trabalho da vida do historiador suíço, ocupando-o pelo período de 1846 a 1860, e também um trabalho de grande esforço de análise das fontes e de construção de uma visão coesa acerca do mundo italiano quando do Renascimento (BURKE, 2009: 18. In: BURCKHARDT, 2009).

⁷⁷ Diz Mendonça que o historiador suíço desprezava a modernidade sob muitos aspectos: “alimentava uma genuína pela revolução francesa, pelos Estados Unidos (que jamais visitou). Em plena época de unificação da Alemanha e da Itália. Burckhardt combatia com tanto fôlego os elementos que considerava perigosos, como a massificação cultural advinda da modernidade, neste sentido, sua crítica cultural pode ser afirmada como politicamente conservadora, ele condenava o estado moderno centralizado, ‘reverenciado como um Deus’, conforme escreveu, ‘e governado como um sultão’. Burckhardt preferia ser um bom cidadão e um bom europeu (BURKE, 2009: 18. In: BURCKHARDT, 2009).

de considerar o Renascimento como pátria e origem do homem moderno”. Portanto, como vemos, a ideia da construção histórica da individualidade se deve a Burckhardt, a qual a filosofia nietzschiana herdará.⁷⁸

Burckhardt pensa no nascimento da individualidade a partir da transição entre um coletivismo medieval e a possibilidade de individualismo do Renascimento. Segundo ele, na Idade Média, o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outras das formas do coletivo; e, com o advento do Renascimento na Itália, o homem passa a se entender como indivíduo, ou seja, o *individuum*, aquele que não se divide, um ser singular, único, autônomo, uma subjetividade: o homem torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece como tal (BURCKHARDT, 2009, p. 145).⁷⁹ Este fato permitiu, por seu turno, uma contemplação e um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas desse mundo.⁸⁰ Vejamos como isso ocorreu, segundo o historiador suíço.

A península itálica reuniu uma série de condições para isso, sobretudo devido à grande estabilidade política da época. A disputa de poder entre as cidades italianas foi marcada, segundo Burckhardt, pela traição, exploração, violência, promovidas tanto pelo aparato estatal italiano como pelas nobres famílias. Assim, a Renascença italiana foi uma época vívida em paixão e vingança, onde a usurpação constante permitia a ascensão ao poder e, ao mesmo tempo, uma generalizada desconfiança do poder político entre os principados. Tal estado de coisas foi, para Burckhardt, o grande fomentador do individualismo, não só entre os homens, mas também entre cada cidade italiana. É neste cenário que ele destaca “a volta do homem renascentista para si mesmo”.

Já em épocas bem mais remotas, verifica-se aqui e ali o desenvolvimento de uma personalidade entregue a si própria, desenvolvimento que, à mesma época, não tem paralelo no Norte, ou não se revela de maneira semelhante. [...] Findo o século XIII, porém, a Itália começa a ferver de tais personalidades; rompe-se ali inteiramente o

⁷⁸ Assim como a ideia de individualidade, estamos autorizados a dizer que Nietzsche conheceu a Renascença por meio do ensaio de Burckhardt?

⁷⁹ A ideia de que o homem medieval era capaz apenas de se perceber como parte de uma coletividade cai por terra ao se considerar biografias como a de Abelardo. Assim, o conceito de individualidade, que é tão caro à obra de Burckhardt, fica de difícil datação (BURKE, 2009: 18. In: BURCKHARDT, 2009).

⁸⁰ Apesar de sua repulsa pelos ambíguos fascínios da metrópole moderna, a Europa setentrional, em especial a Itália, causava muito fascínio a Burckhardt, pois via a Itália como o lugar privilegiado para a assimilação de uma memória da Antiguidade, daí o Renascimento, neste país, ser capaz de feito até então único, romper com a cultura medieval num retorno à cultura clássica, segundo a percepção de Burckhardt. Isso teria sido possível através de personagens ímpares como Albert e da Vinci, e tais personagens tornaram o italiano renascentista uma figura única para o historiador suíço. Burckhardt encontrava certas proximidades com os italianos e entre si mesmo, a quem considera os primogênitos da Europa moderna, na qual ele vivia (...) a Itália renascentista despertava em Burckhardt uma nostalgia por um modo de vida já perdido no mundo em que ele vivia (BURKE, 2009: 26. In: BURCKHARDT, 2009). O que ele não admitia eram as inúmeras rupturas com um estilo de vida, nascido com os gregos, que ele considerava como ideal.

encanto que pesava sobre o individualismo; desconhecendo limites, milhares de rostos adquirem sua feição própria. [...] no século XV, a Itália praticamente desconhece a falsa modéstia e a hipocrisia de um modo geral; se humano algum receia sobressair, ser e parecer diferente dos demais (BURCKHARDT, 1991, p. 112).

Este é o aspecto subjetivo, no qual o homem renascentista, voltado a si próprio, ergue-se e é comparado por Burckhardt ao homem grego. Sob o poder do nobre está a força de sua personalidade e em seu talento a manutenção da própria vida. Porém, esta noção de força e talento ressalta o aspecto cru da existência, a crueldade e a subversão do instituído. Assim, Burckhardt destaca a individualidade ilimitada, aquela capaz de cometer as maiores atrocidades, mostrando o lado mais cruel do homem renascentista. É interessante aqui que ao abordar a relação entre grandes individualidades e a crueldade, Burckhardt traz um importante aspecto: a crueldade que, necessariamente envolve a prática da violência, o saque, a usurpação, a vingança, cumpre um aspecto moral e social quando, por exemplo, uma individualidade, em sua ação, tem o intuito de sobrepujar o ofensor nos aspectos físico e psicológico. Não é à toa que ela também era entendida como uma obra de arte

Todos concordam que, no tocante às ofensas e infrações diante das quais a justiça italiana de então revela-se impotente – e sobretudo no tocante àquelas, diante das quais jamais em parte alguma poderá haver uma lei satisfatória –, cada um está autorizado a fazer justiça com suas próprias mãos. É necessário porém, que haja engenho na vingança e que a punição do ofensor combine dano material com humilhação moral. Aos olhos da opinião pública, o emprego grosseiro e brutal unicamente da força não constitui reparação alguma – o indivíduo como um todo tem que triunfar, com sua aptidão para a fama e o escárnio, e não meramente com o poder de seus punhos (BURCKHARDT, 1991, p. 316).

Burckhardt vai dizer que o italiano de então é capaz de todo o tipo de dissimulação para atingir determinados objetivos. É assim que, com total ingenuidade, confessa ser a vingança uma necessidade humana (BURCKHARDT, 1991, p. 316). O exemplo de talento ou virtuosidade, no Renascimento italiano, era visto tanto na habilidade em conduzir o exército, como também na disposição para a traição e a usurpação. O tirano renascentista é comumente retratado por Burckhardt na primeira parte do ensaio, intitulado “O Estado como obra de arte”, pela disposição criminosa, impiedade, talento bélico e elevada formação. Assim, seja no tirano, seja no príncipe, estes aspectos de forma alguma se mostram indiferentes. Tais “espíritos poderosos” estariam imunes à moral cristã, incapaz de apaziguar as paixões ou prescrever-lhes uma conduta:

Os espíritos poderosos, por sua vez, os promotores do Renascimento, exibem no tocante à religião, uma característica frequente nos jovens: se distinguem nitidamente

entre o bem e o mal, eles, por outro lado, desconhecem o pecado. Graças à sua força plástica, confiam na própria capacidade de restabelecer sua harmonia interior em face de qualquer distúrbio sofrido, desconhecendo, por isso, o arrependimento. Com isso, esmaece-se também a necessidade de salvação, ao mesmo tempo em que, em vista da ambição e da intensa atividade intelectual cotidiana, o pensamento na vida eterna ou desaparece completamente ou assume uma forma poética, em lugar da dogmática (BURCKHARDT, 1991, p. 354).

Mostrando força, esses “espíritos poderosos” tinham por princípio nunca se arrepender o que, entre os modernos, seria sinal de fraqueza. Os “espíritos poderosos” detinham a força que os capacitava para lidar com o bem e com o mal; uma força plástica. Em suma, uma força com a capacidade de moldar, modelar, esculpir, que permite aos renascentistas tornarem-se um contraponto a qualquer lei universal (PESTANO, 2012, p. 63). Como podemos depreender daqui, a crítica de Nietzsche à moral cristã encontra ecos no tirano renascentista do historiador suíço.

Nietzsche faz referência a Burckhardt, além de três momentos das obras publicadas, como destacamos, em dois interessantes fragmentos póstumos os quais, entre outras coisas, corroboram o peso da influência do historiador suíço no pensamento nietzschiano. O póstumo de 26 de agosto de 1881, de Sils-Maria, onde Nietzsche, citando diretamente o nome de Burckhardt, e se reportando à obra *Cicerone*, escreve: “afastar-se de tudo o que é belo e agradável, como um homem violento, desprezador do mundo’ afirma Burckhardt no Palazzo Pitti” (Nachlass/FP. 11[197], agosto de 1881).⁸¹ Além deste, o póstumo da primavera de 1884, onde Nietzsche escreve: “Considerou-se ‘impessoal’, o que era expressão das pessoas mais poderosas (J. Burckhardt com instinto certo diante do Palazzo Pitti): o ‘homem violento’ (*Gewaltmensch*)” (Nachlass/FP. 25[117], primavera de 1884).

Percebe-se, nestes dois fragmentos, que a referência tanto ao Palazzo Pitti quanto ao termo *Gewaltmensch*, reconduzem a Burckhardt. No primeiro caso, Nietzsche associa essa grande obra de arquitetura do Renascimento italiano ao “grande estilo”, como vimos, e, no segundo caso, *Gewaltmensch* (“homem violento”), ao príncipe ou tirano renascentista, aquele “espírito poderoso” capaz de remodelar sua ação por medidas próprias a ele, dado o grande desenvolvimento de sua individualidade de tal forma que seu agir subjetivo e arbitrário torna-se forma objetiva no Estado, o dominador violento (*Gewaltherrcher*). Neste sentido,

⁸¹ Sils-Maria, 26 de agosto de 1881, “allem Hübschen und Gefälligen aus dem Wege geren, als ein weltverachtender Gewaltmensch sagt J. Burckhardt bei Palazzo Pitti” (KSA IX, 11[197]), p.520. (Nietzsche, F (1988). Nachgelassene Fragmente 1880-1882. Kritische Studienausgabe Herausgeber von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter).

Burckhardt diz: “A ilegitimidade, rodeada de perigos constantes, isola o déspota; a aliança mais honrosa que ele pode eventualmente selar é aquela com o talento intelectual mais elevado, independentemente de sua origem” (BURCKHARDT, 2009, p. 41). Portanto, vemos que ao utilizar o termo *Gewaltmensch*, Nietzsche alude à ideia burckhardtiana de subjetivo transfigurado em “objetividade”. Por isso não causa surpresa o fato de que, logo após definir o “grande estilo” como a ação de “assenhorear-se do caos de que se é, forçar seu caos a tomar forma”, como vimos no póstumo (Nachlass/FP. 14[61], início de 1888), Nietzsche chama os homens capazes de “grande estilo” de “homens violentos” (*Gewaltmenschen*): o tirano renascentista de Burckhardt.

No *Crepúsculo dos Ídolos*, na seção IX, intitulada “Incursões de um extemporâneo”, vamos encontrar o que acreditamos ser algumas das ideias de Burckhardt relativas aos conceitos de “grande homem”, bem como referências ao tirano renascentista, onde, no contexto da crítica à moral moderna, Nietzsche faz a separação entre o europeu renascentista e o europeu moderno. Tanto o parágrafo 37: “Se nos tornamos mais morais”, quanto o parágrafo 38: “Meu conceito de liberdade”, nos oferecem importantes elementos referentes ao pensamento maduro de Nietzsche, como a crítica de caráter político-cultural às instituições liberais, assim como à própria ideia de liberalismo, a repulsa ao democratismo e a igualdade; permitindo-nos adentrar na perspectiva aristocrática do filósofo, manifesta na ideia de “*pathos* da distância” que, como comentamos, está intimamente ligada à ideia de “organização” pensada como uma capacidade de “separação”, de “seleção”.

Sabemos que a época do Renascimento, “tão prodigiosa e tão rica em fatalidade, surge como a última grande época” para Nietzsche (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §37). Seus habitantes “conheciam a vida de outra forma, mais plena, mais pródiga, mais transbordante”. Uma época que tinha como condição a natureza dura e terrível do costume, o homem moderno não aguentaria nos nervos e muito menos nos músculos aquela realidade, realidade que pode ser, para Nietzsche, consequência do excesso de vida, pois então muita coisa pode ser arriscada, desafiada e também esbanjada. O que antes era tempero da vida, para nós (modernos) seria veneno: “Um César Bórgia não poderia absolutamente ser apresentado como um ‘homem mais elevado’, uma espécie de super-homem, tal como faço...” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §37). Nietzsche, lançando provocativamente a questão se realmente nos tornamos mais morais, faz um confronto entre a época do Renascimento e a Modernidade tendo como cerne a via dos instintos:

Nós, homens modernos, muito delicados, muito suscetíveis, mostrando e recebendo mil considerações, imaginamos realmente que essa branda humanidade que representamos, essa *conquistada* unanimidade na indulgência, na solicitude, na mútua confiança, seja um positivo progresso, que com isso deixamos muito para trás os homens do Renascimento. Mas assim pensa toda época, assim *tem* de pensar (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §37).

Nietzsche está dizendo aqui que, de forma alguma, “ter deixado para trás” os homens do Renascimento demonstra um progresso alcançado pelo europeu moderno, “mas apenas outra constituição, mais tardia, mais fraca, delicada, suscetível, a partir da qual se produz necessariamente uma moral *rica em consideração*”. A tese de Nietzsche é de que nos modernos se deu uma “amenização dos costumes” que é uma consequência do declínio, “nossa moral da simpatia, contra a qual fui o primeiro a advertir, isso que pode ser chamado *impressionisme morale*, é mais uma expressão da superexcitabilidade fisiológica que é própria a tudo que é *décadent*” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §37). As pessoas que ajudam umas às outras, até certo ponto, cada qual é doente, cada qual é enfermeiro. Então, as “virtudes” modernas identificadas com o “progresso” pelo europeu do século XIX, significam para Nietzsche uma coisa: “a diminuição dos instintos hostis e que geram desconfiança” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §37).⁸² Dirá Nietzsche que “as épocas fortes, as culturas *nobres* vêm como algo desprezível a compaixão, o “amor ao próximo”, a falta de amor próprio e de si próprio

e nós, modernos, com nosso angustiado cuidado-próprio e amor ao próximo, com nossas virtudes de trabalho, despretensão, legalidade, cientificidade – acumuladores, econômicos, maquinais –, como uma época *fraca*... Nossas virtudes são determinadas, *provocadas* por nossa fraqueza... A “igualdade”, um certo assemelhamento real que acha expressão apenas na teoria de “direitos iguais”, é essencialmente própria do declínio: o fosso entre um ser humano e outro, entre uma classe e outra, a multiplicidade de tipos, a vontade de ser si próprio, de destacar-se, isso que denomino *pathos da distância* é característico de toda época *forte* (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §37).

Por isso Nietzsche acusa a modernidade de época fraca, onde “a tensão, a distância entre os extremos torna-se hoje cada vez menor – por fim, os próprios extremos se apagam até atingir a semelhança...”. Refletida em todas as teorias e constituições do Estado, entre eles o “*Reich*” alemão, o “apagar a distância” é, para Nietzsche, uma das consequências necessárias do

⁸² N’O *anticristo* §4, Nietzsche diz que a humanidade não representa em absoluto uma evolução em direção ao melhor, ao mais forte, ao mais elevado no sentido como se acredita hoje. O “progresso” é apenas uma ideia moderna, ou seja, uma ideia falsa. O europeu de hoje, em valor, fica muito abaixo do europeu da Renascença; o prosseguimento da evolução não implica em absoluto, como consequência de alguma forma inevitável, a elevação, o acréscimo, o aumento de força.

declínio; o inconsciente efeito da *décadence*, até mesmo incorporado aos ideias de ciências particulares. Desta forma, Nietzsche critica toda a sociologia da Inglaterra e da França, pois, segundo ele, ela conhece apenas as formas decaídas de sociedade, e muito ingenuamente toma como norma dos juízos de valor sociológicos os próprios instintos decaídos. Assim é que a vida declinante, o decréscimo de toda força organizadora, isto é, separadora, abridora de fossos, sub- e sobreordenadora, é formulada como um ideal na sociologia de hoje (GD/CI, 2006, *Incursões de um extemporâneo*, §37). O *pathos* da distância é aqui um elemento fundamental na filosofia nietzschiana e, como podemos perceber, tem uma íntima relação com o “grande estilo”.

No parágrafo posterior, Nietzsche fala da época do Renascimento, e, diretamente, cita Roma e Veneza como “grandes viveiros” para “a mais forte espécie de gente que já existiu”, as comunidades aristocráticas. Povos que se tornaram de valor dada a virilidade de seus instintos, “que se deleitam na guerra e na vitória, predominam sobre outros instintos” (GD/CI, 2006, *Incursões de um extemporâneo*, §38). Estas comunidades, segundo Nietzsche, entendiam a liberdade como algo que se tem e não se tem, que *se quer*, que *se conquista*... (GD/CI, 2006, *Incursões de um extemporâneo*, §38), e é neste sentido que o filósofo alemão toma a palavra liberdade. O referido parágrafo é interessante, sobretudo, por fornecer informações a respeito da idiossincrasia envolvendo o conceito de liberdade nietzschiano. Para Nietzsche só há liberdade na guerra, na luta. O filósofo alemão nos dá um exemplo: quando há luta pelas instituições liberais há liberdade e tão logo essas instituições liberais são alcançadas a liberdade é tolhida e o que se segue é a produção do “animal de rebanho”. Portanto, é na guerra que se “educa para a liberdade”. O conceito de liberdade em Nietzsche tem como condição a existência de instintos viris, ou seja, a liberdade de estarem em guerra, luta, resistência e, neste sentido, “o homem livre é guerreiro”:

Pois o que é liberdade? Ter a vontade da responsabilidade por si próprio. Preservar a distância que nos separa. Tornar-se mais indiferente à labuta, dureza, privação, até mesmo à vida. Estar disposto a sacrificar seres humanos à sua causa, não excluindo a si mesmo. Liberdade significa que os instintos viris, que se deleitam na guerra e na vitória, predominam sobre outros instintos, os da “felicidade”, por exemplo. O ser humano *que se tornou livre*, e tanto mais ainda o *espírito* que se tornou livre, pisoteia a desprezível espécie de bem-estar com que sonham pequenos lojistas, cristãos, vacas, mulheres, ingleses e outros democratas. O homem livre é *guerreiro*. – Como se mede a liberdade, tanto em indivíduos quanto em povos? Conforme a resistência que tem de ser vencida, conforme o esforço que custa ficar *em cima*. O mais elevado tipo de homens livres deve ser buscado ali onde é continuamente superada a mais alta resistência: a cinco passos da tirania, junto ao limiar do perigo da servidão. Isso é psicologicamente verdadeiro se por “tiranos” compreendemos instintos implacáveis e terríveis, que provocam o máximo de autoridade e disciplina para consigo – Júlio César sendo o tipo mais belo (GD/CI, 2006, *Incursões de um extemporâneo*, §38).

Capítulo 3: A estética nietzschiana no *Crepúsculo dos Ídolos*, “grande estilo” e “transvaloração”

No capítulo que se inicia, gostaríamos de traçar mais um percurso em nossa busca de um adequado entendimento da noção de “grande estilo”, agora sob a perspectiva da atividade artística e das obras de arte. Nietzsche, fiel à valorização da arte até sua derradeira filosofia, aumenta a amplitude do domínio artístico no sentido de tratar a arte de forma a não mais restringi-la ao campo das obras de arte, mas como atividade que permeia toda a existência humana. Neste aspecto, talvez, fica demonstrado a mais importante faceta deste pensamento, o qual, agrupando reflexões acerca da arte ao conjunto das questões tradicionalmente pensadas na atividade filosófica, fazem de Nietzsche um *filósofo singular*, empreendendo, na análise da atividade artística, um ousado esforço para levar a cabo uma crítica radical à cultura da modernidade.

Os procedimentos críticos de Nietzsche à cultura em geral, e às artes em particular, são como que guiadas por uma espécie de tipologia dualista, a consideração de dois processos básicos de formação da subjetividade: um “tipo forte” e um “tipo fraco”, o primeiro transforma “o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver” (homem trágico); o segundo julga ser capaz de conhecer o mundo e corrigi-lo (homem teórico), expostos n’*O nascimento da tragédia*. Do mesmo modo, um “tipo nobre” afirmativo, aquele que diz *Sim* a si mesmo, e um “tipo escravo” ressentido, aquele que diz *Não* a si mesmo e à vida, analisados na *Genealogia da moral*; ou, um de “estilo clássico”, que afirma a vida e vive em um estado sem temor ante todas as suas vicissitudes, e um de “estilo romântico”, que condena e vilipendia a vida em nome de uma outra (*A gaia ciência* e *Crepúsculo dos Ídolos*).

Assim procedendo, como podemos observar, todos os experimentos de pensamento da filosofia nietzschiana desdobram-se sempre no interesse de barrar e superar o que, segundo o filósofo, é um progressivo e generalizado estado de decadência que aflige a cultura ocidental. Esse processo de decadência que, em 1888, Nietzsche vai creditar seu início ao mundo antigo, com Sócrates e Platão, é uma constante nas preocupações nietzschianas, aparecendo e reaparecendo ao longo de suas produções, e é assim que o “filósofo da cultura” diagnostica esse sintoma nos mais diversos segmentos da sociedade de seu tempo.

Deste modo, é na comunicação interna de *pathos* compartilhada e que se convencionou aí, ou seja, no estilo cultivado por essa longa tradição consagrada no ocidente: intelectual, política, filosófica, o horizonte onde Nietzsche vai enxergar o que ele denomina como o “estilo

da *décadence*". Neste sentido, o filósofo alemão propõe agora uma oposição entre dois estilos fundamentais, a saber: o "estilo clássico", o qual ele identifica como sendo o próprio "grande estilo", e o "estilo romântico", identificado como o "estilo da decadência". Veremos assim como, nos andamentos de suas análises, o pensamento nietzschiano vai tomando partido pelo classicismo e, sendo mais do que nunca um extemporâneo, passa a defender a submissão da arte às "coerções técnicas", caminho este que nos permite entender os desdobramentos da filosofia nietzschiana no que se refere a alguns conceitos importantes de sua primeira estética, como o trágico e dionisíaco. Neste contexto, como pretendemos deixar claro, à medida que Dioniso retorna às páginas de Nietzsche, o filósofo vai se comprometendo cada vez mais com as regras clássicas.

3.1. O "estilo clássico" e "romântico": entre "grande estilo" e "estilo da *décadence*"

É pela organização instintual, pela comunicação interna de *pathos*, que Nietzsche analisará as criações artísticas na cultura da modernidade ligando, assim, diretamente o corpo à obra, o artista à criação, o que foi chamado, na maturidade, de "fisiologia da arte".⁸³ Este procedimento de análise estética nietzschiana implicou o uso da terminologia das ciências naturais, médicas e psicológicas, devido, em boa parte, à crítica ao idealismo e à consideração de que "o corpo é a única realidade": só a partir dele que podemos ler o mundo, os valores, as significações, os sentidos; assim como, no mesmo percurso crítico, pelo ainda evidente incomodo do filósofo com a linguagem para dar conta de suas formulações: "Antes de me ter lido, não se sabia o que era possível fazer com a língua alemã – o que, de modo geral, era possível fazer com a linguagem" (EH/EH, Por que escrevo livros tão bons, §4).

Assim sendo, o experimento de pensar nietzschiano ainda prossegue, nas derradeiras obras, como uma tentativa laboriosa de superar as limitações inerentes à linguagem que "entrava constantemente os esforços do pensamento" (Nachlass/FP. 5[3]), e, ao mesmo tempo, a denúncia à tradição filosófica que não percebeu que toda a linguagem é intrinsecamente retórica. Desta forma, para lograr êxito numa eventual superação desse discurso, Nietzsche recorre à linguagem das ciências como uma possibilidade de um alcance maior na forma de expressão, estratégia essa que poderia ser pensada com um meio termo entre a linguagem literal

⁸³ Nos póstumos do período, sobretudo os de 1887 e 1888, que são os que mais diretamente tratam sobre a arte e temáticas correlatas, vemos que nestas é recorrente a ligação entre arte e fisiologia, assim como no *Crepúsculo dos Ídolos* o que, de certa forma, pode ser encontrado em decurso desde *O nascimento da tragédia*.

e a metafórica. Como comentamos na questão do “estilo de Nietzsche”, o entendimento do léxico nietzschiano constitui uma condição previa ao acesso do conteúdo de suas reflexões.

O que podemos entender referente à noção de fisiologia da arte, grosso modo, é que ela seria uma espécie de análise da relação dada entre a arte e a fisiologia do corpo, onde seria possível observar os efeitos deste sobre aquele.⁸⁴ A forma como se configura esta relação indicaria o “funcionamento” de determinado ser vivo, o que transpareceria em suas criações artísticas. Tal processo se daria pela liberação de forças as quais Nietzsche delimita por suas qualidades em dois polos antagônicos: os conceitos de “atividade” e “reatividade”, que são termos emprestados da biologia, à época, regida pela “escola de Darwin”.⁸⁵

Assim, o filósofo alemão classificaria a “atividade” pela qualidade de um princípio forte regendo um conjunto de outras forças (“formação de domínio”), impondo forma e organização a essas forças (ao caos instintual); por outro lado, a “reatividade” seria a ausência de um princípio, ou a fraqueza deste, incapaz à administração das forças, portanto, gerando desagregação e anarquia. Nietzsche estenderia a classificação dessas qualidades não só ao nível fisiológico (capacidade ou incapacidade do organismo em assimilar as excitações e os impulsos), mas também ao nível moral que, neste caso, significa a capacidade ou incapacidade de dominar as paixões e desejos. Assim sendo, associando a obra com as condições fisiológicas de quem a criou, é possível a Nietzsche saber se determinada obra de arte veio à luz porque seu autor padecia do empobrecimento da vida, ou, ao contrário, se ela era a expressão da abundância de vida. Neste sentido, Patrick Wotling (2013: p. 225) destaca que a grande lição da fisiologia da arte, empreendida por Nietzsche, está no fato de que, pela abordagem fisiológica, “a apreciação da arte é, para um filósofo, o lugar onde se revela mais autenticamente o sentido de seu pensamento”.

Na crítica ao romantismo, a estratégia de Nietzsche é no sentido de contrapô-lo ao classicismo e, para tanto, usa as qualidades da “fraqueza” e da “força”: “Tanto os espíritos de tendência clássica como os românticos – duas categorias que sempre existirão – entretêm uma

⁸⁴ Não é aqui nosso intuito discutir em detalhes o projeto de uma “fisiologia da arte”. Para uma leitura acurada a respeito ler CHAVES, Ernani (2007). Considerações sobre o ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte. Trans/Form/Ação, São Paulo, 30(1): 51-63.

⁸⁵ É na polêmica com a “escola de Darwin” que Nietzsche definirá sua noção de atividade e reatividade. Darwin em *A origem das espécies* definiu a atividade pelo conceito de luta pela vida (vontade de conservação), resultado de sua aplicação à natureza da teoria de Malthus sobre a população. Nietzsche, contra essa interpretação de Darwin, dirá que querer preservar a si mesmo é expressão de um estado indigente (DIAS, 2011, p. 35/36), a vida não é só vontade de conservação, mas a busca de mais poder, ou seja, de vontade de poder. É neste sentido que, como veremos, Nietzsche designa a reatividade como uma interpretação deplorável da vida que privilegia unicamente sua inclinação para a “adaptação”, a adaptação interna às circunstâncias externas.

nova visão de futuro: mas os primeiros a partir de uma *força* de seu tempo, os outros a partir da *fraqueza* deste” (WS/AS, 2008, §217). É a partir dessas considerações que nos propomos, neste momento, discorrer sobre o “estilo clássico” e o “estilo romântico”, analisando a apreciação nietzschiana ao romantismo na cultura da modernidade e, como o filósofo, nesta problemática, faz a defesa de um estilo cujas características ele vai perseguir como adequada a si próprio, ao seu pensamento e a seus projetos filosóficos: o “estilo clássico”, como temos sublinhado até aqui. Assim sendo, é interessante perceber, desde já, que um tal movimento de denúncia ao romantismo é tributário, além de uma crítica filosófica, literária, cultural, educacional, artística, também fundamentalmente a si próprio, no estilo de escrita, pensamento, filosofia: “Melhorar o estilo – significa melhorar o pensamento, e nada senão isso! – Quem o não admite imediatamente, também jamais se convencerá disso” (WS/AS, 2008, §131).

A oposição nietzschiana ao romantismo é um episódio crucial que envolve tanto mudanças metodológicas como hermenêuticas, como buscamos aqui destacar. Em paralelo a este direcionamento crítico, observamos que desenvolve-se um gradativo amadurecimento do classicismo no pensamento nietzschiano, onde as “qualidades clássicas” serão acentuadas e corroboradas.⁸⁶ Assim, acreditamos que Nietzsche encontra no classicismo o amparo de que precisava para suas antigas questões de juventude, pensadas sob influência dos românticos, e onde, portanto, vai conceber uma filosofia afirmativa, isto é, dionisíaca. Vejamos um trecho d’*A gaia ciência*, a respeito do que temos falado até aqui:

Mas pode ser também aquela tirânica vontade de alguém que sofre gravemente, de um combatente, de um torturado, que gostaria ainda de moldar o mais pessoal, mais único, mais estreito, propriamente a idiossincrasia de seu sofrimento, em lei e coação obrigatória, e que de todas as coisas como que toma vingança, imprimindo, cravando, marcando a fogo nelas a sua imagem, a imagem de sua tortura. Esse último é o pessimismo romântico em sua forma mais expressiva, seja como filosofia schopenhaueriana da vontade, seja como música wagneriana: - o pessimismo romântico, o último grande acontecimento no destino de nossa civilização. (Que pode haver ainda um pessimismo inteiramente outro, um pessimismo clássico – esse pressentimento e visão pertence a mim, como indissociável de mim, como meu proprium e ipsissimum: só que a palavra “clássico” repugna meus ouvidos, está gasta demais pelo uso, redonda demais, e tornou-se irreconhecível. Chamo a esse pessimismo do futuro – pois ele vem! Eu o vejo vindo! – o pessimismo dionisíaco.) (FW/GC, 2000, §370).

⁸⁶ Como comentamos no segundo capítulo, a título de exemplo, o §5 do Prólogo de *Aurora*, onde o filósofo alemão mostra claramente sua inclinação e amizade para o “lento”, como vimos no segundo capítulo. Neste sentido, semelhante ao que comentamos no capítulo anterior no que se refere à crítica nietzschiana à ciência, ao ensino, aos textos literários, Nietzsche acusará a arte romântica de uma falta de mestria, ou uma vontade dirigente forte e, assim, ele enxerga no “estilo romântico” a incapacidade de um usufruto de um “tempo nobre”, “lento” (Nachlass/FP. 37[15], junho-julho de 1885). Temos, assim, que é na falta dessas “qualidades clássicas” que a crítica nietzschiana mira, talvez o elemento que mais o inquieta e o que ele mais condena neste estilo.

Vemos assim que é no embate ao “pessimismo romântico” que a filosofia nietzschiana segue seu caminho, este “último grande acontecimento no destino de nossa civilização”. Fruto da incapacidade de enfrentar a realidade, seu sofredor, niilista, a recusa e quer se vingar dela, como veremos nos casos mais emblemáticos para Nietzsche: Schopenhauer, seu mestre de juventude, e o músico Wagner. A propensão do pensamento nietzschiano ao classicismo (ou “pessimismo clássico”), é evidente no decurso da fase intermediária, quando vemos o filósofo alemão louvar apenas os artistas que a tradição reservou o título de clássico: Goethe, Horácio, Homero, como comentamos no segundo capítulo.

Neste período da vida de Nietzsche, Goethe tem um papel importante. O próprio princípio da fraqueza (*Schwäche*) e da força (*Stärke*), para opor o romantismo ao classicismo, a que nos referimos, se deve ao poeta.⁸⁷ Como veremos em mais detalhes, Goethe, um ferrenho antirromântico, não esconde seu desprezo por todas as características românticas, tais como a ausência de forma, o anti-cientificismo, a supervalorização da imaginação, o pseudo-medievalismo etc. (BROWN, 1920, p. 523), e, assim, Nietzsche admira o poeta e o elege um aliado, aquele que, inclusive, figurará como uma das bases que darão ao filósofo alemão o suporte teórico para uma “nova” concepção de Dioniso.

Os ataques de Nietzsche ao romantismo são desferidos principalmente àquele dos franceses.⁸⁸ Uma possível explicação para tal fato seria que, historicamente, o tipo de romantismo, ali desenvolvido, foi gerado pela oposição ao classicismo, o que não seria uma especificidade tão marcante em outros romântismos, como no alemão, no inglês ou no espanhol.⁸⁹ O romantismo francês teve como uma de suas características mais fortes provir de uma reação à fixidez das formas clássicas, sobretudo no ambiente pós-revolução francesa em que as normas e regras passaram a ser entendidas como opressoras e “escravizavam” as artes. É este perfil romântico o que mais incomoda o filósofo alemão e o que ele mais irá combater.

⁸⁷ Como destacam alguns comentadores, Nietzsche reedita a famosa declaração de Goethe feita nas conversações com Eckermann: “chamarei clássico ao saudável, e romântico ao que é doentio” (ECKERMANN, J.P., *Conversações com Goethe*, p.313). Nietzsche considerava este livro como o “melhor livro alemão que existe” (WS/AS, 2008, §109).

⁸⁸ Desta forma, Nietzsche não se dirige aos primeiros românticos nos seus ataques ao romantismo em boa parte explicada pelo fato de que “os românticos mais antigos, os Schlegels e Novalis, não se viam em oposição ao classicismo, mas pelo contrário, objetivavam completá-lo e ampliá-lo” (BLANKENAGEL, “The Dominant Characteristics of German Romanticism”), apud Nasser (2009: p. 34).

⁸⁹ Nasser (2009, p. 34) diz: “Na França, romantismo é acima de tudo uma revolta contra um classicismo firmemente estabelecido. Nesse sentido, o romantismo francês é visivelmente diferente do romantismo na Inglaterra, Alemanha, ou Espanha, onde o classicismo estava menos de acordo com o gosto popular e não tinha alcançado as alturas gloriosas do século de Corneille, Racine e Molière”. Ver: (HAVENS, *Romanticism in France*, p. 10).

Nietzsche parece sintetizar em Jean Jacques Rousseau todo o romantismo francês. O filósofo ataca todos aqueles que cultuam “o sentimentalismo de Rousseau”, como exemplo, no *Crepúsculo dos Ídolos*, “Incursões de um extemporâneo” §3, fala de Sainte-Beuve esse “plebeu nos instintos mais baixos, e aparentado no *ressentiment* de Rousseau: por conseguinte romântico – pois debaixo de todo o romantismo rosna e anseia o instinto de vingança de Rousseau”; e, prosseguindo no §6, da mesma seção, temos a crítica a George Sand:

Li as primeiras *Lettres d'un voyageur* [Cartas de um viajante]: como tudo o que vem de Rousseau, falsas, infladas, exageradas. Não suporto esse estilo de papel de parede multicolor; tampouco a ambição plebeia de sentimentos generosos. O pior, sem dúvida, é a coqueteria feminina com traços masculinos, com maneiras de jovens mal-educados. – Como deve ter sido fria em tudo isso, essa artista intolerável! Ela se dava corda como a um relógio – e escrevia... Fria como Hugo, como Balzac, como todos os românticos, assim que se punham a criar! E com que presunção deve ter permanecido ao fazê-lo, essa fecunda vaca-escritora, que tinha algo de alemão no mal sentido, tal como o próprio Rousseau, seu mestre, e que, de todo modo, somente foi possível com o declínio do gosto francês! – Mas Renan a venera... (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §6).

Essas críticas, de caráter literário, nos apontam “o declínio do gosto francês”. O romantismo, portanto, estaria presente em todo o conhecimento e também nas artes. Não é demais aqui deixar claro, que as categorias: romantismo e classicismo, em Nietzsche, não se referem a períodos históricos, mas a uma condição psicológica (Nachlass/FP. 14[25], início de 1888). A palavra “clássico”, não se refere exatamente a uma designação histórica, tanto a psicologia, quanto a fisiopsicologia, são os critérios de análise para o classicismo e, em oposição, também ao romantismo, como podemos constatar no §370 d’*A gaia ciência* dedicado à análise do romantismo

Há duas espécies de sofrendores, os que sofrem de abundância de vida, que querem uma arte dionisíaca e, do mesmo modo, uma visão e compreensão trágicas da vida – e depois os que sofrem de empobrecimento de vida, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mesmo pela arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o espasmo, o ensurdecimento, o delírio. À dupla necessidade deste último corresponde todo o romantismo em artes e conhecimentos, a eles correspondia (e corresponde) Schopenhauer assim como Richard Wagner, para citar aqueles mais célebres e expressivos românticos, que naquele tempo foram mal entendidos por mim (FW/GC, 2000, §370).

Aqui vemos Nietzsche destacar disposições psicológicas, ou fisiopsicológicas, em referência seja a romantismo quanto a classicismo sendo, portanto, o encaminhamento de suas análises efetivadas mediante uma definição de natureza fisiopsicológica. Assim sendo, na crítica ao romantismo francês, ao que parece, Nietzsche irá associar a arte wagneriana e é neste

tipo de romantismo que acredita estar a idiossincrasia de tal arte. É como se o músico Richard Wagner incorporasse muito bem esse romantismo a tal ponto que “Nietzsche insiste por diversas vezes que Wagner e os românticos formam uma parceria” (NASSER, 2009, p. 35). Podemos constatar essa aproximação em um interessante aforismo de *Além do bem e do mal* §256:

... todos eles fanáticos da expressão a “todo custo” – quero destacar Delacroix, o parente mais próximo de Wagner –, todos grandes descobridores do terreno do sublime, também do feio e do horrível, descobridores ainda maiores no âmbito do efeito, na exposição, na arte da vitrine, todos talentos bem acima de seu gênio –, virtuosos de cima a baixo, com misteriosos acessos a tudo que seduz, atrai, compele, transtorna, inimigos natos da lógica e da linha reta, cobiçosos do que seja estranho, exótico, enorme, torto, contraditório; como pessoas, Tântalos da vontade, plebeus que subiram, e que na vida e na criação sabiam-se incapazes de um *tempo* nobre, de um *lento* – recorde-se Balzac, por exemplo –, trabalhadores desenfreados, quase se destruindo pelo trabalho; antinomistas e rebeldes nos costumes, ambiciosos insaciáveis sem equilíbrio e prazer; todos enfim prostrados e quebrantados diante da cruz cristã (com toda razão: pois qual, dentre eles, seria suficientemente profundo e primordial para uma filosofia do Anticristo?). (JGB/BM, 1992, §256).

O culto ao “estranho”, “exótico”, “enorme”, “torto”, “contraditório”, é um efeito direto da incapacidade de um “tempo nobre, de um tempo lento”. Nietzsche, assim, acusando os românticos franceses, “inimigos natos da lógica e da linha reta”, filia diretamente, nessa “psicologia romântica”, o músico alemão Richard Wagner. Os românticos franceses estariam, para Nietzsche, intimamente alinhados com a tendência da modernidade: um emaranhado de sentidos, gostos, costumes, uma “confusão caótica” de uma “cultura composta e heterogênea”, e é desta forma que países, como a Alemanha, formariam um “pseudo-estilo”.⁹⁰ Podemos perceber, na correspondente crítica, tanto no que diz respeito ao conhecimento como à arte moderna, Nietzsche denunciar exatamente a falta de uma medida (vontade dirigente forte) que organize o caótico em um unidade, o qual, como vimos, é requisito para um legítimo processo de criação, a idiossincrasia do verdadeiro artista.

Assim, os românticos teriam, na recusa da forma e da medida, obtida sobre a pressão da regra convencional, seu *modus operandi* e, Nietzsche, reavaliando a arte wagneriana, percebe que ela estava alinhada à arte dos românticos franceses, uma vez que sua música não respeitava as convenções técnicas. É interessante que, no aforismo citado, Nietzsche faz uma associação à falta de equilíbrio e medida com o cristianismo, nos dando a entender que os valores ascéticos

⁹⁰ É no Prólogo d’*A gaia ciência*, §4, que Nietzsche cunha o termo decadência e que, por influência francesa, identifica a todo o romantismo, em especial à música de Wagner aquele que provem do “tumulto” e do “emaranhado de sentidos”.

são muito fortes entre os românticos, levando-os a ter uma visão de mundo debilitada, assim como a uma visão doente da vida.

O trabalho de análise do “estilo romântico” e a crítica nietzschiana à arte moderna são os pontos cardinais para as reflexões estéticas de Nietzsche na análise fisiológica do valor de uma cultura.⁹¹ Para o filósofo alemão, Wagner é o caso mais emblemático da *décadence* da modernidade: a arte moderna, por ele representada, é a arte romântica por excelência.⁹² É peculiar à música wagneriana não estar sujeita a uma métrica fixa, ou seja, nela não são respeitadas convenções quanto “a ritmo, estilo ou unidade linguística”, ela não tem “medida em si e também não pode comunicar medida”. Wagner pensa ser inconcebível uma música submetida a regras, como à arquitetura (petrificada e cristalizada), inclusive, é neste princípio que se fundamenta a “melodia infinita” wagneriana: “a dignidade da música está justamente em abandonar toda uniformidade matemática de tempo e espaço” (NASSER, 2009, p. 42).

É interessante perceber aqui que no mesmo sentido da “unidade de estilo”, Nietzsche vai falar em *Humano demasiado humano* v.2, OS §136, em “corrupção do estilo” dada a falta de uma métrica capaz de “deter o sentimento no caminho e não deixa-lo ir até o fim” e, neste sentido, elogia Sófocles:

Motivo principal da corrupção do estilo. – Querer mostrar mais sensibilidade por uma coisa do que realmente se tem, corrompe o estilo, na linguagem e em todas as artes. Toda grande arte tem, isso sim, a tendência contrária: adora, como todo indivíduo moralmente significativo, deter o sentimento no caminho e não deixa-lo ir até o fim. Esse pudor da semivisibilidade do sentimento se observa da maneira mais bela em Sófocles, por exemplo; e parece que os traços do sentimento se transfiguram, quando este se apresenta mais sóbrio do que é (WS/AS, 2008, §136).

A consequência da ausência de medida, ou de expressar medida, se traduz, para Nietzsche, na incapacidade de criar e, assim, a obra wagneriana é uma verdadeira anticriação. Ela não alcança a maestria vitoriosa da matéria que caracteriza a obra-prima, sua arte. Como já apontamos, Nietzsche fala, na *Segunda consideração extemporânea*, da criação de uma

⁹¹ Nietzsche destaca no prólogo de *O Caso Wagner*: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não se esconde seu bem nem seu mal, desaprendeu todo pudor. E, inversamente, teremos feito quase um balanço sobre o valor do moderno, se ganharmos clareza sobre o bem e o mal em Wagner”. Assim, arte wagneriana representa o contrário de um renascimento da tragédia.

⁹² A palavra francesa *décadence*, é um termo diretamente relacionado a fisiologia, que Nietzsche usa em 1888, para destacar o avanço do niilismo na modernidade e que tem na arte wagneriana seu ponto culminante. Termo emprestado de Paul Bourget, sabemos que Nietzsche, formulando contornos próprios ao termo, vai buscar no mundo grego os principais sinais do fenômeno niilista, encontrando na doutrina de Sócrates e Platão, sua gênese. É neste sentido que vemos o filósofo alemão acusar Platão de ser o primeiro *décadent* do estilo (GD/CI, “O que devo aos antigos”, §2).

“memória”, pela historiografia, que impediria o esquecimento o que, conseqüentemente, seria ruidoso para a criação e, assim, observamos que o aspecto de anticriação continua sendo o elemento mais criticado aqui, sendo relacionado diretamente à *décadence*. Neste contexto de crítica à arte moderna, parece estar claro aqui o reconhecimento de Nietzsche de que a decadência é um movimento irresistível, e de que o público é conivente com o artista moderno: “O público desaprendeu a ver o ato propriamente artístico no domínio da força de representação (...) na perfeita posse e organização de todos os procedimentos” (LEBRUN, 2006, p. 366), portanto, uma turba, um populacho preguiçoso, impensante, desprovido de qualquer possibilidade mais nobre.

Uma música fraca, doente, que não tem forças para criar, para um público igualmente doente, fraco, cansado, é o que explica o sucesso da arte wagneriana na modernidade. Assim, produzida pela *décadence*, a arte de Wagner é, portanto, peculiar ao indivíduo cansado e enfraquecido, mas, do mesmo modo, como num movimento duplo, público e artista tornam-se doentes:

Os doentes e a arte – Contra todo tipo de aflição e miséria da alma deve-se tentar, antes de mais nada: mudança de dieta e trabalho físico duro. Mas as pessoas habituaram-se a recorrer a meios inebriantes nesse caso: à arte, por exemplo – em detrimento delas mesmas e da arte! Vocês não percebem que, solicitando a arte como doentes, tornam os artistas doentes? (M/A, 2004, §269).

Observamos, nesse aforismo de *Aurora*, a preocupação de Nietzsche com o tema da decadência nas artes. Embora não se refira diretamente ao conceito de *décadence*, que só na maturidade será amplamente utilizada, temos aqui o filósofo relacionando arte às condições fisiológicas tanto de quem cria quanto de quem entra em contato com determinada obra de arte.

A arte wagneriana conduziria o indivíduo à recusa da transfiguração do real, ou seja, faz deste também alguém incapaz de criar. Nietzsche afirma que Wagner corrompeu a música quando percebeu nela um meio para excitar nervos cansados (WA/CW, 1999, §5) e, é neste sentido, como dissemos, que essa arte logra êxito na modernidade.⁹³ Segundo Nietzsche, a ópera de Wagner só seduz o espectador europeu moderno porque ela lhe daria um alívio dos momentos de trabalho, alívio que o filósofo alemão compara a um narcótico, potente o suficiente para entorpecer e insensibilizar o sistema nervoso. Dito de outra forma, esse tipo de arte foi muito bem aceita na época moderna porque o trabalhador europeu, embrutecido em seu

⁹³ Neste sentido, diz Nietzsche: “Wagner continua sendo o nome para a ruína da música, como Bernini o é para a ruína da escultura” (WA/CW, segundo pós-escrito).

cotidiano de busca constante por atender às exigências do mercado de trabalho, nas sociedades industriais e em benefício do “*Reich*”, a formação para uma função produtiva torna-se o grande promotor dos objetivos dos homens. Entre esses, os jovens condenados a decidir-se prematuramente para uma profissão, precisam de momentos de folga e entretenimento, daí a aceitação da arte de Wagner. Este “lazer” possibilita esquecerem-se do trabalho: “Estes anseiam por Wagner como por um opiato – esquecem-se, evadem-se de si mesmos por um instante... Que digo? Por cinco ou seis horas! (EH/EH, 2008, Humano, demasiado humano, §3).

Essa incapacidade de criar se traduziria pela “reatividade”: artista e público modernos, os quais Nietzsche acusa de não “agirem” e sim “reagirem”, encontram-se num estado geral de letargia. O filósofo alemão denuncia que este estado é o resultado de uma incapacidade para lidar com o sofrimento, procedendo do esgotamento e da angústia e, assim, se manifesta como recusa niilista da realidade: a música de Wagner, gerada pela *décadence*, é o sintoma deste estado de coisas, e não a causa. Assim, buscar a valorização dos grandes sentimentos, os “fervores sublimes” (a proposta desse tipo de arte), indicam a Nietzsche exatamente uma tentativa de escapar do sofrimento, exercitando músculos cansados do trabalhador que, como vimos, o filósofo compara os efeitos da música wagneriana, para insensibilizar esses nervos, com o uso de narcóticos que tem a função de buscar a letargia, narcotizar: “arte narcótica – por exemplo, através da arte de Wagner” (EH/EH, 2008, Humano, demasiado humano, §3), “o afeto a todo custo” (WA/CW, segundo pós-escrito), visaria ao entorpecimento: seu abuso tem completamente a mesma consequência que o abuso de um outro ópio – as fraquezas nervosas... (Nachlass/FP. 15[91], início de 1888).

Por outro lado, a “reatividade” deste estilo decorre de sua submissão às paixões, ou falando fisiologicamente, a incapacidade do organismo em assimilar as excitações, sendo este o principal traço do “estilo romântico” para Nietzsche. Observamos que a reatividade do romantismo não é necessariamente proveniente de sua imersão nas paixões, mas de sua incapacidade em dominá-las e, como consequência, essa arte visaria enfraquecer ou, até mesmo, extirpar as paixões. Neste sentido, a arte wagneriana é diagnosticada, pelo filósofo alemão, como um meio para a extensão da *décadence*, visando aumentar o desequilíbrio do corpo, ao invés de intensificar os sentimentos de potência e a expansão da vida, como propõe o classicismo de Nietzsche.

Convém agora nos ocupar exatamente no classicismo de Nietzsche, ou seja, como o filósofo alemão conceitualiza o clássico na maturidade. Uma primeira definição, que se põe claramente em oposição à reatividade do romantismo, é, nas palavras de Nietzsche:

Para ser clássico, é preciso
 ter todos os talentos e todas as ambições fortes ainda que
 aparentemente contraditórios: de tal modo que andem, porém, uns ao lado dos outros
 sob um só julgo
 aparecer na época certa para levar à sua culminação e a seu ápice um gênero de
 literatura ou arte ou política (não depois que isso já aconteceu...)
 espelhar uma situação global (seja um povo, seja uma cultura) em seu ânimo mais
 profundo e íntimo, numa época em que ele ainda persista e ainda não esteja recoberta
 por imitações daquilo que lhe é estranho (ou ainda é dependente...)
 não ser um espírito reativo, e sim um espírito conclusivo, a levar em frente, a dizer
Sim em todos os casos, mesmo que seja com seu ódio (Nachlass/FP. 9[166], outono
 de 1887).

Esse é um dos fragmentos mais importantes para o entendimento do classicismo de Nietzsche, bem como à compreensão de sua filosofia. A não extinção dos conflitos e tensões, o dizer *Sim* a todas as coisas, demonstrariam, como nos diz Müller-Lauter, no artigo “Decadência artística enquanto decadência fisiológica”, que é preciso reconhecer o esforço fundamental desse filosofar: aceitar o caráter antagônico da existência como facticidade, como dado último, não no sentido metafísico, mas como pluralidade, mudança, guerra, vontade de poder. Ainda, segundo Müller-Lauter, a aceitação dos antagonismos e contradições inerentes ao mundo, faz parte da própria estrutura do pensamento e vocabulário nietzschiano, e é o que ele considera atributos, do “grande homem”, do “tipo forte”, “saudável”, que seriam exceção ao tipo gregário de homem produzido pelo ocidente. O filósofo sentia admiração em relação a Handel, Leibniz, Goethe e Bismarck, que seriam “característicos da espécie de alemão forte” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 39), os exemplos contrários de decadente, poderíamos dizer. A especificidade de um tal classicismo, acreditamos, já afasta, por si só, qualquer hipótese de confundir o classicismo nietzschiano com tradicionalismo. Veremos em mais detalhes, nos tópicos que se seguem, como o “dizer *Sim* em todos os casos”, atributo do estilo clássico que Nietzsche defende, guarda um paralelo muito interessante com o dionisiaco da maturidade.

Vimos que a música moderna, por intermédio de Wagner, é vista como o outro extremo à grande arte, àquela música que Nietzsche confia estar por vir: “acredita-se em uma música que surgirá ... acredita-se em uma música dionisiaca” (Nachlass/FP. 14[19], início de 1888). Vimos como em Wagner a música se torna *décadent* por negligenciar qualquer regra ou medida. A grande arte, para Nietzsche, é aquela que respeita as regras e normas convencionais, o exemplo de tal arte são as “plásticas”, em especial a arquitetura, onde o filósofo alemão encontra o paradigma para a exigência clássica da “lentidão”. Como vimos no primeiro capítulo, Nietzsche elogia a arquitetura por capacitar “o triunfo sobre a gravidade, a vontade de poder, por ser uma “espécie de eloquência da potência em formas, ora persuadindo, até mesmo

lisonjeando, ora simplesmente ordenando. A arquitetura é um grande estilo (GD/CI, 2006, “Incursões de um extemporâneo, §11).

Neste trecho citado do *Crepúsculo dos Ídolos*, vemos a associação que o filósofo faz entre “estilo clássico” e “grande estilo” e, assim sendo, podemos afirmar que estes conceitos estão irmanados pelas qualidades clássicas: ambos se caracterizam pela capacidade de “dominar o caos que nós somos” tornando-o “forma”, “necessidade na forma”, “lógica”, “simples”, “não equívoco”, “matemático”, “lei” (Nachlass/FP. 14[61], início de 1888). Eles representam a sublimação de nossas energias vitais por meio do redirecionamento dos estados internos de tensão regido por uma vontade forte (“afeto de comando”), dando equilíbrio e medida. O gosto “clássico” um *quantum* de frieza, de lucidez, de dureza, concentração, ódio ao múltiplo que desemboca na domesticação (Nachlass/FP. 11[312], novembro de 1887- março de 1888), (...) o tipo supremo: o ideal *clássico* – como expressão da boa constituição de todos os instintos principais (...) aí uma vez mais o instinto supremo: o *grande estilo* como expressão da própria “vontade de poder” (o instinto mais temido *ousa se declarar*) (Nachlass/FP. 11[138], novembro de 1887).

O “grande estilo”, ou “estilo clássico”, é portanto o melhor estilo, aquele que detém a capacidade de assimilar, as excitações e estímulos, e dominar as paixões, assim, o mais completo, permitindo a boa constituição de todos os instintos capitais, por isso Nietzsche aconselha seu ensino:

O ensino do melhor estilo. – O ensinamento do estilo pode ser, por um lado, como achar a expressão mediante a qual se comunique *todo* estado de espírito ao leitor e ouvinte; depois, como achar a expressão para o mais desejável estado de espírito de alguém, cuja informação e transmissão também seja, portanto, maximamente desejável: para o estado de espírito para o ser profundamente comovido, de alma alegre, claro e reto, que superou as paixões. Esse será o ensinamento do melhor estilo: corresponde ao ser humano bom (WS/AS, 2008, §88).

Como temos sustentado, o “estilo clássico” é perseguido por Nietzsche nos desenvolvimentos de seu pensamento e, no embate à “repulsiva rapidez”, característica do modo de ser europeu, a “pressa em tudo terminar” constituinte de seu principal “veneno”: o álcool, o filósofo alemão é agora “um amigo do lento” (M/A, prologo, §5), privilegiando a “mais prolongada e mais profunda calma” tipicamente asiática:

(...) eis talvez o que distingue o asiático do europeu: é capaz de um repouso mais demorado e mais profundo; mesmo os seus narcóticos agem lentamente e exigem paciência, ao contrário do veneno europeu, o álcool, de brusquidão repugnante (FW/GC, 2000, §42).

As qualidades clássicas da lentidão, calma, concentração, revelam o cultivo da medida e do equilíbrio, portanto, um domínio de si: uma vontade forte, esta entendida sempre como “afeto de comando”, se impondo na organização de determinada configuração de forças. Assim podemos entender quando Nietzsche diz que o “grande estilo”, ou estilo clássico, constrói um “grande ritmo” (EH/EH, Por que escrevo livros tão bons, §4), qual seja, aquele alcançado pelo desaceleramento do sentimento de espaço e tempo, pela “calma”. No fragmento póstumo (Nachlass/FP. 14[46], início de 1888), o filósofo alemão afirma: “O estilo clássico apresenta essencialmente essa calma, essa simplificação, esse encurtamento, essa concentração – o sentimento mais elevado do poder é concentrado no tipo clássico”. Nietzsche, por vezes, chama de “espiritualidade”, como vimos no §6, “O que falta aos alemães”, do *Crepúsculo dos Ídolos*, a habilidade de “não reagir de imediato a um estímulo”, tomando em mãos os “instintos inibidores excludentes” que nos habituam ao “sossego, à paciência”; o inverso de “toda a não-espiritualidade, toda vulgaridade”, expressa na “incapacidade de resistir a um estímulo”, ou, no §1, “Moral como antinatureza”, da mesma obra, quando o filósofo fala em “espiritualização da paixão”, se referindo à atividade clássica.

3.2. Metafísica de artista e arte na maturidade

Temos, n’*O nascimento da tragédia*, a tese nietzschiana de que a tragédia grega (de Sófocles, Ésquilo, Eurípides) representou o auge da arte e da civilização grega, com toda a força de seu “pessimismo”, permanecendo cara a Nietzsche até seus últimos textos, apesar da mudança de perspectiva em conceitos centrais ao entendimento daquela arte, sobretudo aos conceitos de trágico e de dionisiaco. Para atingir nossos objetivos, no tópico, pretendemos aqui pensar a relação entre uma “metafísica de artista”, formulada por Nietzsche na juventude, como forma de nos auxiliar no entendimento de algumas reconfigurações futuras que definirão a concepção de arte na maturidade do filósofo. Portanto, nos cabe um levantamento de alguns elementos seminais da estética nietzschiana sobre o trágico e o dionisiaco, para posteriormente pensá-los em conjunto aos rearranjos teóricos que se processarão, referentes à psicologia do orgiástico, a um “Dioniso *bifrons*”, ao “grande estilo” e à ideia da transvaloração de todos os valores.

A obra de estreia, contendo um cenário carregado de tons místicos e metafísicos, é a obra-prima em que Nietzsche instala a problemática da arte. Sua teoria estética, conhecida como “metafísica de artista”, se baseia na pressuposição de que a natureza é possuidora basicamente de dois “impulsos artísticos”, os quais o filósofo entende representados pelos deuses Apolo e Dioniso, e é na relação intrínseca entre eles que acontece a criação artística. Tal aspecto de criação, no pensamento nietzschiano, seria o que mais caracterizaria a condição humana e, assim, é o elemento que talvez seja o mais relevante para este pensamento como um todo, o que, poderíamos dizer, “resumiria” a filosofia de Nietzsche.

A façanha alcançada por este povo impressiona o filósofo alemão. Os gregos, dirá Nietzsche, souberam dar vazão aos impulsos naturais criando formas artísticas capazes de garantir, entre outras coisas, sua própria sobrevivência enquanto povo, nação, individualidade, o que fez da cultura grega paradigmática, como já comentamos na questão do estilo. Tal acontecimento se inicia, basicamente, quando os gregos tonam-se sabedores do aspecto cruel do mundo pelas palavras de Sileno,⁹⁴ conhecimento que, expresso em sua sabedoria popular, emanava de um sutil pressentimento entre os gregos de que havia algo afora de sua realidade cotidiana: “sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se oculta uma outra, inteiramente diversa (...)” (GT/NT, 1992, §1), um “lugar” desconhecido, não representado, “não-artístico”, o qual Nietzsche identifica como sendo o dionisiaco na cultura,⁹⁵ sendo neste elemento, inclusive, que o filósofo alemão reivindica sua originalidade entre os estudiosos da cultura grega.⁹⁶

Percebemos aqui, desde já, nesta linha de raciocínio, que a interpretação nietzschiana decorre em termos dicotômicos: uma realidade conhecida, representada; e uma realidade desconhecida, não passível de representação. É assim, portanto, que fica franqueado a Nietzsche

⁹⁴ Sileno, o sábio companheiro de Dioniso, disse ao rei Mitras: “o que há de melhor para ti, não o podes absolutamente obter: é não ter nascido, não ser, nada ser. Em segundo lugar, o melhor para ti, é morreres logo” (GT/NT, 1992, §4).

⁹⁵ Como acontece a manifestação do dionisiaco na cultura? O melhor exemplo de manifestação do dionisiaco para Nietzsche é o culto das bacantes em que cortejos orgiásticos de mulheres, em transe coletivo, dançam, cantam, tocam tamborins em honra a Dioniso. Neste sentido, o dionisiaco, com seus rituais de possessão e furor báquico que, em sua essência, eleva, valoriza e sacraliza forças que a sociedade sistematicamente se esforça por reprimir, não deixou de causar, aos hábitos e costumes tradicionais, estranheza, desconfiança, temor. Sendo assim, o ritual dionisiaco foi marginalizado sendo visto como uma ameaça à saúde do corpo social, sofrendo sempre a mesma reação em vários lugares, sobretudo a má acolhida do deus, como podemos n’*As Bacas*, como em outras tragédias (TORRANO, 1995, p. 19).

⁹⁶ Sabemos que para os classicistas alemães: Winckelmann, Goethe, Schiller, a Grécia era o império da medida e da beleza, do comedimento apolíneo, da “serenajovialidade” idílica dos gregos. Diferentemente deles, o jovem Nietzsche nega que os gregos tenham sido exclusivamente apolíneos e, assim, reivindica um aspecto mais profundo da Grécia, que não tinha sido pensado por eles, o dionisiaco. Assim, Nietzsche relacionará a serenidade apolínea com o elemento dionisiaco.

fundamentar sua tese sobre o nascimento da tragédia entre os gregos: a reconciliação e “união conjugal” entre a “realidade de todo distinta” e a realidade representada, em outras palavras, os princípios dionisíaco e apolíneo que, após a luta incessante entre eles, geram a arte trágica: o desmedido, asiático, bárbaro, titânico, a naturalidade “dada” nas profundezas da Grécia, ganha medida e forma, transmutando-se em beleza, representada artisticamente no teatro, na tragédia, nas artes gregas. Portanto, é como nos diz Gerard Lebrun (2006: p. 359-360): “a coragem dos gregos consiste na luta contra seu asiatismo; a beleza, eles não a receberam como um presente tanto quanto a lógica e a naturalidade dos costumes; ela foi conquistada, querida, ganha; ela foi a vitória deles”.

Tal interpretação da arte grega se fundamentava no pensamento de seu maior mestre à época: Arthur Schopenhauer, autor de *O Mundo como Vontade e Representação*. Schopenhauer faz uma nítida separação, aos moldes kantianos, entre vontade/aparência, coisa em si/fenômeno, e é nessa esteira que se configura o Dioniso/Apolo pensados por Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*.⁹⁷ Em toda sua obra, Schopenhauer se dedica a expor a vida como dor e sofrimento insuperáveis, quando entende que o “em si” do mundo é Vontade: desejo infinito, força cega e que, portanto, não há qualquer sentido, objetivo, *telos*: “a existência é absurda”. O contato com esta filosofia pessimista foi, segundo Roberto Machado (2005: p. 16), a primeira descoberta de Nietzsche sobre a dimensão trágica da existência e que, de certa forma, determinará os encaminhamentos de sua filosofia.

Desta forma, irmanado nesta visão de mundo,⁹⁸ o conceito de dionisíaco, no jovem Nietzsche, era concebido em decorrência da consideração schopenhaueriana acerca da existência do lado terrível da vida (na essência do mundo jaz uma dor primordial). Todavia, apesar desta filiação, Nietzsche critica as consequências desse pessimismo o qual, segundo ele, faz de seu autor desiludir-se da vida e da existência, passando a recusar o mundo, ele deseja não ser: torna-se um niilista. A verdade revelada pela tragédia, dizia Schopenhauer, conduz o homem “à resignação, à renúncia e mesmo à abdicação da vontade de viver”

⁹⁷ Na citação a seguir fica evidente a aproximação: “Tomado como fonte vital necessária de toda obra de arte, detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de dois mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas. Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas” (GT/NT, 1992, §16).

⁹⁸ Sabemos que, assim como Schopenhauer, Nietzsche concebe que na essência do mundo jaz uma dor primordial. No entanto, Nietzsche se contrapõe desde cedo à concepção ontológica de um Ser eterno, imutável por trás de toda aparência; ao contrário, paira no cerne íntimo das coisas uma necessidade de vir-a-ser.

(SCHOPENHAUER, 2001, §51) e, diante de um tal estado de coisas, o filósofo sugeria duas soluções que, de certa forma, possibilitariam uma suspensão da força cega da Vontade: uma na esfera artística, no momento da contemplação artística e, outro, na esfera religiosa, o caminho percorrido pelo asceta, justamente o da negação do corpo e de seus desejos e impulsos. Em ambas as perspectivas, Nietzsche entende que a estética schopenhaueriana encerra um “fundo ascético”, sobretudo por dar uma resposta negativa à questão do sentido do mundo.

Para Nietzsche essa interpretação da tragédia é frontalmente contra o sentido que tinha para os helenos. Exaltando Ésquilo, destaca a tragédia grega como um gênero artístico que gerava no público “um sentimento de triunfo no coração da adversidade, um ultrapassamento do medo e da piedade” (LEBRUN, 2006, p. 355) que, como comentamos, está justamente na força de ser criador de valores e sentido para o mundo. Por este motivo, Nietzsche acusa Schopenhauer de ser um pessimista “decadente”, pois não tem forças para tolerar o caráter absurdo e sofredor da vida e a condição que, nesta situação, cabe ao humano: o de criador de valores, produtor de sentido; inclinando-se à negação e, até mesmo, vilipêndio da vida. Nesse contexto, é interessante perceber um ponto de contato entre as formulações de juventude nietzschianas com as da maturidade no que diz respeito ao que representava a tragédia para os gregos, justamente um apego e afirmação da vida.

Assim, quando vemos Nietzsche perguntar n’*O nascimento da tragédia*: não é possível “um pessimismo da fortitude”? (GT/NT, 1992, §1), ou seja, um pessimismo que afirme essa vida como ela é? O filósofo alemão percebe que é justamente esse tipo de pessimismo que caracterizava os gregos: ascendente e forte, afirmador da vida, aquele que é demonstrado em sua sabedoria trágica.⁹⁹ Neste sentido, Nietzsche, no intuito de lembrar o equívoco do antigo mestre, e de si próprio à época, voltando a essas teses em 1888, vai refutar mais uma vez essa forma de pessimismo: “O pessimismo *pur, vert* [puro, verde], é provado apenas pela auto-refutação dos senhores pessimistas: há que dar um passo adiante em sua lógica, não apenas negar a vida como “vontade e representação” (...) “há que primeiro negar Schopenhauer” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §36).

Como dissemos, a atividade envolvida na criação é um elemento que Nietzsche vai defender desde seus primeiros escritos. N’*O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão já falava

⁹⁹ Era justamente esse pessimismo expresso na filosofia de Schopenhauer, bem como na sabedoria popular, que exige, no entendimento de Nietzsche, uma arte otimista como remédio que cura e nos salva do “supremo perigo” da verdade insuportável. Esta arte otimista é o apolíneo, que funcionaria como antídoto contra o pessimismo. Assim, Nietzsche vai além de Schopenhauer, por conceber um pessimismo diferente, um pessimismo da potência ou da “fortitude”, que conta com o feitiço da arte para transfigurar a terrível verdade.

da cultura apolínea como resultado da necessidade de criação de um mundo de ordem e de limites diante do fluxo incessante da experiência, o véu de Maya, tecido por Apolo, cria “mundos” povoados de imagens, imagens estas que forneceria ao homem um anteparo à dolorosa visão de fundo mais íntimo do mundo.¹⁰⁰ Entre as necessidades próprias da vida estaria o “princípio de individuação”, o qual podemos entendê-lo como representante dos valores principais da cultura apolínea: delimitação, calma, serenidade, tranquilidade, consciência de si. Segundo Nietzsche, o apolinismo não apenas pretende encobrir a terrível verdade da existência pela criação da ilusão, ela visaria, sobretudo, negar o lado sombrio, tenebroso, da vida.¹⁰¹ Por outro lado, o princípio de individuação, era negado no momento do culto místico a Dioniso e, é neste fenômeno, que Nietzsche vai reivindicar a origem da tragédia, mais especificamente na possessão causada pela música (a origem da tragédia se daria no espírito da música).¹⁰² Assim, pensando a tragédia grega como uma arte fundamentalmente musical, Nietzsche recorre à cultura popular para entender e interpretar a arte grega, identificando na lírica popular as bases do mito original.¹⁰³

Nietzsche, inspirado em Schopenhauer e em Wagner, que interpretaram a música como expressão imediata e universal da vontade (entendida não como vontade individual, mas como a essência do mundo), pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da individualidade.¹⁰⁴ No momento em que é apenas coro, a tragédia imita, simboliza o fenômeno da embriaguez dionisíaca, a força, a vontade potencializada (MACHADO, 2005, p. 8). Essa força, que podemos chamar também de efusão ou euforia, Nietzsche denominada de embriaguez e, exatamente por isso, excede os limites da consciência, como se nós tivéssemos, diz Castro (2008: p.128), uma espécie de subjetividade

¹⁰⁰Rodrigues (1998: p. 27) comenta a respeito da relação do grego com o caos, a desordem, o desenfreio das paixões e toda quebra da “ordem natural das coisas” parece sempre vir acompanhada de muita dor e ansiedade, remetendo à dolorosa memória de uma experiência primordial com o absurdo imanente à vida.

¹⁰¹ Entre esses “efeitos estéticos” criados pela força apolínea, Nietzsche identificou tanto o mundo da experiência onírica, quanto aquele da arte figurativa da fantasia, todos expressando uma necessidade própria da vida: criar aparências (NIETZSCHE, 1992, §5). Essa ilusão é o princípio de individuação: “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. Daí vemos a importância e o significado dos “ensinamentos” fundamentais de Apolo à Grécia, tudo isso favorável a um ambiente de constituição da *polis* grega.

¹⁰² Onde acontecia a manifestação da *hybris*, um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural, marcada por violência e crueldade, dando-se a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o esquecimento de si, a loucura mística, em uma experiência jubilosa de reconciliação com a natureza.

¹⁰³ Diz Burnett que as festas populares teriam sido banidas das discussões estéticas precisamente porque o mundo erudito forjava uma ideia de grande arte desvinculada daquilo de que era formada a lírica grega, a união entre a palavra e a música (BURNETT, 2012, p. 12).

¹⁰⁴ Diz Roberto Machado que a teoria nietzschiana da música é uma transposição da concepção de Schopenhauer e Wagner para o âmbito de seu próprio esquema conceitual de interpretação da arte, a partir dos dois impulsos estéticos da natureza (MACHADO, 2006, p. 229).

transbordada no processo da atividade artística, sendo o fundo e o motor de todo o esforço de criação. Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, faz referência a essa força artística quando diz: “Atrás de seus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um sábio desconhecido – ele se chama ‘eu sou’ (*Selbst*). Habita teu corpo, é teu corpo” (Za/ZA, 2011, p. 60).

Assim sendo, nascida da música, a tragédia é primeiramente apenas um coro dionisíaco que a tragédia ática, em um segundo momento, se descarrega em um mundo apolíneo de imagens: a vontade, nossa mais íntima condição, necessita construir imagens a partir das quais “a vida se torna possível e digna de ser vivida” (GT/NT, 1992, §1).¹⁰⁵ Esse mundo de imagens criado pelo coro é o mito trágico que, como uma espécie de beleza reparadora, apresenta a sabedoria dionisíaca através do aniquilamento do indivíduo heroico e de sua união com o ser primordial (o uno originário). A finalidade dessa experiência, na cena trágica, era, segundo Machado:

Para fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo. Assim, fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência (MACHADO, 2005, p. 9).

No momento da encenação teatral da tragédia, o espectador trágico, ao visualizar o padecimento do herói, percebia que a vida, apesar das suas continuas transformações, permanecia incólume: “a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria” (GT/NT, 1992, §7). Portanto, a ação heroica do indivíduo vinha compensar o sofrimento, por ele acometido, obtendo a grande alegria trágica, pois as suas inúmeras representações personalizadas afirmavam o caráter extraordinário da existência, mesmo sendo esta marcada pela dor da ruptura com a fonte primordial da vida causada pelo processo de individualização.¹⁰⁶ Assim, a disposição ético-estética da tragédia ática, como podemos perceber no trecho citado acima, consistia em,

¹⁰⁵ É neste contexto que Nietzsche faz, a respeito da tese da conciliação harmoniosa dos “dois impulsos naturais”, a distinção feita por Nietzsche entre a música e a palavra, ambos componente dionisíaco apolíneo da cena trágica, respectivamente.

¹⁰⁶ Dioniso, o deus fragmentado, dilacerado pelos Titãs, representa o tormento da individuação, a existência humana torna-se dolorosa exatamente por ser limitada pela individuação. Proclamada pela esfera apolínea como a dádiva mais valorosa da condição humana, a individuação representa, segundo a interpretação nietzschiana da tragédia, a forma maior de tormento e dor, em decorrência da ruptura com a fonte primordial da vida, de sua violenta emancipação do ser originário da natureza (GT/NT, 1992, §2).

mediante o arrebatamento do espectador diante da exibição dos terríveis sofrimentos do herói, motivar naquele o desabrochar de estados de grande exaltação. Desta forma, a vivência trágica demonstra ao indivíduo que a separação entre o humano e a natureza não é eterna, pois na própria extinção da configuração individual ocorria novamente essa unificação entre o ser humano e a força assimiladora da natureza.

Assim, na tragédia ática, o segredo sagrado da vida se revelava metaforicamente aos participantes da celebração trágica por meio de um sentimento místico de unidade.¹⁰⁷ Portanto, a tragédia grega era um “tônico”, um estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento e até mesmo com a morte porque a destruição da individualidade não é o aniquilamento do mundo, da vida, da vontade. A cena trágica, portanto, reforça o ânimo do espectador para a ação criativa contínua, para um novo recomeço da existência, mediante a compreensão da eternidade da vida, para além da própria individualidade,¹⁰⁸ como é dito no §16 d’*O nascimento da tragédia*:

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da instintiva e inconsciente sabedoria dionisíaca para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, por que é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento” (GT/NT, 1992, §16).

O momento de sua reabsorção, na plenitude acolhedora da natureza, constitui uma experiência dolorosa por causar a destruição da individualidade, mas que, na tragédia, acontece um fenômeno oposto: o regozijo e prazer na própria destruição. Nessa confluência trágica, enunciada por Nietzsche, entre o prazer e a dor, Deleuze (2001: p. 28) salienta que “Dionísio afirma tudo aquilo que aparece, mesmo o mais amargo sofrimento, e aparece em tudo aquilo que é afirmado”:

E, em primeiro lugar, Dioniso está presente com insistência como o deus afirmador. Não se contenta com ‘resolver’ a dor num prazer superior e suprapessoal, afirma a dor e constitui o prazer de alguém. É por isso que o próprio Dioniso se metamorfoseia em afirmações múltiplas, tanto mais que não se resolve no seu ser original não reabsorve

¹⁰⁷ Representando a luta e a vitória de Dionísio sobre o princípio extensivo da individuação, a tal ponto que todo herói deve ser compreendido como seu substituto ou sua máscara, Dioniso representa simbolicamente o seu sofrimento mediante os infortúnios acometidos pela força inexorável do destino. Roberto Machado diz, em *Nietzsche e a Verdade*, “a alegria que é proporcionada pela tragédia é o sentimento de que o limite da individualidade será abolido e a unidade originária restaurada” (MACHADO, 2001, p. 26).

¹⁰⁸ Foi isso que Nietzsche chamou nessa época de “consolo metafísico” proporcionada pela tragédia, a exclusão, da afetividade do homem grego os sentimentos pessimistas e tristes diante da compreensão imediata a efemeridade da vida humana, revelando então que esta continua se recriando perpetuamente na natureza através do nascimento dos seres vivos. Conceito que será posteriormente rejeitado por Nietzsche quando, na “Tentativa de Autocrítica”, considera um equívoco axiológico em decorrência da influência de Schopenhauer, na construção de sua teoria sobre a experiência estética dos antigos gregos (BITTENCOURT, 2010, p. 65).

o múltiplo num fundo primitivo (...) É o deus que afirma a vida, para quem a vida tem de ser afirmada, mas não justificada, nem resgatada (DELEUZE, 2001, p. 22).

Na “vivência trágica”, o espírito dionisíaco assimila, em sua força divina, a grande totalidade da existência, portanto, afirma até mesmo a dor e o sofrimento, para ele signo de prazer e de alegria, os quais a condição humana insiste em não aceitar.¹⁰⁹ Notamos, assim, que a ação criativa contínua, na cena trágica, a afirmação incondicional da vida, a alegria e o prazer, apesar dos infortúnios da existência, já eram disposições estéticas consideradas por Nietzsche, na obra de estreia. É visando tais especificidades que o jovem Nietzsche pretende restaurar esse “aprendizado dos gregos”, ele, que também acreditava entender sua época a partir dos gregos, filiando-se neste ponto aos classicistas alemães, leva adiante a ideia de redenção de uma natureza a muito perdida; a esperança, na antiguidade helênica, de uma renovação e de uma “purificação do espírito alemão pelo jogo mágico da música”.¹¹⁰ O filósofo alemão pretende, assim, restaurar a concepção trágica do mundo contrapondo-a, ao mesmo tempo, à razão e à moralidade, ou ao otimismo socrático.

Assim sendo, o jovem Nietzsche busca encontrar o renascimento da tragédia em algumas manifestações culturais da modernidade e, neste contexto, se dará a maior referência do filósofo: o músico Richard Wagner.¹¹¹ Nietzsche era um admirador confesso das realizações de Wagner, ao ponto de vê-lo como aquele que, por meio de sua arte musical, levaria a Alemanha a reviver e experienciar a vida assim como foi na Grécia arcaica, “o drama musical wagneriano que inspirava Nietzsche e permitia vislumbrar uma retomada do mito numa modernidade cansada e sem destino (BURNETT, 2012, p. 11). Diz Nietzsche no fragmento (Nachlass/FP.

¹⁰⁹ É importante observar aqui que o júbilo, prometido àquele que vivencia a cena trágica, ocorre no âmbito da própria imanência sem que seja necessária a inserção do indivíduo em uma realidade puramente espiritual, assim como à ideia de que a existência do mundo se perpetuará ao longo das eras sem qualquer traço normativo ou moral subjacente a esse processo, pois nessas concepções se considera que as transformações contínuas da natureza decorrem por uma necessidade inexorável, sem que haja qualquer exigência de expiação de uma pretensa culpa original.

¹¹⁰ Esse entusiasmo e expectativa Nietzsche recai, como veremos, na arte wagneriana. É nela, que o filósofo alemão vê a possibilidade uma espécie de “redenção” pela arte. O tema da “redenção pela arte” está diretamente ligado ao projeto político-cultural da Alemanha e, assim, podemos afirmar que esta proposição está no pano de fundo de seu livro de estreia (BURNETT, 2012, p. 8) e foi um dos mais fortes traços da juventude de Nietzsche.

¹¹¹ Para Roberto Machado, significará também, e a esse respeito a influência das obras de Wagner é fundamental, o renascimento de mitos germânicos, que, segundo *O nascimento da tragédia*, conservam “o espírito alemão intato em sua esplêndida saúde, profundidade e força dionisíaca” (MACHADO, 2005, p. 12). Nietzsche conhece pessoalmente Wagner em 1868, há época um músico muito importante na alta sociedade alemã do século XIX. Wagner era um daqueles que faziam parte do rol de personalidades consideradas capazes da construção de uma identidade genuinamente alemã. No campo da música, Wagner era considerado um revolucionário, por ter modificado a tradição da música alemã, transformando-a num modelo inovador e independente de influências estrangeiras (BURNETT, 2011, p. 34).

9[34], de 1870): “reconheço na vida grega a *única* forma de vida; e considero Wagner a tentativa mais sublime do ser alemão na direção de seu renascimento”.

Nietzsche acreditava que as apresentações do drama musical wagneriano, sobretudo no Festival de Bayreuth,¹¹² era o palco para essa “redenção pela arte”, onde se daria uma volta ao modo trágico de experienciar a vida, ou seja, onde o público se reintegraria e reavivaria a percepção das plateias gregas. Todavia, a expectativa de Nietzsche foi frustrada, o que transcorreu “foi um desfile de autoridades, aristocratas e nobres – como a comitiva do Brasil, com o imperador d. Pedro II – totalmente alheias ao que representava o empreendimento para a história da Alemanha e para a história da música” (BURNETT, 2011, p. 23/24), e o mais decepcionante para Nietzsche: Wagner parecia não estar preocupado com os rumos tomados no Festival, alheios ao intento de uma “verdadeira revolução” aos olhos do filósofo, evidenciando que os interesses de ambos não convergiam.

O nascimento da tragédia já demonstrava algumas diferenças importantes entre as concepções do filósofo alemão e as do músico,¹¹³ assim como na *IV extemporânea*, que marca o final do primeiro período e, sobretudo, com a publicação de *Humano, demasiado humano*, início da segunda fase, observamos Nietzsche, para além das constantes rupturas com o pensamento de Wagner, também a demarcação do afastamento do projeto “de afirmação da Alemanha como berço redivivo da cultura grega, dando-se assim, uma nova concepção de música e uma crítica profunda da Alemanha” (BURNETT, 2011, p. 64).

Neste sentido, Nietzsche buscará gradativamente novos referenciais e se vê forçado a reformular o seu projeto de superação da decadência, por meio de um retorno ao mito e à experiência trágica (transvaloração), agora sem Wagner. Nesse momento há um significativo redirecionamento no pensamento de Nietzsche. Novos rumos serão tomados apesar da incursão constante à obra de estreia, e a outros escritos de juventude, no intuito de buscar as ideias importantes referentes ao trágico, a tragicidade, ao dionisiaco e, de seus erros, repensá-los e reorientá-los no interesse de novos projetos, atitude que perpassará a trajetória intelectual de Nietzsche a partir dali.

¹¹² Burnett na obra *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*, fala do olhar idealizado de Nietzsche, dentro do ambiente que vai do final da década de 1860 ao final da década de 1870, quando do acontecimento de Bayreuth, destacando como *O nascimento da tragédia*, seu livro mais polêmico, podemos dizer, foi uma espécie de homenagem a Wagner, haja vista a grande expectativa e confiança que Nietzsche depositava no músico.

¹¹³ Embora, já na época d’*O nascimento da tragédia*, encontrarmos várias críticas de Nietzsche a Schopenhauer, por razões “diplomáticas”, isto é, pelo fato de seus maiores amigos, como Rohde, Overbeck ou Wagner, serem schopenhauerianos, Nietzsche preferiu o silêncio a levantar polêmicas com os amigos, diz Roberto Machado (2006: p. 217).

Podemos considerar a obra *Humano demasiado humano*,¹¹⁴ juntamente com o fracasso e decepção do Festival de Bayreuth, os “marcos simbólicos” onde acontece a genuína ruptura em sua vida e no desenvolvimento de sua filosofia, como defende D’lorio (2014: p. 9). Nesta obra percebe-se um afastamento gradual das teses de *O nascimento da tragédia* e a reconfiguração das noções e conceitos anteriores, o livro “é o momento de uma crise”:

Ele se proclama um livro para espíritos livres: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que não pertencia à minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz ‘onde vocês vêm coisas ideais, eu vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas’... Eu conheço mais o homem... Em nenhum outro sentido a expressão ‘espírito livre’ quer ser entendida: um espírito tornado livre, que de si mesmo de novo tomou posse’ (EH/EH, 2008, *Humano, demasiado humano*, §1).

Se libertando, ou melhor, pretendendo-se libertar, do idealismo metafísico, reinante na forma de ser e pensar, o filósofo agora um “espírito livre”, se ocupa na tentativa de superação do discurso metafísico e, assim, seu esforço é de retirar, de suas principais formulações teóricas, a presença de uma metafísica e, no mesmo movimento, a constituição de um estilo próprio. Embora se possam encontrar, nos fragmentos póstumos desse período, referências ao impulso dionisíaco, é somente no ano de 1886 com os “Prefácios”, escritos para “novas edições de *O nascimento da tragédia*, *Humano demasiado humano* (um prefácio diferente para cada um dos volumes deste livro), *Aurora* e *A gaia ciência* (BURNETT, 2008, p. 13),¹¹⁵ que o filósofo enfrenta novamente as concepções de seu livro inaugural, e onde ele também abre uma nova perspectiva de leitura para a obra. Neste contexto, nos interessa analisar a hipótese de que entra em curso, nos períodos intermediário e final de sua produção, um reajuste na noção de trágico e dionisíaco, fato que tentaremos aprofundar nos tópicos que se seguem.¹¹⁶

No prefácio a *O nascimento da tragédia*, fica evidente essa busca de deixar clara a sua independência em relação às influências de outrora e que acabaram por prejudicar aquilo que ele mesmo tinha a dizer. Assim, Nietzsche, lançando um olhar severo para seu livro de estreia, retoma os aspectos inovadores da obra, aqueles que de certa forma não foram comprometidos

¹¹⁴ Em *Humano, demasiado humano*, essa concepção idealista da arte vai mudar de direção. Nela o filósofo sutilmente nos aponta para uma valorização e certa confiança no poder libertador da ciência. Assim, em sua autocrítica a *O nascimento da tragédia*, Nietzsche destaca que superou os aspectos metafísicos daquele livro.

¹¹⁵ Sobre uma análise acurada dos “Prefácios”, ler *Cinco prefácios para cinco livros escritos*, de Henry Burnett.

¹¹⁶ Esse redirecionamento no experimento de pensar nietzschiano perpassa todo o período de sua produção intermediária – constituída pelas obras *Humano, demasiado humano* (1878), *Aurora* (1881) e *A gaia ciência* (1882), chegando à terceira fase do pensamento nietzschiano - que como já sabemos é iniciado com a publicação de *Assim Falou Zaratustra*, ora aperfeiçoando certos conceitos ora mantendo algumas noções.

por aquelas influências, e aponta para um reconhecimento de que alguns elementos de juventude são importantes e precisam ser retomados (o que, por si só revelaria a importância de seu livro de estreia). Talvez isso explique o título do prefácio: “Tentativa de autocrítica” (aos outros prefácios não foram adicionados títulos). Esse “destaque” a *O nascimento da tragédia* nos diz algo? Mostrar a importância da obra? Talvez salvar o livro de estreia, como defende Lebrun, por meio de Dioniso?

Assim sendo, o retrospecto que Nietzsche constantemente pratica em relação à sua primeira obra, às diferentes formulações das ideias nela expressas, implica uma franca autocrítica, que abarca, inclusive, sua primeira concepção de Dioniso. Este é um dos conceitos que, pela importância teórica para as formulações nietzschianas, será amplamente retomado, e a questão que aqui se impõe é saber se este conceito será revertido por uma nova roupagem ou se houve uma mudança radical, a saber: do entendimento inicial do dionisíaco n’*O nascimento da tragédia*, às suas concepções filosóficas a respeito do deus após 1876. Sobre a questão, o interessante ensaio de Gérard Lebrun, intitulado “Quem era Dioniso?”, nos fornece importantes análises. Defendendo que houve uma mudança no conceito de Dioniso, o estudioso francês apresenta toda a dimensão que a arte ganha no pensamento de Nietzsche. Analisar as implicações de tal rearranjo teórico na esfera artística, assim como na noção de Dioniso, será a tarefa do próximo tópico.

3.3. Entre “dois Dionisos” e a psicologia do orgiástico

N’*O Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche afirma que *O nascimento da tragédia* foi o primeiro momento de sua transvaloração de todos os valores (GD/CI, O que devo aos antigos, §5). O que nos diz tal afirmação? Talvez uma tentativa de mostrar que alguns dos elementos que o filósofo entende importantes, ao projeto da transvaloração, já estariam em germe em sua obra de estreia? e, com isso, poderíamos confirmar a hipótese de que Nietzsche pretendeu, de fato, aproximar a obra de juventude à sua filosofia de maturidade, dada a percepção do filósofo de que, por meio da ideia da transvaloração, haveria uma unidade em suas obras? Começemos por essas questões indutoras para discorrer sobre a noção de dionisíaco e acompanhar, nesse conceito, a configuração ora tomada pelo pensamento estético de Nietzsche na maturidade, assim como, dada a clara permanência e prioridade desta noção, analisar a importância deste para os projetos de 1888 e, igualmente, pensar numa possível aproximação com a noção de “grande estilo”.

Concordamos que, decididamente, não dá para falar de Dioniso, no filósofo alemão, sem se remeter a *O nascimento da tragédia*. Portanto, como foi proposto no tópico anterior, o levantamento de algumas das bases teóricas apropriadas, à época de juventude, que sustentavam a formulação nietzschiana do dionisíaco, nos permite agora comparar a operação deste conceito nos dois contextos considerados, da juventude nietzschiana à concepção de maturidade. Assim procedendo, pretendemos saber se o Dioniso da obra de estreia é o mesmo operante na última filosofia de Nietzsche. Pressupomos, desde já, que houve, no percurso deste pensamento, importantes reajustes teóricos em suas principais formulações estéticas, entre elas o conceito de Dioniso, hipótese que se sustenta em dois grandes momentos da vida de Nietzsche: 1) a decepção com seus “inspiradores” de juventude: Wagner e Schopenhauer e a consequente crítica à toda forma de metafísica, a qual determinará sua filosofia a partir de então; e 2) em 1886, a elaboração dos cinco prefácios, as autocríticas, onde Nietzsche, fazendo um balanço de suas análises de outrora, objetivou mostrar o quanto seus primeiros escritos continham em germe sua obra futura.

Desta forma, discorrendo sobre esses dois eixos, analisaremos a possível existência de um conceito de Dioniso de juventude, d’*O nascimento da tragédia*, e de um Dioniso concebido após 1876, com a elaboração da obra *Humano, demasiado humano* que, se não apresentam uma continuidade, ou uma flagrante ruptura, ao menos nos apontam uma mudança de perspectiva. Pretendemos, com isso, obter um adequado entendimento, que o valor e riqueza deste conceito exige, na filosofia de Nietzsche como um todo, afinal de contas ele inúmeras vezes denominará sua filosofia de dionisíaca, sobretudo quando pensa retrospectivamente e “autobiograficamente” o conjunto de suas produções. Consideramos essa discussão fundamental à presente pesquisa, pois nos possibilita pontuar algumas das características e direcionamentos tomados na filosofia nietzschiana, nas fases intermediária e de maturidade, no que tange a uma luta constante a toda forma de metafísica, acarretando, entre outras coisas, a adoção de uma concepção monista de Dioniso, que incorpora “atributos clássicos”, atributos esses que são o próprio “grande estilo” (como argumentamos no primeiro tópico deste capítulo) e, desta forma, poderíamos dizer que o “objeto” de nossa pesquisa: o “grande estilo”, seria uma espécie de (re)encontro com o dionisíaco.

Apesar dos diversos problemas elencados pelo próprio Nietzsche em seu livro de estreia, o fenômeno dionisíaco será reiteradas vezes enaltecido como a principal descoberta de sua

juventude e, portanto, em certo sentido, preservado da crítica.¹¹⁷ No entanto, como o próprio autor reconhece, basicamente em 1876, e em 1886 na “Tentativa de Autocrítica”, o seu engano a respeito deste tão importante conceito, determinando, a partir de então, um recomeço nos estudos e reflexões mirando à retificação dos equívocos e, assim, finalmente contemplar o real significado do dionisíaco para os gregos antigos. Este reconhecimento de Nietzsche nos aponta que o conceito de Dioniso, n’*O nascimento da tragédia*, estava simplesmente equivocado e, por isso, é abandonado, ou o filósofo retoma o conceito e o aprimora, juntamente com outros elementos que ele entenderá importantes aos projetos filosóficos futuros, os quais, na juventude, ele não foi capaz de perceber? Como Lebrun (2006: p. 355) destaca, é comum a um autor filtrar o que relê de si mesmo alguns anos depois e que, talvez, tenha sido esse o caso de Nietzsche. Assim, o filósofo alemão reconhece que sua obra de estreia “era um ‘livro de iniciante’ e que, talvez, a consequência maior disso era ele ter se exprimido então na linguagem de Schopenhauer e estar iludido, na época, com Wagner”.

O “balanço intelectual” que Nietzsche se propôs a fazer, refletindo os “erros” e “acertos”, de seu “período wagneriano”, teve como uma das consequências, na esteira da autodenúncia da apropriação do pensamento metafísico em seu livro de estreia, a percepção de que a leitura e interpretação da arte grega, de 1871, estavam baseadas em um leque de teorias modernas de variados interpretes e estudiosos da cultura grega. Entre essas influências encontram-se Kant, Schopenhauer, Wagner, Hegel, além do romantismo alemão. Os filósofos Kant e Schopenhauer são os que Nietzsche mais repetidamente recorrerá à reflexão sobre a arte da tragédia grega e, assim, é por meio delas, a filosofia crítica: “da coisa em si e do fenômeno kantiana”, e da “vontade e representação schopenhaueriana”, que o entendimento nietzschiano da arte grega se estruturava.

Deste modo, num movimento, crítico, reflexivo e retrospectivo, sobre as produções de outrora, se dará a tônica dos “Prefácios”. É perceptível a constância das variadas análises empreendidas por Nietzsche a Wagner e a Schopenhauer, todas no sentido de desvincular-se dessas influências de sua estética inicial e, assim, abrir novas perspectivas de leitura para suas obras. Acreditamos que o esforço de reavaliar as teses de seus antigos inspiradores foi estratégico a Nietzsche, no sentido de proporcionar muito dos aspectos da face crítica de sua filosofia, ou seja, por meio delas o filósofo alemão pôde entender melhor o processo decadencial que culmina na cultura moderna, apresentando-os como casos sintomáticos desse

¹¹⁷ Nietzsche acreditava, à época, ter tornado claro o fenômeno dionisíaco, “ao qual nenhum helenista, até então, tinha prestado atenção” (LEBRUN, 2006, p. 356).

processo.¹¹⁸ É assim que vemos Nietzsche dizer, dois anos depois, n’*O Caso Wagner*, que experimentou a decadência, em referência às visões, aos projetos, às promessas de sua juventude, pautadas em teorias modernas, mas que, no entanto, soube tirar proveito dessa experiência.¹¹⁹

Nesse processo, voltar às teses d’*O nascimento da tragédia* no que diz respeito, sobretudo, à sabedoria trágica, ao dionisíaco, a afirmação da existência, agora sem a estrutura dicotômica de cunho metafísico, envolve abalar o fundo de sua leitura do nascimento da tragédia. Tal fato pode ser observado quando, após 1876, já não se observa mais a relação intensa entre as noções de dionisíaco e apolíneo, a “síntese harmoniosa” que gerava a tragédia grega no livro de estreia. As funções atribuídas a Apolo e Dioniso: “anestesiar”, por meio da aparência, nossa relação com o “ser verdadeiro”; e consolar os homens em seu retorno ao seio do *Ur-einen*, funcionavam dentro de um sistema metafísico. Portanto, a interpretação nietzschiana do dionisíaco estava de todo presa a uma base metafísica, resultando, em verdade, em um não esclarecimento do fenômeno. Nietzsche, assim, iludido, se equivocou e falhou em seu aspecto central: Dioniso não era o delírio, o desmedido, o insano bárbaro, ele era composto de “atributos clássicos”, antimetafísico, antimoral, como pretendemos argumentar.

O “Dioniso metafísico” concebido no livro de estreia era justamente o arauto da arte moderna que, como vimos no tópico 3.1, é como Nietzsche caracteriza a idiossincrasia dos românticos, e Wagner, sendo sua maior expressão. Assim é que o músico, e o filósofo Schopenhauer (por quem é influenciado), retratam “muito bem esse dionisismo bárbaro, insano, desmedido, de embriaguez bestial, entorpecedora, de abandono de vida, o possesso a acessar o mundo-verdadeiro (ou o espectador de Bayreuth)” (LEBRUN, 2006, p. 369). É neste sentido que vemos como consequência mais imediata, na tentativa do filósofo alemão de entender a fundo esse deus, o afastamento da noção de Apolo e, por sua vez, uma reconfiguração da noção de aparência e de criação artística. O §295 de *Além do bem e do mal*, demonstra o esforço de Nietzsche na tarefa de compreensão de Dioniso: “nesse meio tempo, aprendi muito, até demais, sobre a filosofia desse deus”.

¹¹⁸ Parece que Nietzsche faz questão de voltar a Schopenhauer como parte de uma estratégia onde, combatendo a filosofia da vontade como paradigma das teses a serem superadas, ele destaca o seu agora correto entendimento da tragédia grega, assim como do dionisíaco para os helenos.

¹¹⁹ Nos diz Müller-Lauter que, além da enfermidade que acometia Nietzsche, o filósofo alemão teve uma experiência pessoal com a *décadence*, pensado como sua doença e da cultura de sua época, permitiu a Nietzsche desenvolver o olhar de psicólogo, importante para adentrar na alma moderna “em cada um de seus encantos”. Assim, a relação de Nietzsche com sua enfermidade permitiu a ele transtocar perspectivas, ver de ângulos diferentes, ou seja, “da ótica de doente” olhar para o mais sadio e, inversamente, a partir da riqueza da vida “olhar para baixo e ver o secreto trabalho do instinto de *décadence*” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 12).

Essa prioridade do conceito de dionisíaco que, de certa forma, já está implícita no livro de estreia, será gradualmente admitida por este “aprendizado” nas obras da maturidade. A questão do estilo, que é retomada na segunda fase e que mostra claramente o amadurecimento do classicismo de Nietzsche (como temos tentado mostrar até aqui), é um dos panos de fundo para o filósofo alemão formular novos contornos teórico-especulativos. Agora em uma nova perspectiva, antimetafísica, somado à questão do estilo: a necessidade de um equilíbrio de impulsos dado por uma vontade forte, vão impulsionar as formulações nietzschianas, funcionando como uma nova chave de leitura para Nietzsche analisar o fenômeno dionisíaco.

Como esforço na tentativa de superação do dualismo metafísico, a perspectiva nietzschiana vai no sentido de conceber o deus, na maturidade, em termos de unidade, agora considerado em uma “unidade dos contrários em luta”, esse “mais afirmativo dos espíritos”. Confirmemos tais constatações nas próprias palavras do filósofo. Nietzsche, fazendo alusão a obra *Assim falou Zaratustra* (livro que abre a terceira fase), em sua “autobiografia” *Ecce Homo* no §6, numa clara crítica ao dualismo, diz:

Ele contradiz com cada palavra, esse mais afirmativo dos espíritos; nele todos os opostos se fundem numa nova unidade. As mais baixas e as mais elevadas forças da natureza humana, o mais doce, mais leve e mais terrível flui de uma nascente com certeza perene [...] Mas esta é a ideia mesma do Dionísio. (EH/EH, 2008, Assim falou Zaratustra, §6).

Por sua vez, no *Crepúsculo dos ídolos*, livro coetâneo à “autobiografia”, encontramos o que parece ser a intenção de Nietzsche unir o apolíneo e o dionisíaco na ideia de embriaguez:

Que significam os conceitos opostos que introduzi na estética, apolíneo e dionisíaco, os dois entendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquira a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários par excellence. Já no estado dionisíaco, todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §10).

Nesta citação vemos Nietzsche, além de criticar os conceitos opostos de sua estética inicial, preocupado em dar um outro tratamento para a questão da criação artística e, aqui, a embriaguez aparece como o motor deste processo, sendo associado tanto ao dionisíaco quanto ao apolíneo.¹²⁰ Com o devido cuidado, é importante ter em mente que na ideia de embriaguez

¹²⁰ Como vimos a embriaguez era o primeiro passo para a criação artística. No entanto, precisava do apolíneo para se tornar artística.

estes conceitos se “fundem”. Neste sentido, quando Nietzsche se refere a uma “embriaguez apolínea” que excita o olho; e um a embriaguez dionisiaca, onde “o sistema afetivo é excitado e intensificado”, ele está se referindo a “espécies de embriaguez” e que, portanto, faz parte do mesmo processo. Deste modo, se considerarmos o apolíneo e o dionisiaco como “conceitos estéticos” na maturidade nietzschiana, eles só podem ser interpretados como variantes da embriaguez, sob a chave do conceito de *Rausch*, ou, como destaca Rabelo (2013: p. 140): “como diferenciações internas à sua doutrina da vontade de poder”. Gerard Lebrun defende que o Dioniso da maturidade nietzschiana incorpora os traços anteriormente atribuídos a Apolo, superando as dicotomias metafísicas do jovem Nietzsche e, assim, acompanhando esse raciocínio, o estudioso diz que falar nos dois “impulsos artísticos da natureza”, na maturidade nietzschiana, trata-se de se referir a um mesmo princípio plasmador da realidade: eles nasceriam desta mesma pulsão

[...] esses dois termos não fazem senão exprimir duas variedades da embriaguez (*Rausch*). Ainda que a embriaguez tenha sido considerada, antes, como disposição característica do dionisiaco (e deveria, para se tornar artística, ser sublimada por Apolo), ela é apresentada, agora, como condição fisiológica indispensável a toda arte. Apolo e Dioniso nascem da mesma pulsão (LEBRUN, 2006, p. 363).

Nietzsche dirá explicitamente dois parágrafos antes, ao aforismo citado do *Crepúsculo dos Ídolos*, sobre a condição necessária à arte e à contemplação estética, no §8, “Sobre a psicologia do artista”:

Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma pré-condição fisiológica: a *embriaguez*. A susceptibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada. – O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude. A partir desse sentimento o indivíduo dá [?] às coisas excesso, *força-as* a tomar de nós, violenta-as – esse processo se chama *idealizar*. Livremo-nos aqui de um preconceito: idealizar não consiste, como ordinariamente se crê, em subtrair ou descontar o pequeno, o secundário. Decisivo é, isto sim, ressaltar enormemente os traços principais, de modo que os outros desapareçam (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §8).

Vimos que a embriaguez na “metafísica de artista” era entendida como um estado de transe e delírio coletivo, portanto um estado sem-consciência, onde o participante do ritual,

posseio, “sai de si mesmo e se crê transformado, enfeitiçado” e, assim, retornava ao seio do *Ur-einen* experimentando a alegria de se reconciliar com sua condição perdida pelo princípio de individuação. Desta forma, a embriaguez estava circunscrita ao estado dionisíaco, uma esfera “não-artística” onde, portanto, não existia criação. Assim, o ato criativo ficava franqueado somente à esfera apolínea: o “lugar” onde se encontrava o domínio da forma, do equilíbrio, da sobriedade, da razão, portanto, era o apolíneo que sublimava e tornava a “experiência mística” em arte. Na filosofia de maturidade, sobretudo no *Crepúsculo dos ídolos*, a embriaguez não significa mais falta de consciência e delírio, ela passa a ser considerada como a condição fisiológica de toda a arte e, pela ideia de embriaguez, podemos dizer que o Dioniso, no *Crepúsculo*, torna-se criador. O deus incorpora os atributos conferidos a Apolo e é, assim, tanto o deus da forma, da medida e da criação, quanto o deus da desmedida, do jubilo místico, do êxtase.¹²¹

Nesse sentido, pensando em conjunto os parágrafos §8 e §10 citados, Nietzsche está a dizer que “o essencial da embriaguez é o sentimento de acréscimo de energia e plenitude”, onde “a força muscular e as funções animais são excitadas por imagens ou desejos”. Vemos assim Nietzsche descrever este estado estético (estado corporal), em termos de fisiologia animal: o instinto sexual, a embriaguez, até mesmo a crueldade (Nachlass/FP. 9[102], outono de 1887), como a potência artística da criação: arte relembra tais condições do vigor animal e é nesses elementos tônicos que a arte é forte, estimulante, desejável, benfazeja, ou, tem a potência de ser, quando projeta no mundo transfiguração e abundância vitais. Neste sentido, esse transbordar e expandir da corporeidade, possibilitada pela embriaguez, “o estado de prazer”, que “é exatamente um sentimento elevado de *poder*”, se estende ao mundo das imagens e dos desejos e transfigura a sensibilidade, onde:

as sensações de espaço e de tempo são transformadas: distâncias descomuns são abrangidas e se tornam, por assim dizer, pela primeira vez *perceptíveis*, a *extensão* do olhar por sobre grandes quantidades e amplitudes, o refinamento do órgão para a percepção do que há de mais ínfimo e fugidio (Nachlass/FP. 14[117], início de 1888).

A partir dessa definição de embriaguez, como condição fisiológica para a contemplação e criação artística, quando Nietzsche fala que “a partir deste sentimento o

¹²¹ Na perspectiva da transvaloração é possível pensar esses dois conceitos capitais (dionisíaco e apolíneo) ao lado daqueles da última filosofia nietzschiana, somente se levar em consideração que essa relação de outrora está fundida em Dioniso.

indivíduo dá às coisas excesso, força-as a tomar de nós, violenta-as”, chamando a esse processo de idealizar, talvez seja pertinente aqui pensar numa aproximação com o período de juventude a respeito de sua preocupação com a “unidade de estilo”. Esse forçar e violentar as coisas pode ser entendido como a atividade de impressão do estilo (do indivíduo, do artista criador) pois, como observamos, logo em seguida, Nietzsche fala que o “decisivo é, isto sim, ressaltar enormemente os traços principais, de modo que os outros desapareçam”.

Desta forma, fica evidente que o processo de criação, como temos falando até aqui, envolve uma capacidade de escolha, seleção, organização. Temos assim que o “idealizar” nietzschiano é uma atividade de fundo ou cunho artístico, entendido como um processo cujo motor é pulsional, alógico, e transformador, determinador de forma e sentido. Aqui fica subentendido, como levanta muito bem Lebrun (2006: p. 365), a hipótese de pensar a embriaguez como uma espécie de treinamento para o domínio dos afetos: “a ‘violência’, que o artista dionisíaco exerce nada tem a ver com o transe ou êxtase” e, assim, o filósofo francês, faz referência a um belo aforismo de *Humano demasiado humano* v2: “o grande estilo nasce quando o belo obtém vitória sobre o monstruoso” (WS/AS, 2008, §96).

Observamos assim que, para Nietzsche, o processo de criação artística, ou a “conquista do belo”, sempre envolve atividade: através do belo ocorreria a excitação da vontade (do interesse) e, portanto, esse processo nunca seria alcançado por uma “contemplação desinteressada”.¹²² Neste aspecto, o filósofo alemão se volta contra a estética tradicional, e seu maior representante moderno: Kant. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant defende que o belo é aquilo que agrada sem interesse, ou seja, o espectador ou o receptor, passivo diante da obra, “desinteressado”, no momento da contemplação, pura e simplesmente, sentiria prazer no “belo”. Para Nietzsche essa forma de entender o fenômeno artístico é fruto da concepção idealista de arte. Em tal estética estaria pressuposto um ser implícito à obra, uma referência universal, passível de contemplação por aquele que recebe a obra. Assim sendo, o filósofo alemão acusa a estética kantiana de se ater exclusivamente à perspectiva da recepção, ignorando o que é a arte na sua origem, ou seja, naquele que cria, naquele por quem a obra foi gerada.

Nietzsche, aplicando um tratamento de tipo genealógico em seu procedimento, propõe a redução genealógica do belo à esfera dos instintos e, assim, “bane do domínio da estética, no mesmo movimento, o conceito de universalidade” (WOTLING, 2013, p. 201), voltando-se para

¹²² Aqui há uma clara influência de Stendhal no pensamento estético de Nietzsche. Sobre a questão ver Wotling (2013: p. 196) “Um exemplo de análise clínica: a fisiologia da arte”.

o “corpo” (do criador, do artista). Desta forma, o filósofo alemão nos informa que o belo só tem sentido se remetido a um tipo humano preciso, porque ele resulta de um tipo de interpretação precisa (WOTLING, 2013, p. 201). “O belo ‘fala para nossos instintos’”. Temos, com isso, que a estética nietzschiana se define na análise da arte pela perspectiva do criador, e não do espectador, como na perspectiva kantiana. Uma interessante citação do *Crepúsculo dos Ídolos*, em que Nietzsche se vale mais uma vez de Schopenhauer, cuja estética se dava basicamente aos moldes kantianos (a recusa de uma atividade da vontade, ou mais propriamente a negação da vontade), para opor seu significado mais próprio das artes, a função vital delas:

Em especial, ele louva a beleza como redentora do “foco da vontade”, da sexualidade – vê nela o instinto procriador negado... Estranho santo! Alguém te contradiz, e eu temo que seja a natureza. Para que existe beleza nos sons, cores, aromas, movimentos rítmicos da natureza? O que faz brotar a beleza? [...] toda beleza estimula à procriação – de que é esse o *proprium* de seu efeito, do mais sensual até no mais espiritual (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §22).

Como vimos, Nietzsche critica esse “desinteresse da vontade” desde o período de juventude. Agora, na maturidade, não se afastando muito dessa tese, o filósofo alemão diz que a beleza incita à procriação (portanto à sexualidade, à afirmação da vida), porque o estado estético se reporta a sentimentos corpóreos tônicos, expansivos. Assim, seja a estética kantiana, ou a formulação que lhe deu Schopenhauer, Nietzsche condena essa estética por negar nossa natureza artística ao desconsiderar a possibilidade da contemplação criativa e da arte como estimulante: o caráterônico, transformador, plasmador, que essas forças artísticas podem exercer naquele que com elas se relacione ativamente. Portanto, no filósofo alemão, a contemplação artística só pode ser criativa, pois as perspectivas que formam uma obra entram em contato com o espectador, e aumentam suas perspectivas, seu repertório sensorial e interpretativo, ou seja, ele nunca deixa de ser afetado.

Assim sendo, observamos que a concepção de embriaguez, da maturidade nietzschiana, é ocasião para a refutação da estética tradicional e, ao mesmo tempo, para a adoção de um “princípio plasmador da realidade”, no elemento dionisíaco. É interessante ressaltar como, nessa questão, o afastamento de Apolo, dada a renúncia à dicotomia “mundo-verdadeiro/aparência”, e a prioridade de Dioniso, não significou a promoção da desmesura, ou o abandono da forma e da medida como a condição da criação artística, como comumente foi acusada a “filosofia orgiástica”. Neste sentido, a configuração que seria tomada pelo Dioniso de 1888, o qual poderíamos chamar de um “classicismo dionisíaco”, talvez seja o que mais

Nietzsche queria chamar a atenção na “Tentativa de autocrítica”, que passou despercebido ao filósofo quando propagandista wagneriano e discípulo de Schopenhauer.

No *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche afirma que pensar a realidade como uma dicotomia: “mundo-verdadeiro/aparência”, “é apenas uma sugestão da *décadence* – um sintoma da vida que declina”. Portanto, o que há agora é um único mundo: “falso, cruel, contraditório, enganador, vazio de sentido, essa realidade em que vivemos é o “mundo verdadeiro”. Por tal fato, o artista estima mais a aparência do que a realidade, pois a aparência que está em questão na arte é a própria realidade que cabe a ele afirmar e não ocultar, realidade esta que só enquanto aparência pode ser conhecida. Por isso nossa “gratidão para com a arte”: “Se não tivéssemos aprovado as artes e inventado essa espécie de culto ao não-verdadeiro (...) da ilusão e do erro como condições da existência cognoscente e sensível –, seria intolerável para nós” (FW/GC, 200, §107). Assim, ser autenticamente *Künstler* não seria mais criar imagens de sonho, mas, ao contrário, afirmar (*ja-sagen*) a realidade da qual o apolinismo ocultava o aspecto terrível:

Dividir o mundo em um “verdadeiro” e um “aparente”, seja à maneira do cristianismo, seja à maneira de Kant (um cristão *insidioso*, afinal de contas), é apenas uma sugestão da *décadence* – um sintoma da vida que declina... O fato de o artista estimar a aparência mais que a realidade não é objeção a essa tese. Pois “a aparência” significa, nesse caso, *novamente* a realidade, mas numa seleção, *correção*, reforço. O artista trágico *não* é um pessimista, ele diz justamente *Sim* a tudo questionável e mesmo terrível, ele é *dionisíaco*... (GD/CI, 2006, A ‘razão’ na filosofia, §6).

Temos diante de nós mais um dos desdobramentos da filosofia nietzschiana, que percebe agora pela “correção” da noção de aparência: ela “não é algo que se deva opor metafisicamente ao ser” (LEBRUN, 2006, p. 362), uma das pontes para seu entendimento de que a tragédia representava o ponto culminante do mais que salutar apetite dos gregos para a vida. Neste sentido, Nietzsche diz:

Que comunica de si o artista trágico? Não mostra ele justamente o estado sem temor ante o que é temível e questionável? Este estado mesmo é altamente desejável; quem o conhece lhe tributa as maiores homenagens. Ele o comunica, tem de comunicá-lo, desde que seja um artista, um gênio da comunicação. A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado vitorioso que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; aquele que está habituado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento, o homem heroico exalta a sua existência com a tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade” (GD/CI, 2006, Incursões de um extemporâneo, §24).

Assim, o elemento dionisíaco, agora ressignificado e “corrigido”, é entendido como agente da máxima estimulação do vivente a favor da vida, capaz de fazer os homens se lançarem a viver sem nenhuma obsessão com a morte ou a redenção. O estado sem temor ante ao que é temível e questionável, que até mesmo procura esse estado, “altamente desejável”, dizendo um supremo *Sim* “ao mundo, tal como ele é, sem subtração, exceção e escolha, ela quer o eterno movimento circular – as mesmas coisas, a mesma lógica e falta de lógica dos nós” (Nachlass/FP. 16[32], verão de 1888). Portanto, um estado onde até mesmo a dor e a enfermidade são justificados enquanto estimulantes para o criar, para a vida, pois é das vitórias sobre desafios que advém esse sentimento, a autossuperação. Assim, é enquanto prazer da força criadora e destruidora, como a criação constante” (Nachlass/FP. 2[108], outono de 1885/outono de 1886), que o sofrimento, a dor, age como estimulante, ela, no *Crepúsculo dos ídolos*, é santificada

Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as “dores do parto” santificam a dor em geral – todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro implica a dor ... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, tem de haver também eternamente o ‘tormento da parturiente’... Tudo isso significa a palavra “Dioniso” (GD/CI, 2006, O que devo aos antigos, §4).

Este entendimento da dor agindo como estimulante, é onde Nietzsche afirma encontrar a chave para a compreensão do sentimento trágico, o que ele chamará de psicologia do orgiástico:

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento *trágico*, que foi mal compreendido tanto por Aristóteles como, sobretudo, por nossos pessimistas. A tragédia está tão longe de provar algo sobre o pessimismo dos helenos, no sentido de Schopenhauer, que deve ser considerada, isto sim, a decisiva rejeição e *instância contrária* dele. O dizer *Sim* à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a isto chamei dionisíaco, isso entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim o entendeu mal Aristóteles [Poética, 1449b] – mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir*... E com isso toco novamente no ponto do qual uma vez parti – o Nascimento da tragédia foi a minha primeira transvaloração de todos os valores: com isso estou de volta ao terreno em que medra meu querer, meu saber – eu, o último discípulo do filósofo Dioniso – eu, o mestre do eterno retorno... (GD/CI, 2006, “O que devo aos antigos”, §5).

Mais uma vez aqui Nietzsche traz à cena Schopenhauer para mostrar o equívoco em que estava mergulhada a compreensão da tragédia grega e, agora, faz alusão a Aristóteles, ambos incapazes de entender o significado mais profundo da tragédia: “sentimento transbordante de

vida”, aceitação (o dizer *Sim*) à totalidade da vida, na alegria e na dor, no criar e no destruir, no belo e no feio e, assim, “*ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o prazer no destruir. Assim, em consonância com a filosofia de Heráclito, Nietzsche afirma o dionisíaco em 1888, solicitando-o dentro de um processo permanente de aniquilação e criação: “esse meu mundo dionisíaco do ser-refazer-eternamente-a-si-mesmo, do se-destruir-eternamente-a-si-mesmo, esse mundo enigmático da dupla volúpia, esse além do bem e do mal” (Nachlass/FP. 38[12], junho-julho de 1885).

É na psicologia do orgiástico, que podemos entender como uma “força dionisíaca interior”, o elemento que possibilitaria a suspensão do processo decadencial da cultura moderna, e Nietzsche acredita nisso. Diante do niilismo e da falência de valores supremos (morte de Deus), o filósofo alemão solicita do “artista trágico”, aquele capaz de nos mostrar como lidar com a vida desprovida de significado em si, a criação de uma nova visão de mundo, afirmativa, como foi um dia entre os helenos, abrindo assim as portas da transvaloração de todos os valores. Para finalizar o tópico, gostaríamos de levantar uma questão referente a nossas reflexões até aqui: a aproximação, paradoxal à primeira vista, dada convergência entre clássico e dionisíaco, revelaria um contentamento com a nossa situação na existência? Como levantamos no primeiro capítulo, Nietzsche faria parte de uma tradição ética que defende a necessidade de um princípio para que a vida se torne possível?

3.4. O “grande estilo” como re(encontro) com o dionisíaco

Assim como tentamos argumentar acerca da concepção de Dioniso, mostrando basicamente dois contextos em que são concebidos, concordamos com a tese de Lebrun de que houve um reajuste no conceito de dionisíaco devido ao fato de, entre outras coisas, Apolo não figurar mais entre os conceitos de Nietzsche e que esta reconfiguração em nada permite afirmar a liberdade em relação às regras: “de uma complacência crescente em direção ao orgiástico, de uma concessão ao irracionalismo vulgar (LEBRUN, 2006, p. 366). Agora, como um princípio transfigurador completo e autônomo, aquele que carrega, em si, sua própria medida, Dioniso integra os valores clássicos, simbolizando a “grande arte”, ele, enfim, é “helênico”.

O dionisíaco celebrado na música de Wagner era o desmedido, selvagem, asiático, onde, em seus rituais, os participantes saíam de si mesmo, possessos, esqueciam de sua individualidade factícia, se abandonando “às forças telúrgicas” fato que, como destaca Lebrun (2006: p. 368), era essa precisamente a virtude mágica que o Nietzsche wagneriano reconhecia

na música de Wagner. Assim como vimos, o jovem Nietzsche não se atentou que quando interpretava a tragédia por meio de Schopenhauer e louvava a arte de Wagner, ele corroborava um estado dionisíaco em que não havia nenhuma intenção de criar, portanto, ele, igualmente a seus contemporâneos, abandonava a forma e a consideração de qualquer regra ou medida.

Com o “Dioniso helênico”, a expressão artística autêntica só é alcançada por um rigor formal intenso. É interessante que a forma aqui entendida não é aquela imposta por regras exteriores ao artista, o autêntico criador possui nele mesmo este impulso à medida, à beleza. Neste sentido, podemos dizer que a filosofia madura de Nietzsche orienta-se por um “classicismo dionisíaco”, a qual pode ser entendida como uma disposição afirmativa a favor da existência continuamente ligada a questão da forma. A concepção de Dioniso assumida na maturidade, se desdobra, por sua vez, na questão do estilo, ligando-o à atividade do artista, às obras de arte.

Como vimos, Nietzsche defende as “coerções técnicas” para a arte, “que a maior parte de seus contemporâneos considerava fúteis” (LEBRUN, 2006, p. 366), sobretudo pela necessidade da comunicabilidade estética, exigindo, portanto, ao artista, dominar as convenções, ou regras, da feitura de sua obra, a autonomia e domínio sobre sua criação, não podendo se guiar por medidas alheias às suas ou entregá-las ao sabor de qualquer outra instância, como pontuamos no início: “Toda arte madura tem uma profusão de convenções: na medida em que é linguagem. A convenção é a condição da grande arte, não o seu impedimento...” (Fp 14 [119] primavera de 1888). Ao artista é permitido valer-se dos recursos criados por outros artistas, e por eles utilizados em seu ofício, mas deve-se superá-los, ou seja, o artista profícuo deve ser capaz de contrabalançar o respeito as regras convencionais e criar as próprias regras.

Por outro lado, a defesa das convenções artísticas cumprem um papel importante no combate a um ideal romantizado de gênio: o artista como um ser “inspirado”, “intuitivo”, de uma criatividade e originalidade extraordinárias e que, portanto, não precisaria respeitar nenhuma regularização. Segundo Nietzsche, em geral as regras e convenções são vistas como repressoras, justamente por quem teria mais necessidade delas: os artistas. Ter estilo, ou seja, dominar as convenções e regras de sua arte, de seu plano ou domínio expressivo, não é algo penoso para o artista autêntico, pois a medida e a regra estariam no próprio artista. Em outras palavras, o princípio ativo (ou “força dionisíaca”), é sempre interior, tendo a primazia sobre o exterior, a qual trata-se sempre de uma erupção de forças, no caso, um excesso constituinte do artista, como algo que pressiona desde dentro demandando por sua vazão, fruição,

externalização, as quais cabe a ele (artista), em tal descarga, imprimir sua marca dando forma e medida. Lebrun destaca bem essa “má compreensão” no que diz respeito às convenções:

a medida e a regra como alguma coisa que pressiona do exterior – como se o artista só pudesse encontrar a medida na subserviência e não no domínio de si, em um *Du sollst* e não no *Ich will...* É o mesmo que dizer a que ponto de degenerescência chegaram os ‘semi-bárbaros’ que somos: não concebemos mais que a temperança (*Mäßigung*), em qualquer domínio que seja, possa ser obtida de outra maneira que não por uma escravização (LEBRUN, 2006, p. 373).

Portanto, aquele que recusa a hierarquia das regras mostra que não é nem um pouco senhor de si mesmo. O “abandonar-se aos próprios instintos é uma fatalidade a mais”. Esses instintos contradizem, perturbam, destroem um ao outro; já defini o *moderno* como a autocontradição fisiológica”, diz Nietzsche (GD/CI, 2006, “Incursões de um extemporâneo”, §41), supondo uma regulação auto-imposta: uma natureza estética, criadora, poderosa. No artista, como dissemos, reside o elemento efetivamente ativo, que seleciona, da forma, exprime. Nesse processo, os elementos exteriores são afetados quando o artista entra em ação: ele deforma, modifica, transforma, manipula; formando finalmente, uma determinada valoração, um estilo, que pode ser lido nas obras resultantes. “Nesse estado, o ser humano transforma as coisas até espelharem seu poder – até serem reflexo de sua perfeição” (GD/CI, 2006, “Incursões de um extemporâneo”, §9). A valoração, ou um estilo, pode ser decadente, o caso de Wagner e dos românticos, ou uma valoração ascendente, forte, clássica, como em um Goethe, um Rafael. Neste sentido, destaca Lebrun:

Como o Dioniso helênico, o artista é aquele que joga com as aparências: um deformador. Mas se ela não cessa de falsificar, é porque esforça para imprimir, naquilo que deforma, a mesma marca ou a mesma medida, ou seja, forjando um estilo. ‘Dar um estilo (*Stilgeben*)’, seja ao seu caráter, seja à sua obra, impor, à sua vida ou à sua produção, ‘ao preço de um paciente exercício, de um cotidiano’ a unidade de uma forma: eis agora, o que é próprio do deformador [...] Ao contrário do ‘artista moderno’, esse estilizador nada tem a esperar da inspiração e desconfia do entusiasmo. Esse poietés se sente honrado em ser apenas *tekhnites*. De maneira que Dioniso vem a designar uma reabilitação da *tekhné*, que vai contra a da estética moderna (LEBRUN, 2006, p. 370).

Observamos que é no estilo e no conceito de domínio, intimamente relacionados, que acontece a impressão, a marca, do artista autêntico à obra, ao caráter, a capacidade de impor a unidade de uma forma. No trecho citado, Lebrun destaca que o Dioniso operante em 1888 vem a designar uma reabilitação da *tekhné*, elemento que vai contra a orientação da estética moderna. É como diz Nietzsche, no §224 de *Além do bem e do mal*: “a nós modernos, a medida é estranha, convenhamos: o que nos incita é precisamente o infinito, o imenso”. Essa reabilitação da *tekhné*

seria o que garantiria o aparecimento do “grande estilo” que, por sua vez, possibilitaria a superação da *décadence* que aflige a alma moderna: “Nossos instintos se dispersam por todos os lados, somos nós mesmos uma espécie de caos” (JGB/BM, 1992, §224).

É uma constante o valor dado por Nietzsche ao estilo e ao domínio nas mais variadas manifestações da cultura, como temos visto até aqui. Neste sentido, quando Dioniso é entendido como tendo não só a desmesura, mas também domínio, medida; a amplitude da arte é estendida para toda a existência humana e é, por tal entendimento, que permite a Nietzsche fazer a crítica aos mais variados âmbitos da cultura, seja ao ensino, a educação, a erudição, e à ciência, esta última sendo, portanto, subordinada à arte, a qual teria a função de determinar qual é o domínio e os limites do conhecimento científico, problemática esta anteriormente abordada n’*A filosofia na era trágica dos gregos*, como comentamos no segundo capítulo.

Observamos que boa parte do reconhecimento de Nietzsche em Goethe, como aquele que detém o “grande estilo”, é devido, sobretudo, pelo fato do poeta orientar-se pela arte da antiguidade no que esta tem de contenção, medida, intensidade, completude, beleza,¹²³ logo após a recusa e o abandono do movimento literário *Sturm und drang*.¹²⁴ Assim sendo, Goethe, tornando-se um ferrenho antirromântico, combate as tendências artísticas do seu tempo, pouco afeitas ao labor formal, o que segundo o poeta, trata-se de uma corrupção da atividade artística. É na defesa dos valores clássicos, das convenções, da concisão formal, que Nietzsche descobre em Goethe um aliado, fato que, como nos chama a atenção Lebrun, demonstra a grande importância do poeta na vida do filósofo alemão no esforço de reconfiguração de seu pensamento em conceitos basilares de sua primeira estética, sobretudo no que se refere a Dioniso.¹²⁵

O estudioso francês, defendendo que foi a releitura de Goethe que, provavelmente, permitiu a Nietzsche tomar conhecimento mais amplo de Dioniso, diz que a defesa das

¹²³ Isto pode ser comprovado por algumas de suas missivas para Schiller, onde ambos discutem detalhadamente os procedimentos formais da arte grega. Não com o objetivo de copiar, no sentido tacanho do termo, as obras gregas, mas embevecer-se da força que a concisão formal propiciava-lhes.

¹²⁴ Ocorrido entre 1760 a 1780, o *Sturm und drang* (Tempestade e ímpeto) foi um movimento literário alemão que se caracterizou pela reação ao racionalismo que o Iluminismo do século XVIII postulava, bem como ao classicismo francês que, como forma estética, tinha grande influência na cultura europeia, principalmente na Alemanha da época. Seus membros postulavam uma poesia mística, selvagem, primitiva, espontânea, buscando sempre ressaltar, por meio desta, o *Empfindung* ("sentimentalismo" ou "estilo sensível") efeito da emoção, imediato e poderoso: a emoção acima da razão.

¹²⁵ Para sustentar tal influência, Lebrun cita o fragmento póstumo da Ed. Colli-Montinari. Berlin: W. de Gruyter, 1999, KSA, V. VIII, p.496: Então, eu começava a discernir claramente a antiguidade e a inteligência goethiana da grande Arte; e, somente então pude chegar a ter uma visão simples da vida humana real: eu tinha os antídotos para impedir que daí saísse um pessimismo tóxico (LEBRUN, 2006, p. 377).

convenções e regras formais por Goethe possibilitou ao filósofo entender que o “abandonar-se ao delírio”, não constitui o ato criador artístico. O Dioniso autêntico é agora helênico, o deus que não se apossa do corpo dos homens, ele é apenas “artista”, ou melhor, incita os homens a tornarem-se artistas: “O dionisiaco, portanto, não é mais um alucinado: é um criador. [...] Em uma palavra, Dioniso se tornou o deus do ‘delírio racional’” (LUBRUN, 2006, p. 370). Nietzsche, assim, reconhece o completo engano que havia cometido em relação ao elemento dionisiaco, presente na cultura grega, e que para isto a releitura das posições de Goethe foi crucial:

O exemplo de Goethe mostra a Nietzsche como estava justificada sua desconfiança em relação à Bayreuth. Também Goethe soube, em uma das voltas de sua vida, tomar suas distâncias em relação à ‘revolução poética’ e às suas ‘novidades’ para ‘reatar com a tradição da arte’. Mas o que Nietzsche aprende com Goethe é, sobretudo, que é fútil maldizer a razão e desafiar as ‘regras’ e que de nada serve ‘irritar-se seriamente’ (bösewerden), quando se trata de vaticinar em nome daquilo que a razão estabelecida já designou e localizou como delírio (LUBRUN, 2006, p. 377).

Como vimos no primeiro capítulo, a clara homenagem a Goethe, no §52 do *Crepúsculo dos Ídolos*, reconhecendo nele alguém que detém o “grande estilo”, dá-se exatamente pelo fato de Nietzsche entender que o poeta soube conquistar o domínio de si sem renunciar à sua natureza. Assim, Goethe soube guardar as distâncias em relação a “revolução poética”, e as novidades de seu tempo, aos interesses pressupostos pelo utilitarismo e nivelamento do homem, e, assim, o poeta foi, podemos dizer, um “espírito livre”, para Nietzsche. Comentando essa passagem do *Crepúsculo*, Lebrun fala:

Tudo leva a pensar que a homenagem de Nietzsche a Goethe não era apenas ‘tática’. É quando Dioniso se engaja no caminho aberto por Goethe que ele se retira de sua escolta frenética para se devotar à ‘auscultação’ da cultura: ‘diz-me que tipo de domínio exprimes’. O carnaval báquico chegou ao fim. O especialista, a golpes de martelo, poderá começar (LUBRUN, 2006, p. 378).

Assim sendo, agora teríamos finalmente diante de nós, por meio do Dioniso concebido na derradeira filosofia de Nietzsche, um “verdadeiro estilo”, a saber: o “grande estilo”? As discussões sobre a questão do estilo observadas na juventude, e retomadas na fase intermediária, encontrariam no Dioniso de 1888, sua formulação mais “acabada” e é assim que vemos Nietzsche não se referir mais apenas ao conceito de estilo, mas de “grande estilo”? Desta forma, dionisiaco e “grande estilo” estariam irmanados? Talvez seja na concepção de “classicismo dionisiaco” onde esteja melhor expressa a ideia de que o “grande estilo” é um (re)encontro com dionisiaco. Poderíamos fazer aqui uma identificação entre os dois conceitos pelas “qualidades

clássicas”: quando Nietzsche amadurece “seu classicismo” (o “estilo clássico”), em suas reflexões da fase intermediária em diante, associando, por fim, ao “grande estilo”; e, neste mesmo movimento, a constituição do arcabouço teórico que subsidiará os contornos tomados na concepção do fenômeno dionisíaco em 1888.

O “grande estilo”, ou “estilo clássico”, como vimos, é pensado em uma luta constante à perda dos valores da arte grega pela cultura da modernidade. É na questão do estilo que Nietzsche encontra, desde cedo, sua grande ferramenta para a crítica de sua cultura, denunciando que a modernidade se constituiu na contramão do que foi um dia os gregos, portanto, num processo de contínua *décadence*. Nietzsche, como sabemos, entende a *décadence* como uma desagregação dos impulsos, instintos, da vontade de poder, um processo de enfraquecimento de forças, não capazes de compor uma hierarquia, no qual o todo já não é um todo (WA/CW, 1999, §7). É assim que o filósofo alemão, aproximando a estética da fisiologia e da medicina, como vimos (na fisiologia da arte), vai qualificar a desagregação como sintoma de uma vontade-constituição doente, debilitada.

No que se refere a questão do estilo e a defesa das convenções, cumpre deixar claro que a valorização delas por Nietzsche não se dá por causa, ou em vista, de um ideal estético técnico e academicista, ou simplesmente para ser mais um construto teórico a se contrapor a outros tipos artísticos, mas porque, sobretudo, a regulação, se autoimposta, destaca a presença de uma vontade dirigente forte, aquela capaz de formar uma unidade: o que Nietzsche chama de “grande estilo”. Uma vontade dirigente forte, foi o legado deixado pelo Império Romano, segundo Nietzsche: uma “admirável obra de arte do grande estilo”. Uma cultura forte e perene, “a nobreza do instinto, do gosto, a pesquisa metódica, o gênio da organização e da administração, a fé, a vontade para o futuro do homem, o grande *Sim* a todas as coisas...” (AC/AC, 2007, §59). Talvez o Império Romano constitua o exemplo mais bem acabado do que seja a realização do “grande estilo” para o filósofo alemão: “não mais arte apenas, mas tornado realidade, verdade, vida”. Aqui, neste exemplo, observamos outro ponto no qual podemos associar o “grande estilo” ao estado dionisíaco. No grande *Ja-sagen* (dizer *Sim*), que Nietzsche atribui à força do Império Romano, nos parece evidente, de certa forma, a conexão entre “grande estilo” e estado dionisíaco, uma vez que, como vimos, na estética de maturidade de Nietzsche, Dioniso representa a justificação trágica da existência, o *Sim* trágico a todos os

aspectos da vida, inclusive os aspectos duros e terríveis. Rabelo (2013: p. 218), defende que no *Ja-sagen* reside uma relação de irmandade, entre esses dois conceitos.¹²⁶

Para encerrar o tópico, gostaríamos de falar mais algumas palavras acerca da aproximação entre “grande estilo” e dionisiaco. Ora por nós chamando de “classicismo dionisiaco”, filosofia trágica, orgiástica, dionisiaca, todo este movimento de formulações teóricas e conceituais são em referência a um projeto maior: a transvaloração de todos os valores, que só é possível a partir da criação de um ambiente propício para o surgimento dos homens fortes, robustos, de “grande estilo”. Assim, acreditamos que a grande lição que o “grande estilo” nietzschiano, ou a “filosofia trágica”, “dionisiaca”, nos traz, é em levarmos em consideração uma nova forma de pensar, de se comportar, uma nova maneira de filosofar, assim como vemos Nietzsche falar:

Filosofia, tal como a compreendi e a vivi até aqui, é a busca voluntária mesmo dos lados mais indesejados e mal-afamados da existência. A partir da longa experiência, que me foi dada por tal viandança através do gelo e do deserto, aprendi a considerar tudo o que filosofou até aqui de outra forma: - a história *secreta* da filosofia, a psicologia de seus grandes nomes veio à tona para mim. “O quanto de verdade suporta, o quanto de verdade ousa um espírito?” – este se tornou, para mim o medidor propriamente dito dos valores (Nachlass/FP. 16[32], verão de 1888).

É no ensinamento da justificativa trágica da existência, que caracteriza o conceito de Dioniso de 1888, o estado mais elevado que um filósofo pode alcançar? “O quanto de verdade suporta” ou ousa um espírito é encontrar-se dionisiacamente postado em relação à existência. Esse belo trecho nos instiga a continuar “contemplando” a filosofia dionisiaca: ela que afirma sem restrições o *fatum*, ela é “amor fati”. Transformar o obstáculo em estímulo, o sofrimento em força, significa um não conformismo, ou tampouco resignação, menos ainda submissão passiva: essas são atitudes afirmativas que aceitam o acaso e a necessidade com satisfação e alegria. Assim, aceitar o *fatum* é o mesmo que dizer *Sim* à vida e, assim, podemos dizer que dionisiaca é a filosofia que espelha o mundo, que traduz a vida, pois a aceita sem restrições. Nestes termos, é que vemos Nietzsche se voltar contra toda a interpretação que debilita o mundo e a vida e, assim, é no ataque aos valores ascéticos do cristianismo que a filosofia nietzschiana arma seu arsenal de guerra, a luta de Dioniso agora é

contra o “crucificado”: eis aqui a oposição. Não se trata de uma diferença com vistas ao martírio – o martírio tem apenas outro sentido. A vida mesma, sua eterna fertilidade e retorno, condiciona a dor, a destruição, a vontade de aniquilação... no outro caso, o

¹²⁶ Rabelo, no livro *A arte na filosofia madura de Nietzsche*, defende que o conceito de grande estilo é um daqueles que suplantam a alçada propriamente estética e/ou artística. Em outros termos, a arte não é, segundo a mais madura filosofia de Nietzsche, um fim em si mesma, mas, isso sim, uma condição e um meio para a vida humana, e para a autossuperação dos estados atuais desse tipo de existência (RABELO, 2013, p. 219).

sofrimento, o “crucificado como o inocente”, como objeção contra essa vida, como fórmula de sua condenação. Decifra-se: o problema é o problema do sentido do sofrimento: ora um sentido cristão, ora um sentido trágico... No primeiro caso, esse sentido deve ser o caminho para um ser venturoso; no outro, *o ser é considerado como suficientemente venturoso*, para justificar mesmo uma quantidade descomunal de sofrimento... O homem trágico afirma, ainda, o sofrimento mais amargo: ele forte, pleno, divinizador o suficiente em relação a isso... O cristão nega, anda, o destino mais feliz sobre a terra: ele é fraco, pobre, suficientemente deserdado, para sofrer ainda da vida em toda e qualquer forma... “o Deus na cruz” é uma maldição para a vida, um aceno para nos livrarmos dele... Dioniso cortado em pedaços é uma promessa de vida: a vida sempre retornará eternamente e voltará para casa depois da destruição. (Nachlass/FP. 14[89], começo do ano 1888).

Arrematando, observamos que os conceitos de “grande estilo”, sabedoria trágica, dionisíaco, todos circunscritos aos experimentos de pensamento nietzschiano, os quais mais nos ocupamos em vista de nossos objetivos, oferecem, pela perspectiva da afirmação da existência, uma visão de conjunto do *corpus* nietzschiano. Estes temas, assim como outros de escopo mais amplo (eterno retorno, transvaloração de todos os valores, superhomem, amor fati), se considerados na questão existencial, que Nietzsche nos faz refletir, podemos defender que todos eles apresentam intrinsecamente, em seu centro, a defesa e o interesse prioritário reservado ao aprendizado da afirmação.

Considerações finais

O percurso por nós adotado, no interesse de uma compreensão abrangente da noção de “grande estilo”, nosso objetivo geral, permitiu-nos a sistematização de algumas de suas principais formulações e, assim, nos é possível, neste momento, fazer algumas reflexões, à guisa de conclusão, acerca do “peso” e da importância desta noção no conjunto da filosofia de Nietzsche. Essas reflexões são, por um lado, o resultado da pesquisa que empreendemos e apresentamos no decorrer dos capítulos, e, por outro, apresentam apontamentos possíveis a serem aprofundados em pesquisas futuras.

Como deixamos subentendido, na introdução, o tema nietzschiano do “grande estilo”, assim como outros, não apresenta-se de forma sistemática e, assim, a tarefa da pesquisa e análise desta noção nos obrigou a recorrer a outras obras, publicadas ou não, bem como aos fragmentos póstumos. Assim procedendo, entendemos necessário recorrer às discussões iniciais sobre estilo, onde pontuamos os primeiros entendimentos de Nietzsche, observando que esta problemática acontece em relação ao que o filósofo, desde a fase de juventude (como vimos nas *Extemporâneas*), já entende como decadência na cultura, a característica principal da modernidade europeia.

O acompanhamento da trajetória do pensamento filosófico nietzschiano é imprescindível em se tratando da questão do estilo. O abandono da causa wagneriana, e a consequente desistência da ideia de renovar a cultura alemã (o renascimento do espírito trágico na cultura que Nietzsche defendera n’*O nascimento da tragédia*), significou um acentuado pessimismo quanto ao poder da música, como uma arte fundamental ou universal, e sua capacidade de criar, transfigurar, dar forma.

No contexto de uma luta contra toda a forma de metafísica, Nietzsche se dedica às tarefas da leitura e escritura, ele quer aprender com os antigos: “desse mundo para o qual busquei acessos, para o qual talvez tenha encontrado um novo acesso – o mundo antigo” (GD/CI, 2006, O que devo aos antigos, §1). Desta forma, é no aprendizado acerca do estilo nos clássicos, que o filósofo alemão vai refletir sobre sua própria prática filosófica. Se referindo ao estilo do poeta Horácio, ele diz: é “conciso, austero, com a maior substância possível no fundo, uma fria malícia para a ‘palavra bela’, o ‘belo sentimento’ também – nisso me descobri” (GD/CI, 2006, O que devo aos antigos, §1). É nesse “estilo clássico” que “concentra em si o mais alto sentimento de poder e oferece essencialmente a calma, a simplificação, o abreviado [...], que

Nietzsche vai defender como a “disciplina” necessária à criação. Por outro lado, o estilo marcado pela vagueza, dubiedade, prolixidade, característico do barroco e do romantismo, é aquele que o filósofo alemão enxerga um desequilíbrio e impotência em lidar com um “fundo caótico”, atravessado por angústia e sofrimento.

Como observamos, as artes plásticas, especialmente a arquitetura, se afirmam como objeto privilegiado de interesse a Nietzsche, pois lhe dão o exemplo de como se realiza essa simplificação em “grande estilo”. Desta forma, vemos ele contrapondo claramente o trabalho de arquitetura com a música, como campos daquilo que detém, e não detém, o “grande estilo”. Em resumo, Nietzsche repensa a questão do estilo, após abandonar a ideia de uma música em geral, num movimento que vai da música, às letras e, finalmente, às artes plásticas. Por conseguinte, visando superar a metafísica, é no estilo que Nietzsche nota o fazer humano livre das injunções morais impostas pelo pensamento metafísico.

Nessa perspectiva, consideramos que falar em “grande estilo” perpassa pelas primeiras considerações nietzschianas a respeito do estilo. Uma discussão detalhada sobre estilo, tipologia de estilos, estilo e convenção, “grande estilo” e, uma possível aproximação desta noção com a filosofia dionisíaca e o projeto da transvaloração de todos os valores, no contexto da estética nietzschiana de maturidade, apresentada no primeiro capítulo, nos foi fundamental a um primeiro entendimento, mesmo que introdutório, da noção de “grande estilo”. Desta forma, passemos agora para algumas de nossas impressões.

A recusa da dimensão metafísica do “em si”, ou do dualismo de mundos, por Nietzsche, implicou, por sua vez, a abertura de uma experimentação de tipo naturalista que é, exatamente, o que está implícito na noção de “grande estilo”. Nela, se espera a superação das injunções morais em direção a uma ordenação valorativa radicalmente inovadora, afirmativa, “realista”, criadora. Em conclusão, não há moral, mas sim estilo. O sentido do estilo é exatamente superar as forças múltiplas que nos dividem, que nos atravessam, que nos habitam, que de fora nos ameaçam, afligem, angustiam.

A problemática do trato com essas forças é uma preocupação antiga, que nos remete às questões éticas e morais entre os gregos, e que está inserida na temática do confronto universal do homem com o destino (questão trágica por excelência), confronto esse que lhe exigirá um permanente e árduo aprendizado na orquestração das forças instintuais e pulsionais de que somos constituídos. Neste sentido, como sustenta Rodrigues (2004), parece ser solo comum a questão: como se tornar legislador de si mesmo? tanto à reflexão filosófica de Platão quanto a

de Nietzsche sobre a arte. Desta forma, concordamos com a pesquisadora, quando diz que a fórmula “grande estilo” está, de certa forma, comprometida com essa necessidade de atribuir à arte de poderes modeladores do caráter. Como vimos, o esforço do filósofo alemão, com a noção de “grande estilo”, é buscar explorar outros sentidos e possibilidades de “domínio” das paixões e impulsos, reconhecendo, então, a necessária orquestração delas, a qual a arte tem o papel de realizar. Isto nos faz pensar que a noção de “grande estilo”, que se compõe numa declarada posição de tensão frente à Platão, faz de Nietzsche, ao mesmo tempo, seu continuador na “tarefa superior do filósofo-legislador”.

Deste modo, no “grande estilo” nietzschiano está clara a ideia de que é o homem, enquanto artista, que cabe comandar essas forças e tirar delas proveito, inventar mundos novos, esculpir valores para a humanidade. É este artista que, na visão nietzschiana, além de expressar seus impulsos acima dos valores morais, é por excelência aquele que anuncia valores sem discutir, aquele que nos abre “perspectivas de vida” sem necessidade de demonstrar a legitimidade do que propõe, menos ainda de prová-la pela refutação de outras obras que precederam a sua, trata-se de um verdadeiro aristocrata.

Assim sendo, Nietzsche tem no estilo a arma para se contrapor à moral. Quando ele fala em multiplicidade de estilos, nele atuante (EH/EH, 2008, Por que escrevo tão bons livros, §4), é, entre outras coisas, no intuito de se contrapor tanto ao estilo de Sócrates quanto à noção de sujeito daí derivado. O pensamento conceitual é, bem sabemos, criticado por Nietzsche no aspecto de desconsiderar a singularidade das coisas e se fixar no que elas tem de semelhante, empobrecendo e falsificando o mundo em sua efetividade. Com a filosofia socrática, e seu jogo de palavras (maiêutica), cujo objetivo é refutar ideias para que uma outra possa ser provada, Sócrates, tentando encontrar o aspecto racional, imutável, fixo, em determinado concurso de questões, procura, a todo momento, refutar ideias que não estejam ancoradas nesta exigência que lhe dariam status de verdade. Desta forma, neste estilo, perde-se o caráter dinâmico, plural, incerto, enigmático, em outras palavras, a beleza do movimento próprio da vida. Sócrates, assim, diria Nietzsche, vivendo em confronto com essas forças, perde a alegria pela própria vida, goza de uma vida menos pujante, menos poderosa, de tal forma a até mesmo desprezá-la e negá-la: “Em todos os tempos, os homens mais sábios fizeram o mesmo julgamento da vida: *ela não vale nada...* Sempre, em toda parte, ouviu-se de sua boca o mesmo tom – um tom cheio de dúvida, de melancolia, de cansaço de vida, de resistência à vida” (GD/CI, 2006, O problema de Sócrates, §1).

Aprender a lidar com os instintos, o “grande estilo”, como “diretriz artística”, visaria orientar a vida prática por meio da conciliação entre a multiplicidade de forças existentes na efetividade. Isto implica contemplar os vários aspectos da natureza: a dor, o sofrimento, as fraquezas; portanto, a proposta nietzschiana é nada excluir e, sim, tudo ser considerado dentro das forças múltiplas, do antagonismo imanente ao mundo. Assim, para Nietzsche, a capacidade de um equilíbrio “harmônico” e de hierarquização é sinal de uma expressão bem sucedida das forças vitais, que se traduz em uma vontade dirigente forte, ou, em outros termos, uma adequada organização fisiológica dos instintos é o que determinaria a qualidade do querer.

Neste equilíbrio e hierarquização da multiplicidade de forças, a convivência entre sentidos e razão, mesmo que conflituosa, tensa, combativa, pode ser muito intensa, sem jamais definir-se por justaposição ou exclusão. Não há exclusão em Nietzsche e, sim, incorporação dentro de uma “formação de domínio”, na doutrina da vontade de poder. Logo, racionalidade, lógica, razão clara e exata, têm seu lugar. Não é justo ver em Nietzsche um adversário da razão, um defensor da emancipação dos sentidos e dos corpos contra o primado da lógica, pois, como vimos, ele faz claramente a apologia do “rigor matemático” referindo-se ao “grande estilo”: “tornar-se necessidade em forma: lógico, simples, inequívoco, matemático; tornar-se lei -: essa é aqui a grande ambição. Com ela, repele-se; nada estimula mais o amor a tais homens violentos” (Nachlass/FP. 14[61], início de 1888).

Neste sentido, como esperamos ter deixado claro, a questão do autodomínio em Nietzsche, como uma característica fundamental requerida do “grande estilo”, constitui-se totalmente contrária ao movimento dos grandes sistemas filosóficos e morais. Aqui trata-se daquele que tem o domínio, o comando ou a lei, sobre o caos de instintos e paixões de que se é constituído, sem a recusa ou extirpação desses instintos e paixões. Assim, como sublinhado ainda nas primeiras definições da noção, ter “grande estilo” envolve a capacidade de conseguir realizar uma grande obra sem, contudo, aniquilar as mais poderosas paixões e tão pouco o arroubo incontido de instintos criativos, uma vez que, como observamos, o filósofo contempla o domínio, a medida, a lei, o “rigor matemático”, o que nos permite considerar esta noção como uma espécie de “contra-doutrina” e “contra-ensinamento” aos sistemas morais vigentes.

Desta forma, vimos também que na passagem do fragmento (Nachlass/FP. 14[61], início de 1888), Nietzsche faz a afirmação do “tornar-se necessidade em forma” se referindo ao trabalho de arquitetura (e, neste contexto, as relações com Burckhardt) e, assim, nos informa seu entendimento acerca da noção de grandeza. O filósofo alemão chama de grandeza o sinal da “grande arquitetura”, aquela no seio da qual as forças múltiplas são equilibradas

“harmonicamente” e hierarquizadas atingindo, com um mesmo ímpeto, a maior intensidade e simultaneidade e, com “elegância”, as forças em jogo no movimento são perfeitamente integradas. Todas cooperam para a um equilíbrio saudável dos impulsos, em uma “harmonia” constituída hierarquicamente e, portanto, sem resistência alguma, não há desperdício de energia. A “simplicidade lógica” própria das artes plásticas, no caso a arte clássica dos arquitetos, é talvez o maior exemplo nietzschiano de uma reconciliação admirável da beleza e do poder, a melhor aproximação dessa hierarquização “grandiosa” que o “grande estilo” concretiza.

Portanto, a noção de “grande estilo” expressa a ideia de que só uma síntese reconciliadora da multiplicidade de forças possibilita alcançar o “poder” autêntico. Podemos acompanhar essa ideia no interessante aforismo intitulado “Moral como antinatureza”, do *Crepúsculo dos Ídolos*, em que Nietzsche fala de espiritualização. Aí ele destaca o valor de possuir inimigos, “agir e concluir de modo inverso àquele como antes se agia e concluía. Em todos os tempos a Igreja quis a destruição de seus inimigos: nós, imoralistas e anticristãos, vemos com vantagem o fato de a Igreja subsistir”. Para não cairmos na fadiga e preguiça temos que, para aceder ao “grande estilo”, permitir-nos domesticar as forças decadentes da “reatividade”, o “inimigo interior”, em vez de rejeitá-las e, assim, compreendendo tudo o que ganhamos ao aprender a integrá-los em vez de bani-los, necessitamos do antagonismo para não enfraquecermos: “Somos fecundos apenas ao preço de sermos ricos em antagonismos; permanecemos *jovens* apenas sob a condição de que a alma não relaxe, não busque a paz... Renunciamos à vida *grande*, ao renunciar à guerra...” (GD/CI, 2006, Moral como antinatureza, §3).

Se neste contexto pensarmos em uma “moral nietzschiana” se pondo em oposição à moral cristã ocidental, é pela noção de grandeza, a qual Nietzsche nos fala, que se abre uma perspectiva a nos guiar na procura de uma “vida boa” no sentido de que só ela nos possibilita integrar em nós todas as forças, numa vontade de poder ascendente. Em um eficaz equilíbrio dos impulsos, podemos levar uma vida mais intensa, pois mais rica na diversidade, mais harmoniosa, mas também mais “poderosa” por nos possibilitar a coragem de que precisamos para a tarefa à qual fomos “chamados”: criadores de valores, crenças, sentidos. Assim sendo, pensar em um projeto existencial ou moral em Nietzsche, subjacente à noção de “grande estilo”, é, poderíamos dizer, contemplar uma “vida boa”, entendida como uma vida mais intensa, mais harmoniosa, mais elegante, sem amargura, aceitando-a em todas as suas vicissitudes.

Ao contrário do equilíbrio e hierarquização de forças múltiplas, existe a anarquia, desorganização, a autonomia das partes, onde as forças acabam por se mutilar reciprocamente,

gerando letargia, ódio, vontade de nada. Essa anarquia dos instintos é o diagnóstico de Nietzsche aos românticos. Como vimos, eles pregam a entrega espontânea ao sentimento natural, ao multiforme e infinito, “partidários da desmesura”, e, neste contexto, Nietzsche, ao desenvolver sua crítica, usa a metáfora neurológica, facilitando aprofundar a sua análise orientando-a para questão da reação perante o sofrimento. Aqui, a arte de Wagner, é descrita como sintoma de um desequilíbrio do sistema nervoso, como declínio da vontade de poder, o que se reflete na sua criação artística: as personagens em sua dramaturgia são todos casos de estados doentios (Nachlass/FP. 15[99], primavera de 1888). Isso vale para toda literatura romântica, o herói, ou gênio, é caracterizado como um ser dilacerado e, conseqüentemente, enfraquecido por suas paixões interiores, em geral é doente, desbotado, e acaba sempre morrendo jovem, corroído por dentro por essas forças que o habitam. Elas acabam por minar, uma vez que não se conciliam, pois que o estilo romântico é incapaz de dominá-las e de servir-se delas.

Tratando-se da manifestação da genialidade, igualmente, para Nietzsche, ela dependeria diretamente de uma adequada organização fisiológica dos instintos. O credo romântico é afirmar que a excepcionalidade do gênio não é uma aquisição, insinuando que a realização genial tem parte com algum mistério divino ou é algo inato. No entendimento nietzschiano, bem sabemos, a possível genialidade nada tem de inato, mas repousa sobre a chamada “seriedade no ofício”: o domínio das regras convencionais da feitura de determinada obra. Assim, o filósofo alemão defende a diligência, a paciência na produção de esboços, o cuidado metódico, o duro labor na consecução da obra, o caminho necessário que, se feito com seriedade, pode ser alcançado por outros.

Vimos, no capítulo três, o levantamento da conjectura de que o Dioniso, operante na maturidade nietzschiana, é caracterizado pelo princípio da unidade-múltipla, como “deus bifrons”, como parece ter ficado claro na ideia de embriaguez (Apolo e Dioniso, fundidos em um princípio). Neste contexto, a criação artística passa a ter como requisito a condição fisiológica da embriaguez (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §8), e Dioniso, sendo agora o deus do delírio, da loucura, mas também da medida, da regra, do “saber fazer”, representa um “princípio ativo” que impõe ao “delírio artístico” a necessidade de ser direcionado para que não haja ambigüidade entre arte e loucura. Ou seja, cabe ao artista criar a partir de seus impulsos como forma de sublimação das energias vitais, o que equivale a dizer que ele faz da vontade sua arte, joga com as aparências, ele cria um estilo, impõe sua produção a um paciente exercício.

O artista de “grande estilo”, não se abandona às forças telúricas, como faz o artista moderno guiado pela superstição do gênio, ele é quem mais desconfia do entusiasmo cego.

Destarte, tais análises nos levaram a considerar que talvez o que fica mais evidente, na noção de “grande estilo”, seja o esforço nietzschiano em interpretar a atividade artística de forma a delegá-la a tarefa de sublevação frente ao moderno estado de coisas: a decadência e o niilismo moderno. Da mesma forma, vemos que esta noção, juntamente a outros conceitos da maturidade, forma um conjunto que acaba por nos informar o sentido da estética de Nietzsche: se contrapor a toda negação da vida. Assim, analisar a noção de “grande estilo” no *Crepúsculo dos Ídolos*, é vislumbrar em Nietzsche a abertura de espaços a pensamentos novos, radicais, que vão efetivamente construir, manifestando a crença do filósofo na possibilidade de uma nova concepção de mundo percorrer o fio da história e se efetivar.

Nietzsche, nesta obra, se ocupa então em desconstruir a “marteladas” o socratismo/platonismo, o cristianismo, o humanismo moderno, responsáveis, segundo ele, pelo estabelecimento de formas decadentes de compreensão da vida. A tarefa da criação, ou a força para tanto, reclamada pela filosofia nietzschiana ao homem e/ou ao artista, que um dia foi perdida quando este se voltou para as coisas do espírito: a crença nas categorias da razão (fim, unidade, ser), é talvez o coração da noção de “grande estilo” e, portanto, o elemento criativo é o que Nietzsche pretende recuperar com esta noção. Ela é um de seus instrumentos que, no combate aos ideias modernos, aponta e denuncia que, por trás das fachadas das construções teóricas, não há transcendência, não há ponto de vista superior à vida a partir da qual se possa julgá-la ou entendê-la.

Contra a “mendacidade do ideal”, o interesse pelo corpo e pelo metabolismo em sua refinada complexidade são, podemos dizer, os antídotos nietzschianos para a “grandiloquência venenosa” deste sistema de pensamento ignorante “em questões de fisiologia”. Vemos assim, durante o último período produtivo, o filósofo alemão insistir na necessidade de praticar uma leitura fisiológica da *décadence*. Como vimos, para Nietzsche, todo juízo é um sintoma, apresentado no tecido das forças que constituem a efetividade, uma emanção da vida que faz parte dela própria e nunca se situa fora dela.

É importante enfatizar que a noção de “grande estilo” não se trata nem de reforma social, nem de utopia, muito menos melhoramento da humanidade. Ela expressa a ambição, desde cedo, do filósofo alemão, em mostrar para os melhores os caminhos para uma existência bem lograda e, poderíamos dizer, sobretudo a filosofia nietzschiana de maturidade, declaradamente

manifesta o intento de conduzir o homem. Assim, Nietzsche apresenta em suas obras uma espécie de pedra fundamental, tendo em seu estilo, a bem dizer, a forma de seleção na qual os “espíritos livres” e o “filósofo do futuro” apareçam e sejam capazes de realizar essa tarefa. Em carta a Henrich von Stein, de dezembro de 1882, Nietzsche diz: “gostaria de livrar a existência humana de seu caráter cruel sem, contudo, recorrer ao consolo metafísico, resquício de uma crença teológica”, o problema, diz ele, “é o sofrimento e nossa vulnerabilidade a ele; não qualquer sofrimento, mas para aquele para o qual não se encontra nenhum propósito redentor nem justificação, sofrimento que nos dispõe a ver a vida como náusea” (DIAS, 2011, p. 112). Sabemos que, diante dos inúmeros perigos e vicissitudes da vida, no ideal encontram-se consolo e redenção para esses medos.

Neste sentido, o “grande estilo” é o resultado de parte desse esforço “de livrar a existência humana de seu caráter cruel”, nos ensinando “dionisiacamente” a dispormos de coragem para encarar as dificuldades, desafios, enigmas, da vida sem recusá-la em nome de uma outra, o que implica manter-se sem medo em presença do devir, servindo-se dele com alegria. Dirá Nietzsche que o consolo metafísico, anunciado nos ideais superiores, provém da crença teológica que nega a vida, exatamente no sentido de uma vontade de escapar da contingência, originados no sentimento do medo da morte. O filósofo alemão busca, com a arte do “grande estilo”, inverter essa lógica: que derivemos nossas próprias ficções de fonte diversa, o amor pela vida.

A fisiologia da arte nietzschiana diagnostica a cultura da época – com a urgência, face aos tipos da *décadence*, procura também “desencadear um contramovimento sob o signo da afirmação dionisiaca” (CAMPIONI, 2016, p. 326). Esta “afirmação dionisiaca” se traduz no amor pela existência sob todos os ângulos. Aqui, parece que Nietzsche dá uma resposta ao problema do sofrimento, a que nos referimos acima, quando ele interpreta a arte dionisiaca como aquela que tem no sofrimento um estímulo à vida, algo a ser superado (GD/CI, Incursões de um extemporâneo, §24). Esta é a arte trágica: a transfiguração do sofrimento em estímulo à vida: a tragédia é um *tonicum* (Nachlass/FP. 15[10], de 1888), ao mesmo tempo, o ataque nietzschiano à arte romântica: aquela que procede do esgotamento e da angústia, que provoca um efeito pela busca da letargia (EH/EH, 2008, §3), assim é a arte wagneriana, “se opõe em todos os pontos à florescência da vida”, ela, produzida pela *décadence*, é peculiar ao indivíduo cansado e enfraquecido: procura mórbida por anestesiar o sofrimento.

O crescimento da meditação sobre e a partir da figura conceitual do dionisiaco, avatar da afirmação da existência, é o caminho que permite a Nietzsche chegar ao entendimento da

psicologia do poeta trágico, o *pathos* filosófico dionisiaco. E assim, expostos aos “espíritos livres”, a expectativa que eles pudessem cumprir a travessia do niilismo, caminho necessário entre a superação da civilização socrática e uma nova época em que o supremo estado afirmativo da vida ressurgirá.

Por fim, a noção de “grande estilo” reafirma a necessidade da criação de ficções pela arte, pois é ela que suplementa a existência, que é pura aparência, embelezando com novas aparências, dando-as “melhores cores”, a serviço do necessário aos homens e, assim, tornando apazível a existência. A atividade artística, portanto, é o caminho para o homem relacionar-se adequadamente com o sofrimento, não a lógica ou o conhecimento, “é na criação que está a nossa salvação!”. Desta forma, a existência da arte é uma necessidade, é ela que refina a relação do homem com o mundo, assim como do homem com o homem, por meio do embelezamento do que é feio e desmedido na experiência. Assim, a estética nietzschiana inova ao buscar a inserção dos modos do fazer artístico na vida, em detrimento da elucidação de como a arte foi feita em sua história, ou mesmo à demanda pela criação de objetos com qualidades estéticas, as chamadas obras de arte.

Portanto, cumpre deixar claro que a estética nietzschiana não tem a finalidade de um estudo teórico que vise a ajustes e melhoramentos de uma Estética tradicional, nem mesmo de oferecer uma Filosofia da Arte completa ou estanque, como podemos perceber na forma como os conceitos estéticos são utilizados por Nietzsche. Todos esses conceitos encontram-se subordinados, por hora, a instâncias e objetivos que suplantam a alçada propriamente estética, e ou artística, o qual, podemos dizer, são interpretados em vista do projeto mais decisivo do filósofo alemão: a transvaloração de todos os valores, nos levando a concluir que não há “esteticismo” em Nietzsche.

Referências

Obras de Nietzsche:

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. – Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Aurora**. Reflexões sobre os preceitos morais. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Assim falava Zaratustra**. 4ª Ed. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

_____. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Nietzsche, Friedrich (org. e trad. Fernando R. de Moraes Barros) – São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **A gaia ciência**. Sexta edição. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. (Coleção filosofia & ensaios)

_____. **Crepúsculo dos Ídolos, ou Como se filosofa com o martelo**. Trad. Notas e Posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Ecce Homo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Humano demasiado humano**. Trad. Notas e Posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. (2008) **Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Volume II. Trad. Notas e Posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Genealogia da moral: Uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O anticristo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O Caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Obras incompletas** / Friedrich Nietzsche; seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigo Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido. – 5ª. Ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991. – (Os pensadores).

_____. Considerações extemporâneas. In: _____. **Obras incompletas**. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigo Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. **Fragmentos Póstumos: 1885-1887: Volume VI**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Fragmentos Póstumos: 1887-1889: Volume VII**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

Obras de comentadores:

BARROS, Fernando. Nietzsche ouvinte de Chopin: em busca do grande estilo. **Estudos Nietzsche**, Curitiba, v.3, n.1, p.31-48, jan./ jun, 2012.

BIERI, Andrea. Os estilos em Nietzsche. **O que nos faz pensar**, nº14, agosto, 2000.

BITTENCOURT, Renato N. Nietzsche e a jubilosa experiência trágica dos gregos. **Revista Espaço Acadêmico** – Nº 113', Ano X, outubro, 2010.

BURNETT, Henry. **Para ler o Nascimento da tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **Cinco prefácios para cinco livros escritos**. Uma autobiografia filosófica de Nietzsche. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

_____. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: Ensaio de Filosofia e Música**. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

CAMPIONI, Giuliano. **Nietzsche e o espírito latino**. Tradução Vinícius de Andrade; revisão técnica de Scarlett Marton. – São Paulo: Edições Loyola, 2016. (Sendas & veredas).

CASTRO, Cláudia M. A inversão da verdade. Notas sobre O Nascimento da tragédia. **KRITERION**, Belo Horizonte, nº 117, p.127-142. Jun./2008.

CHAVES, Ernani. Êxtase, embriaguez e jogo estético nos primeiros escritos de Nietzsche. **Faculdade de Filosofia/IFCH/UFPA**, 2007.

_____. Cultura e Política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt. **Cadernos Nietzsche** 9, p.41-66, 2000.

COLLARES, Regiane L. O “poder de decidir” no *Crepúsculo dos Ídolos* como exórdio ao projeto da transvaloração de todos os valores. **Revista Trágica: estudos Nietzsche** – 2º semestre/2013 – vol. 6 – nº 2.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. de António M. Magalhaes. Porto: Rés-Editora, 2001.

DIAS, Rosa M. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. (Coleção contemporânea: filosofia, literatura e artes).

D’LORIO, Paolo. **Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia**. Tradução Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

FREX, Hans. **La multiplicidad de estilos en Nietzsche**. La crítica a la metafísica, el gran estilo y la decadencia. s/d.

GENTILE, Carlo. “Os gregos aprenderam aos poucos a organizar o caos”. Os conceitos de estilo e de cultura na *Segunda consideração extemporânea* de F. Nietzsche. **Cadernos Nietzsche** 27, 2010.

GIACOIA, Oswaldo. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha, 2000.

LEBRUN, Gérard. **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

LUCCHESI, Barbara. Filosofia dionisíaca: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. **Cadernos Nietzsche** 1, p. 53-68, 1996.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia** / textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff; introdução e organização Roberto Machado; tradução do alemão e notas Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed, 2005. (Estéticas).

_____. **Nietzsche e a Verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MACHADO, Bruno M. **Nietzsche, Ré e espíritos livres**. Editora PHI, 2016.

MARTON, Scarlet. **Extravagâncias**. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.

MONTINARI, Mazzino. Ler Nietzsche: O Crepúsculo dos Ídolos. **Cadernos Nietzsche** 3, p. 77-91, 1997. Tradução: Ernani Chaves.

MÜLLER-LAUTER, W. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. **Cadernos Nietzsche** 6, p. 11-30 – São Paulo, 1999.

NASSER, Eduardo. O Romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético. **Revista Trágica: estudos Nietzsche** – v.2, n.2, pp.31-46, 2014.

_____. Nietzsche e a busca pelo seu leitor ideal. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v.I. n.35, p.33-56, 2009.

OLIVEIRA, Leonardo A. Do estilo à verdade como uma questão moral: uma leitura de Além do bem e do mal de F. Nietzsche. **Kínesis**, Vol. VII, nº 13, p.15-29, Julho, 2015.

PESTANO, Sidnei A. A Renascença italiana como elo entre Jacob Burckhardt e Nietzsche: uma introdução. **Seara Filosófica**. N.5, Verão, pp.59-72, 2012.

RABELO, Rodrigo. **A arte na filosofia madura de Nietzsche**. Londrina: Eduel, 2013.

RODRIGUES, Luzia G. **Nietzsche e os gregos: arte e mal-estar na cultura**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. “Unidade de estilo” e educação dos impulsos em escritos de juventude de Friedrich Nietzsche. **Trans/Form/Ação**, 27(2): 75-95. São Paulo, 2004.

_____. Nietzsche e Platão: arte e orquestração das paixões. **Kriterion**, Belo Horizonte nº109, Jun, p.136-158, 2004.

_____. Nietzsche e o conceito de “grande estilo”: rompendo as fronteiras do estético. **V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes das UFES de Minas Gerais em Ouro Preto**, agosto, 2001.

_____. Friedrich Nietzsche: “ideal clássico” e “ideal romântico” na tradição alemã. **Cadernos Nietzsche** 22, 2007.

SENA, Allan D. S. Nietzsche, Féré e o tipo psicológico de Jesus em *O Anticristo*. **Estudos Nietzsche**, v.4, n.1, Jan/Jun, 2013.

SOUZA, Maria. C. S. O fragmento ou aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche. **Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche** – 1º semestre – Vol.1 – nº1 – pp.76-83, 2008.

WOTLING, Patrick. **Nietzsche e o Problema da Civilização**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2013. (Sendas & Veredas).

_____. **Vocabulário de Nietzsche** / Patrick Wotling; tradução Claudia Berliner. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção Vocabulário dos filósofos)

Outras obras:

BORNHEIM, Gerd. A. **Introdução à leitura de Winckelmann**. Reedição – Gerd Bornheim, 1961.

BROWN, P. H. **Life of Goethe**. V.II. Publisher London Murray, 1920 (Collection kellylibrary, Toronto).

BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a história**. Tradução de Leo Gilson Ribeiro, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

_____. **A Cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Tradução Sérgio Tellaroli. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EURÍPIDES. **Bacas**: O mito de Dioniso. Estudos e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995 (Edição bilíngue).

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

OTTO, Walter F. **Dioniso**. Traducción de Cristina Garcia Ohlrich. Ediciones Siruela, 1997.

PLATÃO. **A República de Platão**. J. Guinsburg organização e tradução. – São Paulo: Perspectiva, 2010 (Textos; 19).

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Tradução M. F. Sá Correia. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.