



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

O FENÓMENO ESTÉTICO EM NIETZSCHE

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Filosofia na
especialidade de Filosofia da Linguagem e Ciências Cognitivas

por

Catarina Veiga Fernandes

Faculdade de Ciências Humanas

Julho de 2012



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

O FENÓMENO ESTÉTICO EM NIETZSCHE

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Filosofia na
especialidade de Filosofia da Linguagem e Ciências Cognitivas

Por Catarina Veiga Fernandes

Sob orientação do Professor Doutor Américo Pereira

Faculdade de Ciências Humanas

Julho de 2012

Resumo

O estilo de Nietzsche confunde-se facilmente com a sua obra. Ao leitor atento e liberto acontece-lhe surpreender-se, num momento de alegria estética, de coerência entre o que é dito e o que é sentido. Ao mesmo tempo, Nietzsche traz-nos, com invulgar lucidez, a possibilidade de, com ele, percorrermos o caminho da investigação através de um duro exercício de despojamento e máxima honestidade, sem cedências ou garantias. Tomámos este caminho com o intuito de compreender o que fundamenta a criação de uma estética da tragicidade e por que razão considera Nietzsche a estética como única justificação para existência humana. As próprias obras de Nietzsche constituem-se como paradigmas, elementos-chave, sobre os quais se sustenta para fazer a justa crítica sobre a cultura e dessa forma também para nos dar conta das fragilidades e potencialidades humanas. Estas últimas são exaltadas, na teoria nietzscheana, até à sua máxima expressão através da criação artística.

Palavras chave: *alegria, aparência, apolíneo, arte, dionisíaco, fenómeno estético, existência, mal, Nietzsche, sofrimento, sublime, trágico.*

Índice

INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO 1 – A JUSTIFICAÇÃO ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA.....	9
O <i>PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS</i>	9
APOLO E DIONISO – UMA ANALOGIA DAS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....	10
O MAL E O SOFRIMENTO NA ORIGEM DO MUNDO	13
DA NECESSIDADE DA APARÊNCIA.....	18
CAPÍTULO 2 – A NATUREZA DO TRÁGICO.....	32
CONFLITO E CULPA – O MAL COMO SUBSTRATO DA CONCEPÇÃO TRÁGICA DA VIDA.....	36
ARTE DIONISIÁCA – A ALEGRIA DA DISSONÂNCIA MUSICAL NA TRAGÉDIA.....	47
O SUBLIME.....	58
O BELO.....	63
CAPÍTULO 3 – O FENÓMENO ESTÉTICO E O ESTILO EM NIETZSCHE.....	68
A VONTADE DE PODER.....	68
O IMPERATIVO DO PRESENTE	74
O ESTILO.....	78
CONCLUSÃO	87
ARTE, APARÊNCIA E CONHECIMENTO.....	87
BIBLIOGRAFIA	95
FONTES	95
OBRAS DE CONSULTA	96
OUTRAS OBRAS UTILIZADAS	97

Introdução

Pensar o fenómeno estético corresponde a uma tentativa de conciliar o elemento subjectivo com o elemento objectivo na experiência humana. Assumindo que na relação sujeito-objecto a objectividade está dada, à partida, pelo objecto e, respectivamente, a subjectividade pelo sujeito. Através da racionalidade o sujeito procura a objectividade e estabelece regras e leis no desenvolvimento desta relação. A estética, como reflexão sobre as condições de avaliação e discriminação do real, em termos de beleza ou fealdade e também do papel da arte para a vida, permite pensar uma forma de conhecimento que não tenha por base pressupostos lógicos ou racionais nem apenas a intuição. Da correlação entre a sensibilidade e a lógica nasce o conhecimento sensível.

Neste trabalho pretende-se realizar uma pesquisa sobre a fundamentação essencial que subjaz à estética nietzscheana. Apesar da atenção importante dedicada pelo nosso autor à arte, a estética em Nietzsche configura-se como uma filosofia da e para a vida. A sua filosofia não pode, no entanto, ser entendida sem o recurso à sensibilidade e cumplicidade próprias do artista criador que vive o fervor da experiência sem a *saber*, isto é, sem medo de não saber¹. Todo o crédito da experiência é o da intensidade e o conhecimento é utilizado para a exponenciação de tal vivência e não o inverso, como acontece com a orientação a favor da evolução científica e do progresso.

A experiência estética acontece na imediatez do real, “é o *medium* através do qual a vida, num certo sentido, se interpreta a si própria enfatizando os momentos mais significativos pessoalmente experimentados pelo sujeito.” (Griffero, in Carchia e D’Angelo, 1999, p. 129).

Segundo Barilli (1989, pp. 34-35) a experiência estética caracteriza-se por oposição à experiência científica. Este autor reconhece em ambas o requisito da novidade, uma vez que são contemporâneas uma da outra e não sucessivas uma à outra. À experiência científica é atribuído um dever instrumental e final, sendo as etapas intermédias puramente funcionais, perdendo a sua importância relativamente ao resultado último da experiência.

¹ “Por detrás dos teus pensamentos e dos teus sentimentos, meu irmão, há um senhor poderoso, um *sábio desconhecido*: chama-se o Em si. Habita no teu corpo, é o teu corpo. / Há mais razão no teu corpo do que na própria essência da tua sabedoria. E quem sabe por que é que o teu corpo necessita da essência da tua sabedoria?” (Nietzsche, 1883-1885, I, Dos que desprezam o corpo, p. 50; sublinhado nosso).

Pelo contrário, na experiência estética, entre o início e o fim da experiência nada pode ser perdido; todas as partes interferem umas com as outras, nenhuma fase pode transitar ou cair no esquecimento – há um sentido de equilíbrio, uma compensação interna de todos os elementos. A intransitividade é assim uma das características da experiência estética, que implica a valorização de todos os materiais pela sua consistência intrínseca. Assim, temos também a opacidade, a densidade e a intrinsecidade como componentes da experiência estética que contrastam com a transparência, a intercambialidade e a extrinsecidade próprias da investigação científica. Se na experiência científica se procura a homogeneização, a redução de uma situação a elementos unívocos entre si, a abordagem estética obriga-nos a prestar uma atenção mais cuidada aos vários ingredientes, a ter uma consciência precisa das condições materiais apresentadas que reforçam a presença múltipla e a plurisignificância; a heterogeneidade não é um facto accidental mas desejado, programado e administrado pelo sujeito. Na experiência estética há um envolvimento da diversidade e o atrito e a estridência entre géneros não unificados reforçam os traços peculiares da vivência.

Nietzsche considera que o optimismo da ciência camufla um aspecto essencial da vida humana que é a inevitabilidade do sofrimento, o que tem como consequência o empobrecimento da vida e uma utilização precária das potencialidades do homem.

No primeiro capítulo desta dissertação procurámos enquadrar a justificação estética da existência à luz das descobertas filosóficas de Nietzsche acerca da origem da Tragédia e do modo como as suas figuras mitológicas² nos ajudam a compreender tal revelação ontológica do real. O objectivo de Nietzsche com a sua obra *A Origem da Tragédia* era, pois, o de considerar a ciência pela óptica do artista e a arte pela óptica da vida. O desejo de conhecer constitui para Nietzsche um paralelo entre a alegria de viver, a capacidade de criar, e o sofrimento da finitude, da incompletude: “A visão mais penetrante não será por isso mesmo dotada de uma temeridade irresistível, que busca o terrível como quem busca o inimigo, que procura um adversário digno contra o qual possa experimentar a sua força?” (Nietzsche, 1886, Tentame de autocrítica, § 1, in Nietzsche, 1872, p. 20). Nietzsche questiona, nesta obra, o sentido da existência e revela que a individuação contém um preço – o sentimento de culpa derivado da angústia por saber-se separado, distinto, único e

² Optou-se por utilizar as seguintes traduções para as figuras mitológicas principais e de grande referência neste trabalho: Apolo e Dioniso, sendo este último referido em algumas citações como Diónisos, sobretudo nas edições utilizadas da Guimarães Editores.

individual. O Eu é impossível sem o Outro. Mas é impossível conceber o mundo sem o Eu. O Outro sem o Eu não existe. Neste equilíbrio de limites em constante ruptura, o homem descobre o vazio e o absurdo – sabedoria de Sileno. O homem é assim, desde que nasce, um ser finito e incompleto: nasce para morrer e em dependência do Outro para ser Eu. Numa circunstância de falha permanente encontra o homem o desejo de conhecer, de saber, de dominar, de fazer-se presente em todas as coisas, “tende por instinto a um ótimo de condições favoráveis, nas quais possa desenvolver a sua força e sentir a plenitude do seu poder”³ (Nietzsche, 1887, 3º Ensaio, § VII, p. 101). Devido a esta imposição não resta ao homem senão a *humildade guerreira* de assumir a parcialidade e fazer da aparência uma apologia fundada na sua capacidade de criar.

No segundo capítulo são abordadas as categorias do trágico, escolha nietzscheana como protótipo do fenômeno estético. Nesta criação artística dos gregos – a Tragédia – Nietzsche reconhece a sublimação, a canalização de energias, através de um delírio particular dionisíaco, de um excesso de vitalidade: aí encontra a expressão de uma linguagem fisiológica que se manifesta na embriaguez de um sátiro, síntese de um deus e de um bode. Verificamos que, na Tragédia, se inscreve o elemento sublime da experiência estética. Coexistem na experiência estética materiais suficientemente divergentes uns em relação aos outros por forma a indicar, embora simbolicamente, em resumo, por padrão, uma tal exigência virada para a totalização. Estamos na presença de um pleno, de uma densidade absoluta, de uma super-prevalência do conteúdo, em que todos os possíveis conteúdos se cruzam e se mantêm em equilíbrio, em suspensão recíproca. Barilli (1989, pp. 41 e 42) explicita: “numa experiência estética os vários elementos não se sucedem de modo linear progredindo para uma conclusão (...) ordenam-se de modo dramático, segundo uma encenação que deve saber dispensar boas doses de variedade: saber montar momentos de tensão, auges, seguidos de momentos de distensão e queda: intrigas e conclusões, escoamentos rápidos e abrandamentos, compassos de espera. Tudo isto é muito bem expresso pela exigência de articulação e de ritmicidade: o tempo interno da experiência estética deve ser de ordem qualitativa e não quantitativa, com a agradável variedade e intensidade de um drama, que anima todas as nossas faculdades, evitando os tempos

³ Continua assim: “toda a besta tem também um horror instintivo a toda a espécie de perturbações e obstáculos, que se apresentam ou podem apresentar neste caminho (não falo do caminho para a felicidade, mas para o poder, para a actividade, que quase sempre é para a desgraça).” (*ibidem*). Nietzsche realça aqui esta condição humana de contrariedade e contraste em si próprio.

mortos”, tal como sucede na experiência da Tragédia. Barilli (*ibidem*) reflecte ainda que a experiência estética funciona como uma espécie de microcosmo qualitativo, simbólico, em que se articulam, com ordem estudada, todas as possíveis experiências que, de forma confusa e caótica, surgem no macrocosmo da experiência comum. “O mundo da estética seria assim aquele a que se coloca a tarefa de encontrar essa mítica experiência originária” (*ibidem*), conclui, em consonância com o efeito produzido no espectador da Tragédia, descrito por Nietzsche como *consolação metafísica*⁴.

Mas a perspectiva nietzscheana da arte, desenvolvida no último capítulo, não se compadece com a resignação e resiliência do homem na aceitação da sua humilde condição de ser finito e incompleto. Para além de bem e de mal, do verdadeiro e do falso, Nietzsche abre a múltipla perspectiva da vida como um jogo de intensidades. A arte não serve para representar a realidade mas serve como jogo gratuito, curado da doença do sentido e da sua necessidade de transcendência. A estética é um incitamento à criação – alegria de rir e de afirmar o mundo (Huisman, 1994, p. 52).

Se no início começámos por dizer que a objectividade é dada pelo objecto, no fim concluímos que a estética nietzscheana se orienta para a concepção da vida como ausência de objectividade. Que esta última é falsamente considerada devido aos utilitarismos da razão ao serviço de uma força declinante e enfraquecida. A objectividade da ciência, do conhecimento é consequência da manipulação de um complexo sistema que compõe a moralidade humana, sendo ela também uma aparência, ilusão, simulacro, conjectura, preconceito, interpretação e artifício. A moral, equanto potência organizadora e dominante nos processos de decisão e de legitimação de “verdades”, repele a arte para a região da mentira; ao repelir a arte, manifesta hostilidade para com a vida e repugnância colérica e vingativa pela própria vida: porque a vida existe na aparência, na arte, na ilusão, na óptica, na necessidade de perspectiva e erro.

De uma forma ou de outra, a libertação do sofrimento e dos contrastes acumulados em si próprio é feita através da aparência. Ao tentar desembaraçar-se do tormento da sua plenitude e da exuberância dos instintos vitais, o homem (des)moralizado deixa-se vencer pelo medo da beleza, da volúpia, procurando uma saciedade e um esgotamento que se reflectem num empobrecimento da vida: a vida é algo de essencialmente imoral e portanto, a vida é indigna de ser desejada (nihilismo).

⁴ Nietzsche, 1886, Tentame de autocrítica, § 7, in Nietzsche, 1872, p. 30.

Segundo Nietzsche, é a arte e não a moral a actividade essencialmente metafísica – a existência do mundo não se pode justificar senão como fenómeno estético⁵. Pois é ela que permite a experiência voluntária da energia e do terror e assim atingir a capacidade de superação de si próprio (como humano), num movimento de aproximação, lucidez e reconhecimento da vida enquanto fluir contínuo e de si próprio enquanto potência afirmadora.

⁵ Nietzsche, 1886, Tentame de autocritica, § 5, in Nietzsche, 1872, p. 26.

Capítulo 1 - A justificação estética da existência

O principium individuationis

Nietzsche iniciou uma reflexão sobre as razões que teriam levado o povo grego, governado por uma aristocracia abastada e poderosa, a criar a Tragédia. Um mundo onde deuses “condimentavam a sua felicidade com os prazeres da crueldade” (Nietzsche, 1887, 2º Ensaio, § VII, p. 60) e no qual os homens eram considerados como brinquedos que os alegravam. Esta é uma reflexão que acompanha diferentes momentos da sua obra.

Nietzsche questiona o carácter pessimista da tragédia grega: porquê a tendência para uma visão trágica quando se é detentor de poder e riqueza? Esta condição das classes altas do povo grego sugeriria antes uma apologia da alegria e de celebração da vida. Não seria a celebração da vida oposta ao elogio da morte, o prazer oposto à crueldade? A excelência sinónimo de força vital?

Na obra *A Origem da Tragédia* Nietzsche incide o seu pensamento sobre o valor da existência. Como forma de arte, a Tragédia expõe os horrores e a fatalidade do destino dos homens. Nietzsche reconhece nesta obra a existência do homem através de uma ilusão – a ilusão da individualidade. Uma concepção apoiada nas ideias de Schopenhauer, que encerra em si uma evidência destruidora: as vidas individuais não fazem sentido. A Tragédia Grega oferece-nos uma oportunidade de analisar a condição humana à luz desta evidência.

Influenciado pela leitura de Schopenhauer, Nietzsche apropria-se da ideia do *principium individuationis* e fá-la corresponder à acção do deus Apolo da mitologia grega. Apolo simboliza a alegria da aparência e também o poder de avaliação da realidade através de índices estéticos, da beleza. Dir-se-ia que Nietzsche considera, já nesta altura, o conhecimento como ilusório. Sabedoria, beleza e ilusão conjugam-se, através de uma figura mítica, para representar uma condição incontornável do homem, que é a relação desigual entre sujeito e objecto; o carácter substancial da matéria é intransponível pelo sujeito e aquilo que é apreendido pelo sujeito é-o apenas de forma intermitente. Através da ilusão apolínea, é possível conceber uma divisão entre mundo real e mundo aparente. Tomando a aparência como realidade, a presença de Apolo divide o cosmos e os homens

entre si. Nietzsche (1872) refere-se a um “fundo original” metafísico que existe eternamente e subjacente a todas as coisas, para além de todas as aparências e portanto, para além do eu: “As imagens do lírico não são senão ele mesmo, e, de certo modo, não são senão objectivações diversas dele mesmo. Tal é a razão por que, sentindo-se motor central deste mundo, tem o direito de dizer “eu”, sem que este “eu” seja o do homem vigilante, o do homem da realidade empírica, porque é o sujeito que existe verdadeira e eternamente no fundo de todas as coisas; porque, mediante as imagens que manifesta, o poeta lírico penetra até ao íntimo cerne da realidade.” (Nietzsche, 1872, § 5, p. 62).

Subjacente ao princípio da individuação está a ideia de que os seres individuais não têm existência a não ser através da relação que os une uns aos outros e ainda através da referência primeira: o corpo ancestral originário, o cosmos, e com ele a invenção da morte; se existe um corpo maior, um ser maior que permanece e persiste para além da destruição e da morte, a vida individual só faz sentido com a crença na *existência* da morte, porque o ser primordial, esse, permanece impassível e imperturbável – a eternidade. O indivíduo é assim apenas uma variável, um acidente contingente no entrecruzamento de um conjunto de relações. A doença ou a morte põem em causa um determinado número de relações, mas apenas essas. Esta perspectiva reenvia para uma dupla pluralidade: significa a abertura essencial de toda a existência individual a outros existentes, mas assinala também uma pluralidade interna. Tal como Nietzsche a identifica em *Assim falava Zaratustra* (1883-1885, I, Do amigo, p. 73): “Tenho sempre junto de mim uma presença importuna –, pensa o solitário. Sempre umas vezes um –, acaba por fazer dois, com o correr do tempo. / Eu e Mim lançaram-se num diálogo demasiado veemente: como seria ele suportável se não houvesse o amigo? / Para o solitário, o amigo é sempre um terceiro; o terceiro é a rolha que impede a conversação dos dois de se afundar nas profundezas.”. Apela portanto, a um despedaçamento do Eu, desta forma dessubjectivizado.

Apolo e Dioniso – uma analogia das possibilidades de criação artística

Nietzsche sustenta, em *A Origem da Tragédia*, que a existência necessita da aparência e que na sua origem, na forma primordial, consiste em perpétuo devir no espaço,

tempo e causalidade, pois, no limite, é a absoluta inexistência⁶. A realidade empírica corresponderia à aparência. Por analogia, Apolo representa as possibilidades plásticas da criação de formas e Dioniso é associado à arte sem forma ou musical. A música como arte é também uma forma de comunicação, um fenômeno semiótico de troca de signos e significados. Mas, como linguagem que é, os modos de articulação signo musical-significado musical são particulares e relativos à sua forma de significar específica e distinta das restantes formas de linguagem. A ela não é possível associar uma forma definitiva, totalizante e inequívoca. Ou poderá também ser considerada no seu extremo oposto como forma pura, o que é equivalente em termos de inteligibilidade humana. Adorno (1970, p. 17) refere que a música, de acordo com a tradição, diz respeito essencialmente ao conteúdo.

Para ilustrar esta concepção da existência Nietzsche serve-se das designações do “espírito apolíneo” e do “espírito dionisíaco” dos gregos, e parece estabelecer inicialmente uma correlação entre Apolo e aparência e Dioniso e essência. Se Apolo sustenta a ilusão da individualidade, o poder de Dioniso revela a falência do princípio de individuação.

Apolo e Dioniso representam, para Nietzsche, oposições de estilo artístico, caracterizadas pelos estados fisiológicos do sonho e da embriaguez. O sonho deve ser reconhecido enquanto tal, enquanto aparência e ilusão, e não confundido com a realidade. Dentro desta possibilidade humana de sonhar temos, porém, a capacidade de interpretar outras formas de realidade que não são cobertas pelo sonho (por exemplo a capacidade de imaginar e de inventar). Na arte, o trabalho do artista consiste em tornar aparente o seu sonho, quase numa espécie de jogo de contrários, não já o jogo da realidade com o sonho, mas o seu inverso. Dizemos “quase” porque, em arte, a aparência nunca cessa de ser aparência: “[Apolo] é o ‘aparente’ por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho.” (Nietzsche, 1870, p. 7). Neste contexto, a aparência é total e assim a única realidade possível concebida na sua perfeição – “a verdade mais elevada (...) em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível” (*ibidem*). Quando a aparência é tomada pela realidade estamos perante o engano. O artista apolíneo é aquele que respeita e conhece os limites que separam a aparência das “agitações mais selvagens” (*ibidem*). Mesmo na expressão da agressividade e da violência paira sobre a arte apolínea o dom da tranquilidade, da serenidade.

⁶ Nietzsche, 1872, § 4, p. 55.

O estado de embriaguez implica o rompimento com os limites outrora respeitados no estado do sonho. Não é já um homem que existe, que sonha, que vive, mas a própria natureza; o homem não é parte de, mas a própria totalidade das coisas. Mas o carácter artístico dionisiaco não diz apenas respeito a este estado, necessita ao mesmo tempo de ser conjugado com a lucidez apolínea. Esta conjugação adquire, segundo Nietzsche, a sua expressão artística, num ponto máximo de conciliação, na Tragédia⁷.

Ideais estéticos que permanecem até aos nossos dias como a Beleza, a Harmonia, o Equilíbrio e a Ordem revelam um pendor apolíneo que Nietzsche atribui à influência do platonismo e ao cristianismo. Uma concepção centrada em qualidades do domínio da racionalidade e supremacia do papel da consciência:

Esta divinização da individuação, para quem a imaginar imperativa e prescrita, só conhece *uma* lei, o indivíduo, quer dizer, a conservação dos limites da personalidade, a *medida*, no sentido helénico da palavra. Apolo, divindade ética, exige dos seus fiéis o respeito pela medida, e, para que conservem a medida, a autognose. Assim, à exigência estética da beleza necessária, segue-se a rigidez destes preceitos: ‘Conhece-te a ti mesmo!’ e ‘Não te excedas!’. O desvaio e o exagero são, pelo contrário, tidos por demónios hostis da esfera que não é apolínea, e que, portanto, pertencem propriamente à época ante-apolínea, à era dos Titãs, e ao mundo extra-apolíneo, quer dizer, ao mundo bárbaro (Nietzsche, 1872, § 6, pp. 56-57).

Constituindo-se em oposição, como duas forças contrárias e inconciliáveis, o *dionisiaco* e o *apolíneo* permitem uma leitura dualista da realidade. A consciência⁸, tal como Nietzsche aponta, é uma força produtiva do estado socialmente progressista. Neste sentido, só através da influência de Dioniso é possível trazer a imagem real da decadência

⁷ “No ditirambo dionisiaco, o homem é arrebatado até à exaltação máxima de todas as suas faculdades simbólicas. (...) Para compreender este desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem deve ter atingido já aquele grau de renúncia que se exprime simbolicamente em tais forças: o ministro ditirâmico de Díónisos só poderá ser então compreendido pelos seus pares!” (Nietzsche, 1872, § 2, p. 49).

⁸ “Tudo o que penetra na consciência é o último estrato de uma cadeia, uma conclusão. Que um pensamento seja imediatamente causa de outro é algo apenas aparente (...) as séries e sucessões de sentimentos, pensamentos, etc. que aparecem são sintomas do acontecer autêntico! Por debaixo de cada pensamento esconde-se um afecto. *Nenhum pensamento*, nenhum sentimento, nenhuma vontade nasce de um impulso determinado, senão como um estado global, uma superfície total de toda a consciência e resultam da fixação de poder nesse instante de todos os impulsos que nos constituem, ou seja, tanto dos impulsos que dominam nesse momento como dos que obedecem ou resistem. O pensamento seguinte é um signo de como se deslocou entretanto a situação de poder do seu conjunto.” (Nietzsche, 1885-1889, § 1 [61], p. 53). Um reforço a esta ideia surge na *Genealogia da Moral*: “Infelizes! Viam-se reduzidos à sua ‘consciência’, ao seu órgão mais fraco e mais coxo! Creio que nunca houve na terra desgraça tão grande, mal-estar tão horrível! Acrescente-se a isto que os antigos instintos não haviam renunciado de vez às suas exigências. Mas era difícil e amiúde impossível satisfazê-las; era preciso procurar satisfações novas e subterrâneas. Os instintos sob a enorme força repressiva, *volvem para dentro*, a isto se chama *interiorização do homem*; assim se desenvolve o que mais tarde se há-de chamar ‘alma’”. (Nietzsche, 1887, 2º Ensaio, § XVI, p. 76).

e assim também o Novo. Encontramos em Adorno (1970, p. 58) uma ideia que fazemos corresponder à concepção de Nietzsche sobre os efeitos da acção dionisíaca: “O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total.”.

Por detrás da aparência, da medida e do sonho de Apolo, Dioniso emerge do fundo do abismo revelando a verdade da contradição espontânea da natureza. Este confronto implica necessariamente uma reflexão sobre o sofrimento. Esta contradição é aquela que opõe sujeito e objecto, finitude e infinitude, e que subjaz à necessidade humana de justificar a sua existência.

O Mal e o Sofrimento na origem do mundo

Com Schopenhauer⁹, Nietzsche reconhece o mal como parte essencial do mundo e da natureza e ao mesmo tempo a inevitabilidade do sofrimento.

De onde viria este sofrimento? De que se reveste a contradição humana? A hipótese filosófica, psicológica e fisiológica é que o nascimento implica um processo de separação que não acontece sem consequências fundamentais para o sentimento de existência humano, desde então confrontado com a possibilidade de morte individual. A justificação para a morte não pode ela própria deixar de estar relacionada com a culpabilidade de se tornar responsável por si próprio. Porque existe a morte, uma tão pesada pena? Foi porque “eu” fiz qualquer coisa que não devia ter feito: *Separar-me daquilo que me gerou...*

⁹ “A minha ética (...) confessa candidamente a natureza repreensível do mundo e aponta para a negação da vontade como caminho para a redenção. (...) Toda a crueldade e tormentos de que o mundo está cheio são de facto apenas o resultado necessário da totalidade das formas sob as quais a vontade de viver é objectivada.” (Schopenhauer, 2007, pp. 46-47), refere Schopenhauer na sua obra *Sobre o sofrimento do mundo*, das primeiras décadas dos anos de 1800. Nietzsche porém, já na altura de *A Origem da Tragédia*, se distanciava das ideias de negação da vontade e de resignação. Para Nietzsche, o espírito trágico é fidelidade à vida, é força e poder.

Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche utiliza uma mitologia em que se torna evidente esta explicitação. A partir do poema de Goethe *Prometheus* (Nietzsche, 1872, § 9, pp. 88 e 89)¹⁰, o destino de Prometeu representa o preço da infelicidade para o orgulho do artista, criador dos homens. Uma criação que coloca homem e deus em paridade, uma abolição da hierarquia de poder, o fim da inferioridade que justifica a veneração. Personificada por Prometeu, esta raiva da incompletude ganha forma através de um crime que instiga a culpa, uma expiação para o sofrimento, para a impotência, para a incapacidade, para a insignificância.

A justificação do sofrimento é assim mascarada pela culpa, pela invenção de um crime, que mais não é do que uma audácia de querer romper os limites da individuação, “de querer ser ele próprio a *única* essência do universo” (Nietzsche, 1872, § 9, p. 91); isto é, o choque e o conflito entre o mundo divino e o mundo humano.

Por outro lado, se invertermos a percepção, poderemos conceber um poder divino irreduzível e inalcançável, também através de uma perversão: a de que a criação divina jamais permitiria que o seu “filho” se tornasse mais venerável do que o próprio criador, mantendo por isso uma limitação de poder e uma posição de subjugação, para que possa o criador, pai e ídolo continuar a ser adorado.

Nietzsche cita Schopenhauer, que sugere uma resolução para este conflito, assente na resignação. A tragédia seria a possibilidade de fazer face aos sofrimentos da vida, aceitando-os através da experiência do sublime: “O que dá ao trágico um alento particular para o sublime (...) é a revelação deste pensamento: o mundo, a vida, não pode satisfazer-nos completamente, e, por conseguinte, *não é digno* que lhe sejamos fiéis. O espírito trágico consiste exactamente em nos encaminhar para a resignação” (Nietzsche, 1886, Tentame de autocrítica, § 6, in Nietzsche, 1872, p. 29). A incapacidade de tolerar a tortura psicológica do sujeito encontra a sua suavização no retorno a uma pretensa origem com a qual atenua o peso da responsabilidade pela sua finitude. Esta concepção do sofrimento aproxima-se, desta forma, do ideário cristão, onde o sofrimento adquire um carácter simbólico de caducidade e incurabilidade do mundo.

Para Jaspers (citado por Vattimo, 1985, p. 111), a concepção trágica em Nietzsche assume que o sofrimento é reabsorvido pela totalidade do ser. Esta experiência de

¹⁰ Aqui reproduzimos:

Sentado aqui, eis que modelo homens / À minha imagem, / Um género que me seja comparável, / Para sofrer e chorar, / Para gozar e jubilar, / Para te não venerar, / Como eu!

desindividuação e a possibilidade de ser absolutamente a unidade corresponde à acção de Dioniso, acção que, na Tragédia, acontece sob a influência do ditirambo dionisíaco. No entanto, esta explicação é insuficiente e em última instância não difere muito da explicação anterior. Há um factor fundamental que sustenta uma diferença entre a perspectiva cristã e aquela defendida por Nietzsche que é o “valor” atribuído à vida, o que será evidenciado por Deleuze (1962, p. 18). A oposição entre Dioniso e Cristo é revelada na afirmação da vida (apreciação extrema) contra a negação da vida (depreciação extrema). A resolução da vida não se dá pela interiorização da dor, mas pela sua afirmação no elemento da sua exterioridade. Ou seja, não se pretende minimizar o efeito da dor, neutralizando-a, mas afirmá-la, aprová-la, aproveitando o seu potencial de energia e de revitalização¹¹.

O Mal, nesta perspectiva, não é já “o princípio oposto duma maneira irremediável da ordem natural, que está nos limites da razão, mas um fundamento do ser (Bataille, 1958, p. 22).”. Nietzsche desenvolverá o conceito de *pathos*, associando-o à questão da Vontade de Poder. No limite, trata-se de uma capacidade de viver a experiência do trágico até às suas últimas consequências, e, através do instinto estético, aceitar e mesmo reconhecer a necessidade do terrível, do mal, do problemático. Nietzsche (1887, 3º Ensaio, § II e § X, pp. 92-110) refere: “Contudo, ainda no caso de existir oposição real entre a castidade e a sensualidade, dista muito de ser uma oposição trágica. Os mortais são e equilibrados não admitem este equilíbrio instável entre o ‘anjo’ e a ‘besta’, como princípio contraditório da existência, e os perspicazes, como Hafid e Goethe¹², vêem nisto um encanto e um atractivo.

¹¹ Tal como nos diz a máxima de Nietzsche, amplamente divulgada: “O que não me mata, fortalece-me” (Nietzsche, 1889, Sentenças e Farpas, § 8, p. 18).

¹² Goethe buscou frequentemente inspiração na literatura oriental, nomeadamente através do poeta lírico persa Hafid. O poema onde essa influência é mais visível é o *Divan* (1814-1819). A adoração do pó no caminho do amado, a imagem da vela que é consumida pela chama assim como o amante pelo anseio, o amor do rouxinol pela rosa, os versos encadeados como pérolas, são alguns exemplos das metáforas persas utilizadas no poema. É também feita a alusão aos amantes persas como Yusuf e Zalicha ou Laila e Majnum (Remy, Arthur, 1901). Quer pelos temas utilizados, quer pela alusão já feita ao poeta Goethe, podemos compreender de que forma esta referência de Nietzsche é ilustrativa da força e intensidade presentes nestes autores para exprimir este encontro irreduzível entre bem e mal.

Outro exemplo desta virtualidade é o poema *Fausto*, do qual, de muitas formas, Goethe se serve para a demonstrar:

“Mefistófeles: Para chegar ao fim falta-lhe muito, / Sei que todo assim reza o livro inteiro! / Desperdicei com ele infindos dias, / Pois a contradição, quando perfeita, / Para sábios e tolos é mistério. / É velha e nova, meu amigo, a arte: – / Com um três e três e um foi a moda, / Em todo o tempo, ir espalhando o erro / Em lugar da verdade. Assim quieto / Se discorre e se ensina; quem quisera / Meter-se com tais parvos? / Quase sempre, / Quando vê só palavras, acredita / O homem que um sentido elas encerram. / (...) / Mefistófeles: Vamos depressa! Bebe tudo, tudo! / Hás-de ver como o peito te conforta. / Tratas por tu o demo, e a chama temas?” (Goethe, 1808, pp. 117-118).

Estas oposições é que tornam a vida amável...”. Ou ainda: “Todo aquele que constrói novo ‘céu’ achou a força no seu *próprio inferno...*” (*ibidem*).

Esta relação entre *pathos* e vontade de poder transporta consigo as noções de instinto e inconsciente. Nietzsche destrona, com esta ideia, a primazia dada à consciência e à capacidade da razão como instância determinante na condição humana. Nesta perspectiva, a consciência tem como função “falsificar” a realidade através da racionalização – papel atribuído alegoricamente a Apolo. Há outra ilusão que advém desta conclusão: a de domínio da acção. O *pathos* é paixão, portanto implica passividade e sofrimento: “O *pathos* da atitude *não* pertence à grandeza; quem em geral precisa de atitudes é *falso*” (Nietzsche, 1888, Porque sou tão sagaz, § 10, p. 52). Bataille, em consonância, esclarece-nos: “a paixão não escapa à maldição: uma ‘parte maldita’ só é reservada àquele que, numa vida humana, tem a significação mais carregada. A maldição é o caminho da menos ilusória benção.” (Bataille, 1958, p. 23). Nesta coincidência de contrários confronta-se vida e morte, bem e mal, vontade e fatalidade, abrindo-se os limites da razão e ultrapassando-se a necessidade do cálculo e do interesse – “o reconhecimento de uma parte irreduzível e soberana que escapa à necessidade reconhecida” (*ibidem*, p. 22).

Em arte, de acordo com Adorno (1970, p. 18), os antagonismos não resolvidos da realidade aparecem nas obras de arte como problemas imanentes da sua forma. Como entidades autónomas, as obras de arte revelam as relações de tensão, atingindo assim a essência real. Segundo Adorno, a arte opera uma negação abstracta da realidade, o que lhe atribui a liberdade necessária e lhe permite estar separada do seu “Uno e Todo”. Desta forma, a arte evoca um estado de redenção perante a injustificabilidade da vida, na medida em que, na sua permanência, as coisas são simultaneamente Outro. Do mesmo modo, Adorno refere que a esfera do sagrado se sustenta devido à possibilidade da sua profanação¹³. Então, só quando existe a percepção do Outro da arte é que a experiência se pode sublimar e ter implicação na matéria, sem que esta se torne algo de completamente distinto. As tragédias, às quais poderia ser atribuída uma autonomia estética, representam

¹³ “Na relação com a realidade empírica, [os elementos das obras de arte] evocam o teologúmeno segundo o qual, no estado de redenção, tudo é como é e, ao mesmo tempo, inteiramente outro. É óbvia a analogia com a tendência da profanidade para secularizar o domínio sagrado (...) a esfera do sagrado é, por assim dizer, objectivada, murada, porque o seu momento de falsidade aguarda tanto a secularização como dela se defende mediante o exorcismo. Assim, o puro conceito de arte não constituiria o círculo de um domínio garantido de uma vez por todas, mas só se produziria de cada vez, em equilíbrio momentâneo e frágil, muito comparável ao equilíbrio psicológico do Ego e do Id. O processo de repulsa deve continuamente renovar-se” (Adorno, 1970, p.19; interpolação entre parênteses rectos do próprio autor). Ver também referência a Bataille mais à frente no sub-capítulo *Da necessidade de aparência*.

práticas culturais concebidas como possuindo efeitos reais, mantendo desta forma o elo entre o simbólico e o real.

Neste sentido, Nietzsche (1872, § 9, p. 86) refere a propósito da tragédia grega: “as aparências luminosas do herói de Sófocles – numa palavra, a máscara apolínea – são a inelutável consequência de uma visão profunda do horrível da natureza; são como manchas de luz que devem aliviar o olhar cruelmente dilatado pela horrível noite.”. O que aqui está em foco é a crítica à ingenuidade dos optimistas, que crêem no domínio da natureza pelo poder do homem progressista que, assim, acalenta a ilusão de segurança e extingue o temor da morte e a consciência da fragilidade inerente ao ser humano. Nietzsche enuncia a circunstância da acção, que é essencialmente inconsciente e, por isso, não dependente da intencionalidade consciente, mesmo ao nível da influência dos grandes símbolos culturais que estão na origem das decisões mais convictas e fervorosas. Podemos afirmar que a própria formação simbólica, apanágio da inteligência e da relação social e cultural (portanto moral), contém um poder que escapa ao controlo racional, caindo na esfera do mito, do ídolo e do arquétipo.

O sentido trágico do sofrimento, tal como nos é dado por Serra (2006, p. 342), está enraizado no mais profundo da condição humana, relacionado com a fragilidade e os limites dos mortais, e não deixa, por isso mesmo, de representar a face escondida do outro pólo da existência, que não diríamos oposto, mas que o sustenta – a alegria. No exercício de compreensão da existência, o terreno da experiência do sofrimento permite aceder a um universo de conhecimento e inteligibilidade da natureza humana que não é comparável com qualquer outro. Daqui decorre a necessidade da aparência, da transfiguração da experiência dolorosa em apresentação estética do sofrimento. Um compromisso entre o subjectivo e o objectivo, o limite e a possibilidade.

O trágico é assim um princípio cósmico. Vida e morte, ascensão e decadência, formam um todo. Mas o sentimento trágico da vida não é recusa, é aceitação do devir, adesão à morte e ao declínio. Não significa decadência ou destruição, mas um regresso ao momento primordial da vida do qual surgiram as coisas individualizadas.

Da necessidade da Aparência

Através de uma “fisiologia do engano” a organização dos indivíduos e da sociedade revela e distingue os mais fortes, que subsistem, dos mais fracos, que perecem. Weinberg (1967, pp. 251-266) refere, num artigo em que analisa o paradoxo da tragédia em Nietzsche, a seguinte interpretação: “O paradoxo da arte como dispositivo sexual da Natureza, o estímulo procriativo e fértil provocado por cores, perfumes, sons e movimentos rítmicos sedutores como funções orgânicas de plantas e animais, evidenciam até que ponto a beleza como dissimulação, como jogo, como hipocrisia afecta o homem e a consciência humana”. Weinberg reforça que a hipocrisia e a mímica são habilidades inconscientes, a partir das quais a vida orgânica seduz as formas de existência, em favor da sua própria reprodução e evolução, enquanto espécie individual. A própria natureza serve-se de algo que na natureza é análogo ao artefacto humano para cumprir as suas funções na conservação e continuidade da vida. Nietzsche (1872, § 1, p. 40) sublinha o seguinte a este respeito: “Imaginemos desde já, para mais bem os compreender, estes instintos como mundos diferentes do *sonho* e da *embriaguez*, fenómenos fisiológicos entre os quais é possível notar um contraste análogo ao que distingue o espírito apolíneo do espírito dionisíaco.” e “todo o visionado não é mais do que aparência” (*ibidem*, p. 41).

Assim, para Nietzsche, é a ilusão da beleza que conduz à procriação assim como à criação artística e não a inteligência projectada em formas e produtos. Trata-se, antes, de um processo que culmina com a intoxicação, geradora de sentimentos de energia acrescida e de exuberância.

O efeito de uma obra de arte consiste numa armadilha do artista, uma vez que depende da crença do espectador numa espécie de improvisação, de instantaneidade da sua origem. Nietzsche (1878, Secção Quatro: Da alma dos artistas e dos escritores, pp. 97-129) refere que a criação imaginativa de Homero produz um efeito de suavização e suspensão temporária dos impulsos da paixão, afectando a capacidade dos leitores na sua visão das coisas. Conscientes da sua miséria, os gregos optaram por brincar com a sua vida através de mentiras.

Gozar a vida seria então encará-la como um jogo, um prazer assente na inocência de mentir. A miséria do homem é o tema por excelência da tragédia grega, que, com a criação dos deuses e da arte, se pode transformar num prazer. A cada momento este prazer é posto

em causa pela realidade que mostra a falsidade e a decepção, originadas a partir deste desejo de invenção e criação, o que revela simultaneamente a sua ingenuidade.

Para Nietzsche (*ibidem*, § 160, p. 103), a concepção do homem real é qualquer coisa de completamente necessário (mesmo nas suas contradições), mas esta necessidade nem sempre é reconhecida. O homem inventado em arte (plástica ou drama, por exemplo), o fantasma, faz-se significar como uma coisa necessária, mas apenas para aqueles que compreenderiam a pessoa real e apenas em termos rudimentares, simplificados e artificiais. Alguns dos traços mais salientes, quer pela clareza quer pela obscuridade, satisfazem completamente essa necessidade. O espectador predispõe-se a tratar o fantasma como real, como pessoa necessária, porque, na realidade, está já habituado a tomar o fantasma, a silhueta que é uma abreviatura deliberada, como um todo. A expressão subjacente à ideia de homem não é mais do que uma vã fantasia decorrente do engano dos sentidos. Daí a conclusão de Nietzsche de que a arte resulta da ignorância natural do homem sobre o seu interior.

Através da possibilidade de idealização a partir da arte, os artistas glorificam os erros religiosos e filosóficos da humanidade, transfigurando as ideias que sabemos serem falsas.

Nietzsche concebia, então, a arte como estimulante da vida, permitindo ver cada forma de vida com interesse e alegria e desenvolver uma nova sensibilidade. Utiliza o exemplo dos gregos que foram capazes de criar tragédias como *As Bacantes* de Eurípides, a partir das suas experiências de debilidade e doença. O seu segredo era transformar as dificuldades em forças a partir de potenciais que eram interpretados enquanto fraquezas.

Para o Nietzsche de *Humano, Demasiado Humano*, este é o ensinamento da arte – ter alegria na existência e olhar a vida humana como parte da natureza, sem ser tocado, demasiado violentamente, transformando-a numa coisa que se desenvolve a partir de leis. A arte aparece aqui como uma necessidade poderosa de conhecimento. O homem científico é um desenvolvimento posterior do homem artístico.

Assim, o homem é levado por um engano, por uma ilusão de realidade, em que se confunde o carácter activo com o passivo da acção própria. Nietzsche (1887, 1º Ensaio, § XIII, p. 36) afirma que a explicação para este equívoco se encontra na utilização da linguagem e sobrevalorização do papel da consciência, ou da “vontade de verdade”¹⁴:

¹⁴ Cf *A Genealogia da Moral – Uma polémica*: “que seria para nós a vida inteira se esta vontade da verdade não tomasse em nós consciência de si mesma enquanto problema?” (Nietzsche, 1887, 3º Ensaio, § XXVII, p. 151).

“Uma quantidade de força corresponde exactamente à mesma quantidade de instinto, de vontade, de acção, e não pode parecer de outro modo, senão em virtude dos sedutores erros da linguagem, segundo a qual, todo o efeito está condicionado por uma causa eficiente, por um ‘sujeito’. Isto é um erro. (...) como se detrás do homem forte houvesse *subtractum* neutro que fosse *livre* para manifestar ou não a força. Mas não há tal *subtractum*, não há um ser por detrás do acto; o acto é tudo.”. A cognição estabelece muitas vezes distinções e categorizações rígidas e estreitas. Assim, onde existem processos interrelacionados e complexos, a mente atribui oposições e distingue diferenças inconciliáveis (princípio da não-contradição).

Deleuze (1962, p. 17) acrescenta que a filosofia dialéctica (Hegel) contribuiu para estabelecer e fixar esta forma de pensamento por antíteses em vez procurar a avaliação e a coordenação na interpretação da realidade. Refere que a filosofia de Nietzsche, pelo contrário, jamais coloca em oposição a relação essencial entre duas forças. Nenhuma das forças é rejeitada como elemento negativo, é, antes, afirmada na sua diferença.

Já desde *A Origem da Tragédia* que Nietzsche defende o renascimento de uma cultura trágica, através da recuperação do elemento dionisíaco recalcado pelo socratismo e portanto, a restauração da livre criatividade artística e do domínio da arte sobre a vida. Segundo Vattimo (1985, p. 25), Nietzsche fala do impulso para mentir e para criar ilusões como estando relacionado com a necessidade de conservação. Do ponto de vista genético, a linguagem surge associada a relações de domínio e assim se justifica a ocorrência de cristalizações dos sistemas de metáforas inventados, que se impõem como o único modo socialmente aceitável de descrever o mundo. Os sistemas metafóricos constituem então a mentira, que é reconhecida como tal, mas também demonstram a tendência natural para a mentira.

A medida (função da mentira) é um factor de beleza porque limita a percepção da realidade, esconde determinados aspectos ao iluminar outros; daqui decorre o carácter artificial da linguagem e a parcialidade do pensamento. A arte torna a visão da vida suportável através do véu do pensamento e da medida, libertando a percepção do caos e da variabilidade constante do fluxo vital (Nietzsche, 1878, Secção Quatro: Da alma dos artistas e dos escritores, § 151, p. 99). A mesma ideia surge reforçada na obra *Assim falava Zaratustra* (1883-1885), sendo-lhe atribuída uma nova tonalidade associada ao poder, mas sempre revestida nos limites da sensibilidade: “Quando o poder se torna clemente e

condescendente com o visível, a essa condescendência chamo eu beleza¹⁵.” (*ibidem*, II, Do país da cultura, p. 141). Aqui está também reflectida a incapacidade de conter o ritmo e a dimensão natural de que o próprio homem é constituinte: “a beleza é inexequível para toda a vontade violenta.” (*ibidem*, p. 140); ou seja, a própria animalidade do homem não lhe é completamente acessível enquanto ser moral, enquanto ser que necessita da beleza para viver.

Torna-se então patente que a origem da acção é inconsciente, dominada por impulsos primários e que, por um processo de sublimação, se traduz numa força semelhante à da ‘procriação’:

O espírito apolíneo e o seu contrário, o espírito dionisíaco, como forças artísticas que brotam do seio da própria natureza, *sem intermédio do artista humano*, forças pelas quais os instintos naturais se aproximam e se satisfazem directamente. (...) pela primeira vez, o alegre delírio da arte invadiu a natureza; o aniquilamento do princípio de individuação tornou-se um fenómeno artístico. O execrável filtro de crueldade e prazer tornou-se impotente: só a maravilhosa mistura e duplicidade dos afectos do sonhador dionisíaco nos faz lembrar dele (...) para me referir ao fenómeno do sofrimento que gera prazer ou da alegria que se exprime em gritos de dor. (Nietzsche, 1872, § 2, pp. 45 e 48).

Existe uma força que age através do sujeito, mas também sobre ele, num misto de acção e passividade, simultaneamente.

Na criação artística estão presentes as duas qualidades de acção e de passividade, indistintas, expressas através da duplicidade apolínea-dionisíaca. Os artistas são capazes de um olhar directo sobre a essência do mundo, como através de um buraco feito na tela da aparência, que lhes permite comunicar algo tremendo e decisivo sobre o homem e o mundo. Esta questão será desenvolvida no capítulo seguinte “A Natureza do Trágico”, sendo melhor explicitada através de uma análise do drama trágico.

Uma arte centrada apenas em função da influência apolínea seria a expressão de um empobrecimento da vida e de uma falta de força, que deveria ser compensada. Nietzsche admite mais tarde, numa crítica à arte romântica da sua época (e da qual ele fizera parte), que este tipo de arte, ao procurar uma suavização da vida, não constitui a verdadeira sublimação do sofrimento. O romantismo aparece, então, como a arte da fraqueza e expressão da grande fadiga do homem moderno, a quem escapa o devir da vida e que não é capaz de dar livre curso aos seus instintos vitais:

¹⁵ Algo de semelhante surge em Rilke, na obra *As Elegias de Duíno*, onde define a beleza do seguinte modo: “(...) Pois o belo apenas é / o começo do terrível, que só a custo podemos suportar, / e se tanto o admiramos é porque ele, impassível, desdenha / destruir-nos. Todo o Anjo é terrível. / Por isso me contenho e engulo o apelo / deste soluço obscuro” (Rilke, 1922, p. 39).

A vontade de *eternizar* necessita também de duas interpretações. Pode por um lado, provir do amor, da gratidão (...). Mas também pode ser o desejo tirânico de um homem que sofre atrocemente, que luta dominado por cruéis torturas e que gostaria de marcar uma lei que obriga a uma opressão inevitável com a idiossincrasia do seu mal, com o que tem de mais pessoal, de mais particular, de mais íntimo; que se vinga em suma, sobre todas as coisas marcando-as à *sua* imagem, à imagem da *sua* tortura, queimando-lhas na pele. Esta última forma de eternizar é o *pessimismo romântico* sob o seu aspecto mais expressivo, quer se torne filosofia da vontade com Schopenhauer, quer adopte uma tradução musical com Wagner (Nietzsche, 1882, Livro Quarto, § 370, p. 269).

Para Nietzsche, a força da vida, o confronto com o enigmático e com a possibilidade de destruição, de subversão, de negação, a maldade, a insanidade, a fealdade são valores dionisíacos do artista que aprecia a vida, sem medo da finitude, criador e destruidor, movido pela embriaguez estética.

Nietzsche relaciona a Beleza com a miséria, a melancolia, a dor, o desejo do horrível. A partir do seu questionamento em relação ao povo grego, que apontava para um “pessimismo da força” (Nietzsche, 1886, Tentame de autocrítica, § 1, in Nietzsche, 1872, p. 20), reconheceu a necessidade do “terrível” como o adversário capaz de pôr à prova o grau de força que então caracterizava os gregos. Uma vida de ócio, em que a preocupação fundamental da conservação e da auto-subsistência não era um problema, permitiu enfrentar a verdade da vida humana, até ao seu nível mais intolerável, e exprimi-la através da criação artística. Designamos, aqui, por verdade aquele tipo de conhecimento que se procura evitar devido ao seu impacto penoso na consciência, e sobre o qual se impõe todo o tipo de racionalizações. A estética surge como justificação da existência em *A Origem da Tragédia*, na medida em que, após reconhecer, na sua origem, a crueza e a arbitrariedade dos acontecimentos, se tornou necessário encontrar uma forma de tornar suportável a existência nestas condições. Nietzsche assume nesta altura o expoente máximo do prazer estético no momento em que se dá o fim da individuação: “a esperança dos eoptas consistia numa renascença de Diónisos, que devemos doravante pressentir como o fim da individuação. É pela vinda deste terceiro Diónisos que canta a alegria frenética dos eoptas. Só esta esperança pode fazer brilhar um raio de alegria na face de um mundo dilacerado, retalhado em indivíduos” (Nietzsche, 1872, § 10, p. 94). Há aqui como que uma redenção perante a força e a grandeza do inexplicável, do absurdo. O homem, resumido à sua insignificância, sustenta a sua força de viver numa crença de participação e pertença a uma forma maior; uma espécie de narcisismo cosmogénico.

Este sentimento é espelhado nas peças realizadas em honra de Dioniso, nas quais os actores usavam máscaras, símbolos da submersão da sua identidade na de um outro. Esta perda de individualidade é evidenciada no teatro não só pelas máscaras que os actores usam, mas também pelo coro. Os membros do coro dançam e cantam em uníssono, empregando as mesmas palavras; sem identidade, cada um é simplesmente uma parte insignificante do todo, sem vontade individuada. Toda a individualidade e força de vontade devem ser oferecidas a Dioniso, quando o deus assim o deseja.

Poderíamos estabelecer a este nível uma comparação com o estado psicótico¹⁶, no qual o paciente não consegue compor uma personalidade unitária e integrada, estando condenado a viver num estado de angústia permanente. Nietzsche leva esta interpretação até às últimas consequências, traçando-nos um quadro geral da humanidade desencontrada e sofredora.

De acordo com o mito de Dioniso, o deus foi desmembrado ainda criança por dois Titãs enquanto se olhava ao espelho. Antes de ser concebido, a sua mãe, Perséfone, teceu um manto com o desenho do universo. Nietzsche traz-nos a imagem de uma figura que se manifesta apenas sob a influência de Apolo, ou seja, do princípio de individuação. A sabedoria de Dioniso diz-nos então que o auto-conhecimento não é possível, ou que é uma ilusão; o dilaceramento pode também significar que essa procura só pode dar-se mediante um sofrimento insuportável. Quando é feita essa tentativa de olhar para o espelho dá-se o reconhecimento dessa impossibilidade, da inutilidade e absurdo da existência individual. Alegoricamente, poderíamos sugerir que ao paciente psicótico lhe falta a estrutura apolínea que lhe delimitasse a personalidade e lhe possibilitasse organizar as diferentes manifestações dionisíacas num todo coerente. Uma acção que permite estabilizar o mundo e através da crença sustentar aparências em realidades.

Poderíamos ainda relacionar esta capacidade apolínea com o “sentimento estético primário” do psicanalista Donald Meltzer (citado por Bégoïn, 2005, p. 86) que se constitui como o testemunho da beleza do encontro entre a mãe e o bebé. O que Nietzsche antecipou relativamente à teoria psicanalítica foi a necessidade da beleza para a manutenção e

¹⁶ Atentemos ao quadro clínico de um psicótico: a consciência de si mesmo e do ambiente é consistentemente velada. O paciente é incapaz de discriminar os estímulos que percepção. O pensamento é desorganizado e incoerente, o que é evidente na linguagem do paciente. A memória é prejudicada no registo, retenção e recuperação das recordações. A orientação, especialmente quanto ao tempo, pode estar prejudicada. O comportamento psicomotor pode ser hipo ou hiperactivo em relação aos movimentos e à linguagem. As emoções podem variar de apatia e depressão a medo e raiva.

continuidade da vida. Bégoin refere: “a beleza do encontro intersubjectivo recíproco é necessária para *confirmar* o bebé na continuidade do seu sentimento de existência, porque só ela é capaz de *tecer o continente psíquico* que deve ser *criado* para compensar a perda que, se não fosse assim, seria catastrófica, da função continente do corpo materno, aquando do nascimento filogeneticamente prematuro do filho do homem.” (Bégoin, 2005, p. 119).

Outro aspecto importante desta teoria e que está expresso na filosofia de Nietzsche é a relação entre o investimento estético e a alegria de viver. O nascimento da vida psíquica decorre da confiança que é possível estabelecer através da beleza que permite ao sujeito viver com o seu “defeito fundamental”. Trata-se, portanto, de poder desenvolver um investimento de si em relação com o outro para fundar a fé no valor da vida, caso contrário ocorre a agonia psíquica. Realçamos aqui o carácter ilusório, mais uma vez, da existência, que vem intrinsecamente relacionado com o poder apolíneo, sem o qual não é possível a vida humana. Analogamente, quando a força de Dioniso é muito grande instala-se o sofrimento de não se poder desenvolver que dá origem a um núcleo de desespero, mais ou menos escondido, mas permanente, subsistindo no fundo do ser. A luta contra esse núcleo de desespero está também ela ligada a formas de violência.

A arte, como a psicanálise, permitem ao homem conviver com e assumir o absurdo da existência nas suas manifestações despóticas e amorais.

A psicanálise explica-nos precisamente que aquilo por que sofremos uma vida inteira reside em representações psíquicas, ainda que inconscientes, que não correspondem exactamente à realidade, mas a uma construção sobre os acontecimentos. Um estado dionisíaco, um *id*, que tem como possibilidade de expressão um *ego* resistente e frágil, demarcado por fronteiras apolíneas. Quando Apolo não intervém adequadamente, a vida individual não é possível (como no caso já referido dos psicóticos).

Pelo seu carácter reparador e salutar, através da consciência e da ponderação sobre as emoções mais violentas, Nietzsche sugere que é então o carácter apolíneo que torna possível e dignifica a vida humana. Também na tragédia, sem a intervenção do deus Apolo, o drama destruiria – desmembraria – o seu espectador psicologicamente, ou seja, sem a possibilidade de traduzir em imagens e formas delimitadas (através dos actores e das palavras, da narrativa) as emoções suscitadas sobretudo pela música (arte sem forma) e pela acção, instalar-se-ia no espectador um estado de transe incontável, abandonado ao poder do “inominável”, irracional.

Segundo Nietzsche, trata-se de transformar a náusea e o horror da existência em representações com as quais se possa viver. Na sua visão dionisíaca do mundo, essas representações correspondem ao sublime (transformação do horror) e ao ridículo (descarga artística da náusea provocada pelo absurdo). O poder de Dioniso consiste em interpretar os enigmas e os horrores do mundo, que a Tragédia exprime pela música evidenciando a supremacia da “vontade” sobre todas as aparências. O *principium individuationis* aparece como debilitação da vontade, na medida em que implica uma sobreposição da consciência e do pensamento relativamente à acção e à imediatez dos impulsos primários e vitais, retardando-os; subjacente ao princípio de individuação está a manutenção e a sobrevivência individual, e a vida, na sua forma primordial, é indiferente à morte e à destruição, sendo estas parte integrante do ciclo vital contínuo. O ser individual impõe uma descontinuidade ao fluir natural.

No entanto, a verdade, mesmo na tragédia, mantém-se velada. Nietzsche designou este estado (trágico) como mundo intermédio entre a beleza e a verdade, um mundo em que é possível unir Apolo a Dioniso. É possível ir além da beleza, mas não se procura a verdade. Há uma oscilação, mas mantém-se a aparência, já não a bela aparência, e não se aspira à verdade, mas à verosimilhança. A sabedoria do conhecimento trágico reconhece a impotência e a parcialidade do homem, a quem é permitido brincar, simular e fingir a completude, mas jamais alcançá-la.

Bataille (1957, p. 126) refere a este propósito que, na procura da beleza, que é ao mesmo tempo uma procura de aceder à “verdade”¹⁷, há um esforço para, simultaneamente, escapar a esta verdade; o sentido da verosimilhança torna-se aqui mais evidente, o desejo de *ultrapassar* a beleza é verdadeiro, mas o seu cumprimento representa, nas suas últimas consequências, a morte em si¹⁸.

O homem é homem devido a um sentimento de angústia. A angústia de saber-se vivo e finito. Segundo Bataille, quanto maior é a angústia maior é a consciência de exceder os limites.

A vida é um erro de percepção. O que provoca angústia não é a verdade, é a percepção limitada da realidade – o não saber tudo, o não viver tudo, o não ser tudo. O que

¹⁷ Na sua terminologia, aceder à continuidade para lá da ruptura dos limites do indivíduo descontínuo.

¹⁸ “Há sempre um limite com o qual concorda o ser. Esse limite identifica-se com o que existe. O horror assalta-nos quando pensamos que esse limite pode deixar de ser. O limite só existe para ser excedido. O medo e o horror incitam, num contramovimento, a que se ultrapassem os limites.” (Bataille, 1957, p. 126).

oprime na angústia é a ausência do sentimento de familiaridade, o sentimento de estranheza. Psicologicamente, o Eu é tudo o que existe. O confronto com o Outro implica uma apropriação ou uma rejeição quando há colisão do novo com aspectos estruturantes e auto-conservadores (dessa mesmidade que é o Eu)¹⁹. E, no entanto, o Outro existe.

O confronto com a beleza permite-lhe de alguma maneira aliviar este excesso de força vital, vencer a morte, ultrapassar os limites sem morrer. Mas este estado é tanto mais intenso quanto maior for o contraste entre a beleza e o horror que ela anuncia. Aceder à continuidade do ser é uma impossibilidade para o homem – toma a fórmula de uma proibição.

Por exemplo, no tríptico *As tentações de Santo Antão* de Bosch (1500), é evidente o intuito de punição da beleza, ou antes, nas palavras de Bataille, de profanação da beleza. A figura de Santo Antão, símbolo de renúncia ao mundo e ao pecado, encerra em si esta luta entre a contemplação da beleza e a sua profanação. A presença de demónios voadores, cuja ligação com o eterno e com o além-vida se poderia fazer, indicia que a transgressão dos limites próprios não se faz sem o custo dos sofrimentos e do acesso ao horror. Monstros, batalhas, ruínas e aldeias a arder aparecem como consequências inevitáveis desta proximidade entre o finito e o infinito. A beleza é, então, ao mesmo tempo, atractiva e repulsiva. Representa no homem a sua ignorância natural sobre o seu destino de homem. O homem investe o seu desejo de vida sobre objectos exteriores a si, em cuja relação se confirma como impotente e uno *intransponível*. A beleza surge como ilusão de posse do objecto de desejo, porque só esta ilusão nos livra de seguir até ao fim o impulso para o infinito. Mas ela só atrai porque contém em si a possibilidade do seu contrário, ou seja, enquanto garante máximo de vida que permite, simultaneamente, *viver* a morte dos limites (o feio). Na descrição de Bataille: “Se a beleza, cuja perfeição rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada é porque nela a posse introduz a mancha animal. É desejada para ser manchada. Não por si mesma, mas pela alegria gozada na certeza de a profanar. (...) A significativa humanidade da proibição é transgredida no erotismo.” (Bataille, 1957, p. 127). E, assim, tomando a forma do animal, confirma-se o homem como humano, beijando os pés de Deus.

¹⁹ Nietzsche escreve: “Maldita avidez! Nesta alma não há nenhum desinteresse; muito pelo contrário, um eu que deseja tudo e que quereria, através de mil indivíduos, ver com os seus olhos, agarrar como se o fizesse com as suas mãos... um eu que prende a totalidade do passado e não quer dar nada, seja do que for, que lhe possa pertencer! Maldita avidez! Ah! Pudesse eu reencarnar-me em mil seres!” (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 249, p. 168).

Esta oposição revela, naturalmente, a violência subjacente à intensidade entre horror e atracção.

O espírito dionisíaco nietzscheano denuncia esta violência e o poder devastador da vida pela sua proximidade com a morte. Assim, torna-se necessário que vivamos no binómio satisfação-insatisfação que nos é dado pela verosimilhança. Bataille diz o mesmo da seguinte forma: “Nas suas vicissitudes, o erotismo aparta-se *aparentemente*²⁰ da sua essência que o liga à nostalgia da continuidade perdida.” (Bataille, 1957, p. 128).

A vida humana não pode sem tremer – sem fazer batota – seguir o movimento que a arrasta para a morte²¹. Nietzsche devolve-nos este movimento de contrários. O homem, na sua relação com as coisas, utiliza um processo de idealização que consiste em imprimir a sua própria alma sobre matéria estrangeira, o egoísmo sem-fronteiras do artista, a sublimação de instintos²². A ilusão dada pelo Eu: “O que esperamos quando vemos beleza? Ser belos. Consideramos que a felicidade deve estar ligada à beleza. Mas isso é um erro.” (Nietzsche, 1878, Secção Quatro: Da alma dos artistas e dos escritores, § 149, p. 99); “Por maior que seja a avidez do meu conhecimento, não posso retirar das coisas mais do que aquilo que me pertence já.” (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 242, p. 167).

A dimensão estética, dependente da sua componente apolínea, constitui-se como a capacidade de criar imagens e formas (ilusões), a partir daquilo que é dado organicamente, motor da criação artística. Reforçando o seu carácter de sublimação, diremos que a definição de fenómeno estético em Nietzsche terá sempre por base esta dupla componente. A estética, para Nietzsche, configura-se assim, com origem na ‘sensualidade’: “Talvez a sensualidade se não suprima na emoção estética, como pensava Schopenhauer, mas se transfigure de modo que não apareça à consciência como excitação sensual” (Nietzsche, 1887, 3º Ensaio, § VIII, p. 106).

²⁰ Sublinhado nosso.

²¹ Nietzsche (1886, Capítulo Terceiro – A essência do religioso, § 59, p. 73) define este movimento: “Talvez não se dispusesse até agora de meio mais poderoso que a piedade para embelezar o próprio homem: por ela o homem pode tornar-se arte, superfície, jogo de cores, bondade, a tal ponto que já não sofra com o seu aspecto.”

²² “O artista encontrou em si a convicção arrogante de ser capaz de criar homens e de poder aniquilar pelo menos os deuses olímpicos; e tudo isso por sua ciência superior (...) O ‘poder’ máximo do grande génio, poder que não fica ainda bem pago pelo preço da infelicidade, o altivo orgulho do *artista*” – Nietzsche (1872, § 9, pp. 89 e 90) referindo-se ao *Prometeu*, de Ésquilo.

Para melhor compreendermos este fenómeno, que o próprio Nietzsche designa por sublimação (*Sublimierung*)²³ recorreremos à definição já conhecida do processo psicanalítico com o mesmo nome: sob a influência do ego, a finalidade ou o objecto libidinal (ou um e outro) transforma-se sem bloquear a descarga adequada; os impulsos sublimados descarregam-se, se bem que drenados por uma via artificial, enquanto que os outros não se descarregam. As sublimações implicam uma torrente incontida de libido e unificam a energia instintiva e a energia defensiva. Segundo Freud (citado por Laplanche, 1967, p. 465) a sublimação é um processo no qual se revelam actividades humanas aparentemente sem relação com a sexualidade, mas que têm efectivamente a sua origem na força da pulsão sexual. A actividade artística e a investigação intelectual são descritas como actividades de sublimação.

Nietzsche (1878, Secção Quatro: Da alma dos artistas e dos escritores, § 175, p. 111) refere, por exemplo, que a sensualidade do espectador começa, muito provavelmente, quando acaba a do artista. Isto quer dizer que, quando o artista tenta nas suas obras suscitar no espectador as suas pulsões primárias, não conseguirá fazê-lo de forma explícita, porque em arte este processo acontece através da sublimação e não de forma directa.

A fronteira que separa Apolo e Dioniso permite perceber de um lado as coisas agradáveis e suaves e do outro as coisas tristes, obscuras e tenebrosas. O desafio lançado pela visão dionisíaca de Nietzsche consiste na contemplação de ambos com igual prazer, uma aprovação total da vida em todas as suas formas.

A concepção de um Olimpo governado por deuses surgiu, segundo Nietzsche, para celebrar o “triunfo da existência, um sentimento exuberante de vida” (Nietzsche, 1870, § 2º, p. 15). Uma religião da vida, onde o existente é divinizado, tanto o bom como o mau. Não se trata de um dever, de uma ascese ou de uma espiritualidade. Nietzsche afirma que na base desta concepção estava a filosofia preconizada por Sileno, deus dos bosques e companheiro de Dioniso: o melhor de tudo é não existir e, em segundo lugar, o melhor é morrer logo. Aquilo que é então provocado na Tragédia funciona como analogia para o

²³ Aparece referido, por exemplo, em *Para além de bem e de mal*: “poder-se-ia avaliar o grau de ódio que lhes inspira a vida pela medida em que eles [os artistas] querem ver a sua imagem falseada, esfumada, sublimada, divinizada” (Nietzsche, 1886, Capítulo Terceiro – A essência do religioso, § 59, p. 72); ou em *Humano Demasiado Humano*: “A história da filosofia explica-o [a origem dos opostos], não existem, numa visão rigorosa, actos estritamente egoístas nem observação completamente desinteressada: ambos são meramente sublimações. Neles, os elementos básicos parecem estar virtualmente dispersos e apenas são percebidos pelo mais cuidadoso observador. (Nietzsche, 1878, Secção Um: Das Primeiras e Últimas Coisas, § I, p. 11).

vivente. Um sentimento de contraste terrivelmente grande – o terror e o destino trágico dos heróis é ofuscado pela beleza resplandecente das figuras dos deuses (Zeus, Apolo, Hermes, Afrodite...). Uma conciliação de contrários, que é ela própria reconhecida na vida dos deuses; e se assim é, uma possibilidade para os deuses, também está justificada a vida humana. Os próprios deuses gregos estão eles mesmos também sujeitos ao destino e à necessidade, pelo que a eles não lhes é atribuída a responsabilidade nem a origem do mundo. A vida dos deuses funciona como um espelho transfigurador da vida dos homens e então também como protecção contra o sofrimento.

A força subjacente à realidade, encoberta pelo “véu de Maia”, é inoportável para o sujeito que com ela se confronta, daí a necessidade dos limites, da percepção de formas estáveis e inteligíveis. É por isso que Nietzsche se refere à “vontade” original, ao uno universal, à verdade, como um fundo de dor e sofrimento. É esta pequena subtilidade que nos permite compreender o carácter sensível da natureza humana, incapaz de encarar a morte, a finitude, a continuidade da eternidade. A humilhação da morte do Eu dada quer pela ameaça real do fim material do corpo quer pela violação do mesmo. O sofrimento é percepção. A percepção humana é sempre acompanhada de um sentimento moral que permite avaliar as relações com os objectos, sobretudo aquelas que permitem a auto-subsistência e a manutenção do bem-estar. Assim, de forma mais ou menos consciente, aquilo que provoca medo e dor é sentido como ameaça e perigo de extinção. Paradoxalmente, a sobrevivência e a satisfação correspondem muitas vezes a formas menos poderosas de vida. De facto, existe na capacidade de perceber o sofrimento uma potenciação das formas de vida, desta forma disponíveis para a multiplicidade, o incerto e o inseguro.

Neste contexto, a existência é desprovida de sentido e ganha a sua expressão através da afirmação estética dos instintos primários. A justificação estética da vida encontra-se na arte na medida em que aí é possível a sublimação das pulsões mais elementares. O ideal nietzscheano consiste numa libertação da criatividade artística, do génio musical, alheio a qualquer consideração ética. Toda a moralização da arte implica um empobrecimento das possibilidades infinitas do artista.

Nietzsche (1870, p. 25) vai ainda mais longe, ao sugerir que, no reconhecimento da nulidade da existência, os gregos foram capazes de sublimar o próprio horror e o absurdo em formas sublimes (tragédias) e ridículas (comédias). Esta forma artística de conceber a

realidade, ao mesmo tempo que sublinha a ausência de um sentido para a vida, referencia o homem como um ser criador de formas e aparências, mesmo perante aquilo que lhe é repugnante – o horrível e o arbitrário. Então, também o horrível e o absurdo apenas existem enquanto aparência. Os gregos foram capazes de firmar o melhor compromisso possível entre a verdade e a beleza. Ou seja, entre a vida em si e aquilo que o homem é capaz de, na sua humana sensibilidade, suportar.

Nas tragédias e comédias a verdade dionisíaca era simbolizada através das aparências apolíneas. A aparência já não era contemplada enquanto aparência, mas antes como símbolo, como signo da verdade. Um momento em que é possível a união entre Dioniso e Apolo, revelada através de um jogo entre o estado de embriaguez musical e a capacidade de resistir a esse mesmo estado – ser múltiplo e manter a integridade, simultaneamente.

Em síntese, a dimensão estética surge na obra de Nietzsche como revelação da dimensão ontológica do real, na medida em que pressupõe uma articulação fundamental entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco. É estética toda a manifestação de Dioniso através de Apolo. Weinberg (1967, pp. 251-266) refere: “Quando o sabor, a sensualidade, a sabedoria e o conhecimento se relacionam, a estética conquista o seu campo epistemológico, e o seu objecto de estudo, seja em que domínio for, será a arte, aquela mesma força que, segundo Nietzsche, estimula a vida e a reprodução em todos os organismos”.

Concluimos, finalmente, pela necessidade da aparência para sustentar e justificar a vida individual. De acordo com a hipótese de Nietzsche, relativamente à relação entre aparência e jogo de sobrevivência, consideramos que a aparência constitui o meio fundamental de relacionamento entre os seres humanos. Num outro texto, o autor alude a esta dicotomia, tornando esclarecedor este modo de encarar a existência: “Aristóteles já realçara que a existência nunca faz parte da essência, que a existência nunca pertence à natureza das coisas. Por isso, não se pode deduzir do conceito de ‘ser’ – cuja *essentia* é precisamente o ser – a *existentia* do ser” (Nietzsche, 1873, p. 68).

Mais adiante, no Capítulo 3 – “O fenómeno estético e o estilo em Nietzsche”, procurar-se-á estabelecer um quadro compreensivo da estética de Nietzsche, que nos permitirá aprofundar o significado desta fusão entre apolíneo e dionisíaco.

Por ora, no seguinte capítulo, vamos debruçar-nos sobre o pensamento trágico criando as condições prévias ao entendimento das formas básicas que compõem a filosofia estética de Nietzsche.

Capítulo 2 - A natureza do Trágico

A categoria do trágico parece ser a impressão estética do mal e da morte e tão vívida como estes.
A afirmação da morte, a ideia, no declínio do finito, iluminava o infinito, o sentido do sofrimento.
(Adorno, 1970, p. 52)

A Tragédia apresenta-se em Nietzsche como a síntese das duas pulsões – apolínea e dionisíaca. Os gregos criaram o mundo dos deuses olímpicos e a Tragédia e assim puderam criar também um lugar de projecção (um espelho de si mesmo) sem que houvesse perda de “verdade” sobre a matéria projectada e percebida; mas aquilo que surgia como horrível e insuportável podia ser suavizado por um momento de suspensão súbita que tornava possível receber e sofrer o confronto, ou mesmo, a conciliação de sentimentos contrários. Prometeu, Édipo, Orestes são figuras que os gregos inventaram e a quem destinaram terríveis provas, que o espectador apenas pode aceitar devido ao mundo intermediário e estético dos olímpicos. Mundo intermediário entre a verdade e a beleza. A arte apolínea permite continuar a viver e desejar a vida. Mas a sabedoria popular põe em causa, a cada momento, a serenidade olímpica. É a partir do sublime que Homero manifesta a sua ingenuidade optimista na vitória da ilusão apolínea, da aparência sobre o real.

O espírito apolíneo e o espírito dionisíaco caracterizam-se como dois instintos impulsivos em guerra aberta, desafiando-se e excitando-se mutuamente. Os dois são necessários para dar origem a criações novas, cada vez mais ricas, na medida em que perpetuam o conflito deste antagonismo. Mas é na Tragédia que o encontro entre estes dois instintos gera a “obra superior”.

Tendo em conta uma visão histórica do conceito de Trágico (Griffero, in Carchia e D’Angelo (Dir.), 1999, pp. 346-349), este surge na reflexão filosófica de Schiller, filósofo do idealismo alemão, e designa a forma mais autêntica do sublime, a par com o seu antagonista, o patético, uma vez que representa a possibilidade de autonomia moral, isto é, de transcendência perante a dor sensível.

De acordo com o *Dicionário de Estética (ibidem)* apresentamos aqui a seguinte sucessão de ideias dos diversos autores que contribuíram para o estudo e aprofundamento

do tema do Trágico. Em Schelling, a punição de uma inculpabilidade presente na Tragédia conota um sentido de liberdade ao conceito do trágico; se o homem incorre em sofrimentos desmedidos, sem ter responsabilidade pelos mesmos, então a reflexão sobre a existência é lançada obrigatoriamente para além do Eu, do sujeito. Sem culpa, sujeito e objecto confundem-se no absoluto – sujeito livre de responsabilidade, mas constrangido pela necessidade objectiva.

Para Holderlin, o trágico implica a conciliação de um paradoxo: o encontro do finito com o infinito. Ao mesmo tempo que o homem tem a revelação imediata do originário, o signo permanece “insignificante”.

Hegel referiu-se ao trágico como a consciência da colisão entre o universal e o agir individual; daqui decorre toda a fatalidade do destino trágico dos sofrimentos e da hostilidade do homem contra si próprio e o mundo, num conflito insolúvel.

Com Schopenhauer, a Tragédia aparece como manifestação do conflito interior da vontade consigo mesma. No homem, o conhecimento trágico revela a multiplicidade de direcções da vontade no fundo de todo o vivente. A redenção não se dá a nível individual e particular, mas de forma universal através do distanciamento ascético. A arte funciona como um libertador da vontade e acentua o carácter trágico de qualquer separação do todo (característica do sublime).

Em termos gerais, de acordo com o *Dicionário de Estética* (Griffero, in Carchia e D’Angelo (Dir.), 1999, pp. 346-349), o trágico define uma relação entre o absurdo do mundo e uma visão do destino doloroso do homem; tem subjacente uma luta do indivíduo contra forças hostis sobre-humanas. Mais tarde, ganhou o sentido de um conflito espiritual que se desencadeia no interior do homem. Se até ao período do idealismo o trágico pressupõe a ideia de libertação através da auto-aniquilação (do acesso ao infinito), no século XX, apresenta-se como estrutura imanente à própria vida ou à história enquanto tal, na sua circunscrição e particularidade.

Em termos psicológicos, a Tragédia é construída intencionalmente como enigma e precisa de ser interpretada e compreendida como enigma (Vigotski, 1925, p. 209), não se presta a uma interpretação lógica. Trata-se de um mistério que não é artificialmente inventado, mas que radica na natureza das coisas. A obscuridade é própria da obra de arte. Não tem em vista um determinado problema, mas a vida em si, o que transparece na Tragédia através da história de uma personagem e do cruzamento de fronteira entre a

obscuridade da noite e a luz do dia.

A verdadeira natureza da obra dramática, particularmente da Tragédia, consiste na inusitada tensão de paixões provocada, que vem desafiar a força interior do herói. Mas não se pode acreditar na palavra, é preciso verificar como age a personagem. O herói da Tragédia é o sujeito da vontade nietzscheana que, envolvido numa luta titânica, revela o máximo de força e energia.

Tal como em Schopenhauer, também para Nietzsche a Tragédia revela no palco a luta das paixões, das crenças, dos sentimentos e dos desejos. A relação entre o *apolíneo* e o *dionisíaco* revela-se também como uma relação de forças no interior de cada ser humano. Na obra de arte, estas forças exprimem um movimento significativo que, em determinado espaço e tempo, representam o social e o existencial de uma forma tensional, realçando sempre a condição conflituosa do ser humano.

Existem, segundo Vigotski (1925, pp. 209-245), dois aspectos contrapostos na elaboração da forma trágica – o herói como força motriz e como força retardante. Em vez do desenrolar simples e sequencialmente lógico do enredo, o que se apresenta é algo semelhante a uma dança com movimentos complexos, suscitando contradições. O herói parece um indivíduo, mas, na realidade, é uma máscara; uma máscara de Dioniso.

Exemplo disso é a Tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, onde Nietzsche (1872, § 7, p. 76) reconhece este movimento de contrários. As hesitações de Hamlet em consumir o assassinio do Rei são justificadas como visão da fatalidade na essência das coisas, com a descoberta do múltiplo e do absurdo, uma força que arrasta consigo todas as ilusões, envolvendo-as num turbilhão além-moral, além-morte, além-homem; este olhar dionisíaco, inibidor da acção, é revelador de uma inutilidade: “parece-lhes ridícula ou vergonhosa a pretensão de endireitar o mundo” (Nietzsche, 1872, § 7, p. 76). É a visão do horrível, do absurdo, a confirmação do saber de Sileno, que impede a acção, convertendo-se numa projecção para ‘além-mundo’, para a ‘morte’. Nietzsche demonstra que, para agir, é necessária a intervenção de Apolo; é necessário que paire sobre o mundo o véu da ilusão - a ilusão do controlo, da acção racional, do ‘livre arbítrio’.

Ainda a propósito de *Hamlet*, Vigotski (1925, p. 228) refere: “Já sob o impacto do fardo insuportável da revelação que desabou sobre ele [o herói], exclama que o tempo saiu dos trilhos e ele nasceu para um feito fatídico”. O nítido desenrolar da acção em dois planos, a consciência permanente e firme do caminho e o desvio desse caminho (a

contradição interna) estão inseridos nos próprios fundamentos da peça.

O sentido da Tragédia não pode ser traduzido porque o encadeamento de ideias, os nexos causais não são constituídos por pensamento, mas por outra coisa, que não pode ser transmitida directamente em palavras, mas apenas por descrição indirecta de imagens, cenas e situações, acções.

A Tragédia provoca constantemente os sentimentos do espectador que, em cumplicidade, testemunha os acontecimentos e o sentido dados, intensificando a aspiração a um fim consonante e harmónico. Durante a trama, o espectador é forçado a sentir inquietamente cada desvio. No momento da resolução, em retrospectiva, constatamos que o caminho tomado pelo protagonista é aquele do qual desejámos ver-nos livres durante o desenrolar da Tragédia. É a circunstância da confluência, do encontro entre o *apolíneo* e o *dionisiaco*, dois caminhos que imaginávamos terem seguido direcções opostas e estarem hostilizados. A catástrofe atinge o seu ponto supremo de contradição. Durante todo o seu desenvolvimento, a acção foi interrompida por um elemento absolutamente irracional. Ao lado dessa loucura, a inverosimilhança começa a parecer verosímil e real – é o prazer nascido do sofrimento.

Segundo esta perspectiva, a finalidade da Tragédia, como arte, consiste em fazer vivenciar ao espectador o inverosímil, para que este realize uma operação inusitada com os seus sentimentos. Os efeitos sobre os sentimentos ocorrem devido à transformação constante dos sentimentos nos seus opostos. O fundamento do sentimento trágico reside nos seus traços contraditórios, na dissonância psicológica criada. O espectador é como que enganado nas suas expectativas, esbarra em contradições. Quando sentimos que o herói já não é dono de si mesmo, então a Tragédia revela o seu vigor. O herói trágico surge, a cada momento, unificando ambos os planos (*apolíneo* e *dionisiaco*), encontrando a unidade suprema da contradição. É fornecida toda uma nova significação à acção, mesmo uma significação oposta. Ao encontrar-se perante o desfecho da Tragédia, o espectador não reconhece uma lógica compreensível que lhe seja inteligível (de acordo com os dados que foram sendo recolhidos), confronta-se antes com algo totalmente inesperado. As contradições não só convergiram como mudaram de papéis. O espectador sente e vivencia todas aquelas contradições difíceis que lhe dilaceram a consciência e o inconsciente, mas não as consegue explicar, não consegue aí encontrar um sentido racional, apenas a

sublimidade de saber-se perante um acontecimento extremamente belo²⁴.

Conflito e Culpa - o Mal como substrato da concepção trágica da vida

O conflito foi considerado por muitos como a noção central para a compreensão da Tragédia (Serra, 2006, p. 196). O conflito é definido pela ideia de uma oposição radical, de um dissídio irreconciliável; implica uma organização em torno de pólos opostos de poderes, princípios, tendências, indivíduos ou nações. Para um mesmo objecto, são reivindicadas determinações contraditórias. Mas a ideia de oposição não é, por si só, suficiente para se constituir como característica fundamental da Tragédia. A oposição é trágica quando a sua resolução implica um estado de contradição e não conciliação. Não se trata, portanto, de uma unidade harmoniosa de contrários, trata-se antes da irrupção de uma perturbação da ordem do real, da iminência de uma ameaça de desordem. A natureza trágica do conflito mede-se, assim, pelo seu carácter dissonante e de ruptura relativamente à ordem e estabilidade do cosmos. A dimensão trágica dos acontecimentos transcende as próprias personagens e atinge consequências de um elevado grau de gravidade. Segundo Serra (2006), nem todas as Tragédias se podem classificar como Tragédias de conflito, ou nas quais o conflito é a principal categoria trágica. No entanto, interessa-nos aqui a clarificação desta categoria, na medida em que nos permite uma aproximação à concepção estética do mundo em Nietzsche.

Serra caracteriza o aparecimento do conflito na Tragédia de uma dupla forma: como um dilema ou como um embate com a ameaça da destruição. Uma coisa parece certa, tanto maior é a intensidade associada ao dilema quanto maior é a consciência reflexiva do

²⁴ Em Pina Bausch (coreógrafa alemã contemporânea), encontramos um efeito semelhante, produzido em obras de arte contemporânea, onde é realçado o carácter abstracto e de natureza estética formal. Salvaguardam-se as diferenças evidentes relativamente à Tragédia, nomeadamente, a configuração explícita dos momentos trágicos de sofrimento iminente; dir-se-ia que, na arte contemporânea, este aspecto pode ser mais subtil ou ainda abordado de uma forma mais crua. António Pinto Ribeiro (1994, p. 46) refere a propósito do trabalho de Bausch: “É que há coisas que ainda não entendemos, que há imagens que se descolam dos sentidos que lhes queremos atribuir, que há movimentos cujo trajecto e significado não deciframos. Haverá (...) situações que nos fazem a nós espectadores, abeirarmo-nos das obras, detectando nelas a força, a energia, mas também uma informação que aparece como um enigma e, contudo, seguir-lhe-emos os traços, memorizando inclusive as figuras sem que, muitas vezes, se clarifique para nós o conteúdo. Por vezes vislumbraremos, identificar-nos-emos até, com algumas das situações, reconheceremos alguns dos sinais, seremos até interlocutores de algumas mensagens, mas com certeza que voltaremos muitas vezes a um estado de perplexidade e de não-entendimento”.

conflito que a dilacera. Por outro lado, a pressão exercida sobre as personagens surge normalmente com a força das coisas simples e directas, que as torna irrevogáveis. Nas suas determinações concretas, simples e cruéis, o conflito revela-se numa alternativa entre duas possibilidades. Em ambas as possibilidades está implícito o sofrimento. Qualquer que seja a decisão, não há prudência, prevenção, argúcia ou mérito que faça escapar aos danos provocados por essa decisão; sendo esta inesperada e surpreendente impõe o jugo da desgraça. O protagonista é arrastado e submergido por um fluxo contínuo de terríveis acontecimentos, de forma brutal e violenta. No desenrolar do drama, não é feita qualquer alusão, qualquer referência que justifique a situação gerada: o conflito representa uma ruptura no devir habitual das coisas. A moralização não tem cabimento e à vítima não se lhe pode imputar uma responsabilidade, o que acentua a vulnerabilidade subjacente à condição do humano sofredor e a sua inevitabilidade. O conflito dá-se porque o cumprimento de qualquer uma das partes em causa implica necessariamente a destruição da outra. É um conflito irreconciliável e de contrariedade e os dois pólos opostos impõem-se com igual legitimidade, intensidade e autoridade.

O desígnio divino tem na Tragédia um papel importante e assume-se como o mais forte de todos os constrangimentos e conduz, com frequência, a um estado de passividade, perplexidade e embaraço (tal como aquele narrado em *Hamlet*). As profecias, nas palavras dos adivinhos, limitam-se a desvelar o que está oculto, comunicando as possibilidades inscritas pelos deuses, que são deixadas aos mortais para sua decisão, ou seja, deixando no ar a marca do destino. Serra (2006, p. 229) esclarece então o sentido do divino na Tragédia: “Os heróis trágicos sofrem o que os deuses dão, e se o seu entendimento mostra parcialidade, limitação – e efectivamente mostra-o derivando em grande parte deste facto a tragicidade dos seus destinos –, essa parcialidade, essa limitação, vem-lhes da finitude da sua condição (...) a parcialidade das suas vozes revela apenas o carácter fragmentário e incompleto de seres que desempenham apenas um papel parcial no grande drama cósmico que os ultrapassa. As suas visões parciais são raios de luz por onde a realidade brilha.”.

Este investigador do pensamento trágico sugere que é o próprio mundo olímpico dos deuses que se apresenta como contraditório e aberto à multiplicidade, por oposição ao universo uno, concordante e harmónico desejado pelo homem. É assim, o homem que aspira à superação de todas as contradições, à compreensão da integralidade do humano. E é também neste mistério do sofrimento injustificado do homem que se forja o sentimento

do trágico, que exprime a sua natureza finita e limitada, mas também a sua abertura à metafísica. Sujeito à dor e ao acaso, o homem impõe a si mesmo o cumprimento de deveres incompatíveis, abrindo-se o caminho para a instalação do dilema e do conflito, que o torna sofredor e vítima simultaneamente. As culpas são insondáveis e os destinos ruinosos: este é o terreno da Tragédia.

Existe um outro factor associado ao conflito e que contribui decisivamente para distinguir nele o seu carácter trágico – a ambiguidade. A ambiguidade é revelada através de auspiciosos presságios e de sombrios pressentimentos, nunca sendo inteiramente evidente a sua origem. As razões de fundo que levam aos acontecimentos não são mais do que especulações. Este aspecto permite, na Tragédia, a complexificação do carácter das personagens e torna mais difícil a distinção entre aquilo que é feito por liberdade, necessidade, culpa, conhecimento ou ignorância. A fragmentação e limitação do discurso narrativo, aliada ao factor de ambiguidade, pretende demonstrar precisamente a complexidade inerente ao entendimento da acção humana e das instâncias que a determinam; apela para uma multiplicidade na sua causalidade.

Muitas vezes, a descrição dos factos na Tragédia remete para planos simbólicos, que exigem uma interpretação mais abrangente e o acesso a significados que contêm uma componente histórica, social e filosófica. Por exemplo, quando Édipo decifra o enigma da esfinge, não é apenas a passagem para Tebas que lhe é permitida a partir de então, mas também a consciência de que aquela conquista o situa simultaneamente na fronteira entre o divino e o humano, e que as suas capacidades racionais, outrora totalizantes, se revelam, desde então, impotentes para explicar, compreender e orientar a existência. Ousar saber mais, ir além dos seus limites implica consequências trágicas – o reconhecimento da fragilidade e do sofrimento perante uma vida humana arbitrária e sem razão de ser. Assim como, por exemplo, a presença das Erínias remete para elementos irracionais no comportamento humano, acentuando o seu aparecimento na narrativa enquanto símbolo.

A Tragédia fornece-nos algumas linhas para a compreensão de certos aspectos do funcionamento psíquico, na forma como situa o humano enquanto ser intermédio (entre deus e o animal).

Em tom psicanalítico, a voz do adivinho revela o pesado fardo do passado, mas ao mesmo tempo, desliga-se dele – a interpretação do adivinho deixa pairando no ar a ameaça actual da Erínia vingadora. Ao mesmo tempo que desvaloriza os factos concretos,

relembrando a sequência que aqui nos trouxe, também apresenta o poder que representa a ameaça efectiva, presente e próxima. Em psicanálise, não é o acontecimento que provocou o trauma (o passado) que representa um perigo para a sanidade mental do sujeito, mas sim o acontecimento presente (a efectiva ameaça actual), que o faz retornar e, assim, retomar o sentimento de angústia, que se sucede ao próprio acontecimento. É a elaboração do acontecimento primordial ou a falta dela, diríamos a suspensão, que é invocada em estado bruto, se quisermos pulsional, afectivo, animal. É nas suas possibilidades racionais que o homem se permite brincar ao divino. Mas é na sua brutalidade de animal, nos limites do seu corpo, que é capaz de ultrapassar os limites da racionalidade. É o corpo que chora e que se emociona e que no estado de “percepção pura”²⁵ revela ao homem tanto as suas possibilidades como as suas impossibilidades, umas contra as outras, nenhuma correspondente a uma solução conciliadora e pacífica – trágica portanto. Sucumbir à razão e à palavra (às possibilidades) é suprimir o sabor e o “sentido” da existência; por outro lado renunciar à razão e assumir o grito primordial (as impossibilidades) é deixar-se ultrapassar e arriscar o perigo da destruição permanente. Sem escolha e impelido a agir, assim é condenado o homem à existência trágica do sofrimento.

As Erínias aparecem na Tragédia com a função de acorrentar as mentes e cumprir o seu destino. Tendo sido desonradas e desprezadas, elas procuram manter a memória, de forma implacável, do crime passado até que o castigo se cumpra. Enquanto símbolo do acometimento irracional, as Erínias invocam o estado-fronteira entre a experiência primária e a actividade simbólica, a atribuição de significado à experiência, que a cristaliza em memória. Nesse momento, o sentimento de culpa e o desejo de vingança lutam entre si, até que a vítima criminosa, através da decisão e da acção, possa, enfim, restabelecer o equilíbrio. Esta acção é apadrinhada por Apolo, deus da ciência, que defende que todo o crime requer expiação, de onde se torna evidente o papel central da consciência e da necessidade de a manter “limpa” ou “leve”, para que o sujeito não seja devorado pela culpa ou pela inveja e sucumba à loucura.

A função do presságio consiste em trazer-nos a confluência entre passado, presente e futuro, clarificando a dimensão trágica do homem. O homem, enquanto ser humano,

²⁵ Referimo-nos aqui à experiência estética como o compromisso mais fiel entre a ordem da razão e o caos sensorial, fonte de libertação. Esta vivência permite, tal como já foi referido atrás, reconhecer os limites da percepção e lançar a desconfiança sobre as produções racionais e, desta forma, integrar aspectos irracionais no mesmo horizonte de compreensão, mesmo que estes últimos não sejam totalmente inteligíveis. O principal efeito é a possibilidade de encará-los sem o prejuízo destrutivo do sofrimento.

reconhece as suas possibilidades de matar. Os rituais de sacrifício animal reafirmam a sua inocência e o seu respeito pela vida; os humanos sacrificadores distanciam-se da possibilidade de cometer um crime, ao mesmo tempo reconhecendo esta possibilidade como pertencendo à sua condição de homens. É o símbolo no lugar da acção.

A razão da *condenação* do homem à vida, apesar das tentativas de compreensão ao longo dos tempos, permanece velada e a nós não nos é legítimo duvidar dessa ou desvalorizar essa intencionalidade. *Apesar* das suas possibilidades, a acção humana permanece um mistério. Não há caminho sem culpa, sem crime, sem dor. É a dúvida, a consciência de um terrível fardo e da possibilidade de cometer um crime ímpio e horrendo que é fonte de hesitação e de paralisia porque reveladora de uma insolúvel e imponderável dupla possibilidade; é a reflexão que provoca a angústia e dá ressonância à voz contraditória, ao mesmo tempo que enfraquece a vontade. Segundo Serra (2006, p. 293), a consciência é aquela característica humana fundadora da moral que se constitui como a base para a libertação, na medida em que introduz uma fractura no devir contínuo da vida. A libertação surge aqui como possibilidade de sair do movimento mecânico e contínuo presente na ordem que rege as leis da natureza; é o que introduz a escolha, ainda que baseada numa ilusão de fuga, ou dissimulação da morte²⁶. A consciência, como terceiro elemento entre o sujeito e o objecto, representa o poder simbólico do conhecimento²⁷.

Consciente da sua limitação, o homem, na Tragédia, reconhece a relação de subordinação ao poder divino, ao qual se submete através do temor, culto e obediência. Apesar do aumento da autonomia do homem devido à evolução da sua racionalidade (relativamente a períodos anteriores na História do homem), da sua capacidade de pensar, de criar e de alcançar progressivamente novas formas de fazer, é possível manter uma continuidade entre o plano divino e o plano humano. Esta mesma racionalidade, que assegura a passagem de uma mentalidade mítica para uma mentalidade baseada em preceitos racionais, é aquela que vai dotar a espiritualidade do homem com uma capacidade de pensar o universal e a ordem cósmica – conciliação entre a natureza e a cultura, através da linguagem. Mas estaríamos longe de compreender a Tragédia se

²⁶ Sair do fluxo é parar, mas a paragem propriamente dita só é dada pela morte, o resto é ilusão.

²⁷ Convém, no entanto, referir, tal como é apontado por Serra (2006, pp. 301-305) que o poder da consciência não é extensível ao âmbito da vontade, que permanece irreduzível a qualquer dimensão intelectual. Além disso, a Tragédia grega não se ocupa da dimensão subjectiva do que acontece na privacidade introspectiva do homem. O que acontece na Tragédia é a perplexidade da consciência perante as possibilidades que lhe são impostas e o seu inevitável comprometimento.

aceitássemos que a linguagem é o tradutor mais fiel da ordem do real, ou seja, da sua natureza, ou ainda, se quisermos, da sua origem. Serra (2006, p. 284) refere, a propósito da resolução do conflito de Orestes, na última parte da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, que a solução não é possível a partir do plano argumentativo e horizontal e que “só uma intervenção exterior, que fracture essa lógica especulativa (...) permite a resolução do conflito. (...) Atena, deusa da inteligência guerreira, corta verticalmente a aporia, impondo um novo regime. (...) A conciliação exige uma metamorfose que compreenda e integre as forças em disputa.”. Assim, aquilo que nos é dado pela Tragédia, é, novamente, a possibilidade de reconciliar o homem animal individual com a ordem cósmica total de que é parte. Esta metamorfose, referida por Serra, corresponde enfim à capacidade de aceitar a insignificância da existência, ainda que através da atribuição de um novo significado, sempre mutável. Em linguagem nietzscheana, significa o Sim à vida, ao devir, à força e à vontade.

O efeito da Tragédia dionisíaca consiste em fazer desaparecer os abismos que separam os homens uns dos outros (sociais, políticos ou outros) e em reconduzi-los à identificação com a natureza. Assim, é dada ao homem uma consolação metafísica: o pensamento de que, para além da variabilidade das aparências, permanece algo de imutável – consolação dada materialmente na figura do coro dos sátiros. A arte, como consolação metafísica, permite assumir toda a Tragédia cósmica, histórica e humana. Todas as memórias pessoais e colectivas se desvanecem com a embriaguez extática do estado dionisíaco num momento letárgico em que são abolidas as separações e os limites da existência.

Nietzsche (1872, , § 4, p. 56) refere:

Temos pois (...) incomparavelmente simbolizados por meio da arte, o mundo da beleza apolínea e o abismo que ele oculta, a sabedoria terrível de Sileno; e por intuição compreendemos a necessidade recíproca de um e de outro. Apolo aparece-nos porém, como imagem divinizada do princípio de individuação, princípio pelo qual se cumprem os eternos desígnios do Uno primordial, a sua libertação pela luz, pela aparência, pela visão: com gestos sublimes é que ele nos mostra quanto o mundo dos sofrimentos lhe é necessário, para que o indivíduo seja obrigado a criar a visão libertadora, porque só assim, abismado na contemplação da beleza, permanecerá calmo e cheio de serenidade.

Porque classifica Nietzsche a aparência como libertadora? Se Apolo é o senhor da aparência e esta, através das formas, se apresenta delimitada por meio da circunscrição das linhas e do contorno definido?

A infância, a loucura, a mitologia e a cultura popular são contextos em que estes dois universos oscilam e aparecem por vezes indistintos; essência e aparência confundidas permitem-nos um outro olhar sobre a realidade, mas é na arte que a sua compreensão atinge o poder transformador. Através do fenómeno estético, sobretudo na experiência do trágico, o homem transcende os limites de ser finito sem o risco de ser destruído por essa visão. A criança, enquanto ser dependente, goza de um estatuto de protecção; o louco perde efectivamente a sua capacidade de integração e a sua autonomia enquanto ser individual. Relativamente aos cultos e práticas rituais presentes na vida das sociedades estes são, segundo Adorno (1970, pp. 19 e 20) integrados na Tragédia e sublimados pela sua elevação à categoria de símbolo: “A Tragédia, da qual seria possível tirar a ideia de autonomia estética, era a cópia de práticas culturais concebidas como possuindo efeitos reais. (...) Só quando se sente ao mesmo tempo o Outro da arte como um dos primeiros estratos da experiência é que esta pode sublimar-se e resolver a implicação na matéria, sem que o ser-para-si da arte se transforme em alguma coisa de indiferente. A arte é para si e não o é; subtrai-se-lhe a sua autonomia, mas não o que lhe é heterogéneo.”.

A libertação apolínea designa este estado de iluminação, respeitando as possibilidades humanas, constituindo-se como meio de acesso ao dionisíaco sem o risco da destruição. Esta liberdade é serena porque, por momentos, o dominador (a essência natural, a Vontade dionisíaca) torna-se dominado. É isso o conhecimento – domínio. Ainda que o sujeito permaneça vítima de algo mais forte, a tranquilidade, a contemplação, inverte o jogo de forças: “o pensamento de que a vida, no fundo das coisas, a despeito da variabilidade das aparências, permanece imperturbavelmente poderosa e cheia de alegria” (Nietzsche, 1872, § 7, p. 75). Esta é a alegria do domínio, do poder, mas um poder assumidamente subjugado à sua relatividade, num certo sentido, passivo. Esta é uma significação da palavra ‘ilusão’ com uma conotação marcadamente positiva, por oposição à fragilidade que lhe é comumente associada.

Neste período de *A Origem da Tragédia*, Nietzsche atribuía também à arte o poder de “transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência” em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida. Ainda sob o jugo da influência de Schopenhauer, estas imagens eram atribuídas à categoria do sublime, revelando o domínio da arte sobre o horrível. Ainda uma visão “pessimista” da vida, que apenas vale a pena ser vivida através da criação de mundos ideais, agradáveis, belos... um distanciamento da vida

tal qual ela é – a metafísica de artista. Mas, por outro lado, contrariamente a Schopenhauer, Nietzsche traz-nos a categoria do cómico, revelando assim uma aproximação à vida pela sua aceitação, numa transformação criadora da interpretação da vida, que nos liberta do tédio inerente ao absurdo da vida. Uma outra forma de poder, neste caso activo, criador, talvez também destrutivo, como forma de superação do niilismo então instalado. A consciência da realidade quotidiana provoca o aborrecimento e esta impressão conduz ao ascetismo e à negação da vontade.

Mas a arte aqui expressa não é a da catarse, como em Aristóteles; aliás, como é referido por Serra (2006, p. 188), Aristóteles dedica um tratamento superficial e pouco explorado ao coro. Não se trata de encontrar uma explicação racional para as vicissitudes humanas. Liberto da responsabilidade pelos seus actos, o herói trágico é apenas o sofredor sujeito às forças incontrolláveis e cumpridor de profecias. Longe da conotação moralista, o que é exaltado é um poder, uma força, que deseja, e age sobre o sujeito, um curso permanente de auto-criação e auto-destruição (esboço para a sua teoria do ‘Eterno Retorno’), que lhe retira a culpa e torna inocente a sua desgraça.

A resposta dionisiaca para a inocência do homem sustenta-se na multiplicidade, na inocência do devir e de tudo aquilo que é, que existe; e na desmistificação do Tudo. A inocência assenta na verdade do que é múltiplo (Deleuze, 1962, p. 26). Deleuze refere que a interpretação das coisas corresponde a uma força. Esta relação que se estabelece entre a coisa e a força (de interpretação) é também uma forma de afirmação e de ser afirmado, que é essencialmente inocente. Todas as forças actuam dentro dos limites das suas possibilidades. Aquilo que não conseguimos interpretar ou avaliar negamo-lo. Ainda segundo Deleuze, a concepção comum de vontade ou de força é equívoca: considera que a força na sua expressão máxima é “culpabilizante”, enquanto que quando ela se abstém daquilo que não consegue avaliar é considerada como “meritória” (Deleuze, 1962, p. 26). Isto sugere a “invenção” de um sujeito neutro, dotado de livre arbítrio, ao qual se atribui o poder de agir e de se reprimir na sua vontade. Iludido na sua capacidade de julgar, que o condena, é incapaz de avaliar a existência e em seu lugar opta pela negação e depreciação.

Na interpretação de Heidegger (1961, p. 43) Nietzsche opera uma inversão do sentido habitual da vontade individual. Geralmente, em estados que afectam o sujeito de forma incontrollável, tendemos a criar uma separação entre a vontade e a acção própria: costuma dizer-se “está fora de si”. Ao inverter este estado de coisas, Nietzsche transforma

a essência formal do affecto em vontade.

Assim, para Nietzsche, a existência afirmada e apreciada é a força não separada, a vontade não desdobrada e inocente. O pensamento trágico de Nietzsche caracteriza-se pela libertação do nihilismo e das suas formas (ressentimento, má consciência e ideal ascético). Crer na inocência dos acontecimentos liberta a existência de qualquer culpabilidade e da própria culpa e responsabilidade atribuída às contradições da vontade individual. Ter vontade é sinónimo de criação e Tragédia significa alegria. O carácter trágico é afirmativo, ele afirma o acaso, a transformação constante e o múltiplo. Desta forma, Nietzsche desfaz o equívoco associado à Tragédia: não é necessário viver em sofrimento e desenvolver uma teoria em defesa do descontentamento para compreender o trágico; esta vivência é antes potenciada através da afirmação, do sentido da exterioridade, da inocência e do jogo – fazer do caos um objecto de afirmação (Deleuze, 1962, p. 42).

Nietzsche sustenta que a grandeza do homem consiste em seguir os seus instintos através de uma relação intrínseca com os seus sentidos. A moral possível, na sua perspectiva, é usada em favor de uma economia vital, ao serviço da vida, na qual “bem” e “mal” não aparecem como absolutos.

No decorrer da explanação feita, destacamos agora, de entre as categorias da Tragédia definidas por Serra (2006), a “Culpa”²⁸. A culpa será então uma das noções mediante as quais o trágico se expressa. A culpa pressupõe a existência de um erro ou de uma falha que ocorrem durante a Tragédia. Para a realização do *pathos* trágico, é necessário haver uma mudança no destino do herói. A interpretação do erro encontra-se muito além da explicação psicológica, transcende a esfera do privado e do íntimo; não se trata de analisar a consciência individual das personagens. O drama não é sustentado por uma qualquer desobediência à norma. Implica sim uma alteração na ordem do real, no sentido de Justiça que governa o cosmos. A falta cometida contra esta ordem só pode ser redimida através de um castigo, uma forma de expiação da culpa. A culpa possui um carácter objectivo: independentemente das intenções ou motivações, é dada a primazia aos factos ocorridos. A responsabilidade por tais actos permanece, assim, numa dimensão ignorada. Não existe um “porquê”; não existe uma explicação para o “porquê”. A falta

²⁸ Serra definiu quatro categorias: “Conflito”, “Culpa”, “Necessidade e Liberdade”, “Conhecimento e Ignorância”. No presente estudo são exploradas apenas as duas primeiras categorias, por serem aquelas que se relacionam mais directamente com a questão do sofrimento e da percepção do mal no mundo.

cometida – o crime, a culpa sentida e a necessidade do castigo caracterizam os sofrimentos e as infelicidades dos mortais. A culpa não depende, assim, da responsabilidade do livre-arbítrio e do exercício da vontade.

Serra refere Anaximandro como autor antigo que havia já tratado o tema do crime e castigo como forma de reposição de uma ordem: “(...) a fonte de geração das coisas é aquela na qual ocorre também a dissolução segundo a necessidade; pois pagam castigo e retribuição uns aos outros pela sua injustiça, segundo o decreto do tempo” (Serra, 2006, p. 344). Segundo Deleuze (1962, p. 23), esta afirmação traduz três aspectos da existência humana: que o devir vital é uma injustiça, sendo a pluralidade das coisas, dentro da existência, uma soma de injustiças; que as coisas lutam entre elas e expiam mutuamente a injustiça da existência; que todas as coisas derivam de um ser original (*Apeiron*) que escolhe, de entre um determinado fluxo, de uma pluralidade, de uma geração de culpados, um resgate eterno da injustiça, ao destruí-los (*Teodiceia*).

Eros e Tanatos, verso e reverso da mesma matéria vital. Em Nietzsche corresponde à emergência do indivíduo (o múltiplo) e sua dissolução no Uno primordial: “O que distingue a concepção árica [da semítica] é a ideia sublime do *pecado eficaz* considerado como verdadeira virtude prometeica; e isto nos diz ao mesmo tempo o fundamento ético da tragédia pessimista: a *justificação* do sofrimento humano, justificação não só da culpa do homem mas também dos males que dela resultaram (...) um mundo humano (...) no qual cada um tem o seu direito como “indivíduo”, mas situado perante o outro, tem de sofrer por culpa da sua individuação.” (Nietzsche, 1872, § 9, p. 91); e ainda “Através destas festas gregas perpassa o suspiro sentimental da natureza que geme por causa da sua repartição em indivíduos.” (*ibidem*, § 2, p. 48).

A culpa manifesta-se na Tragédia a partir de um dilema e da necessidade de tomar uma decisão. A seriedade da acção e a gravidade da culpa dependem do significado atribuído à trama da narrativa; este não é, portanto, o significado imediato e circunscrito à situação própria; não é banal ou superficial. Na Tragédia grega, o desenrolar da acção tem um profundo sentido antropológico, sócio-político e cósmico. Este sentido é dado por um conjunto de características que envolvem a ambiguidade, o desejo, o mistério, a estranheza e o perigo. Normalmente, opõe-se o reino do selvagem, do bestial e do incivilizado à ordem política, ao valor cultural e à domesticidade (o delírio contra a razão – Dioniso vs Apolo). Os significados cósmicos oscilam entre a perturbação social e política e o ritmo

unificador e regulador das forças que regem o cosmos. Esta visão situa o homem num lugar intermédio entre a animalidade e a divindade. É a introdução da arrogância (*Hybris*) perante a sua capacidade de criação, que se revela rude e insultuosa na brutalidade do gesto, através de um retrato inequívoco de desrespeito boçal e de violência arbitrária, que torna indubitável a grandeza do crime em que incorre²⁹.

A dimensão civilizadora da organização das sociedades supõe a vitória da persuasão sobre a força bruta. A persuasão é o sinal da união pacífica entre a mesmidade e a alteridade. Subjacente a este universo está um poder e o exercício desse poder, legislado em direitos e deveres, segundo uma moral instituída, de modo a que o exercício desse poder seja baseado no consentimento e não na violência. O comportamento violento introduz a guerra e traz a desordem para o lugar da união integradora da diferença, antes em harmoniosa tensão.

Deste modo, a tragicidade é revelada não apenas em função de um dilema e de uma decisão, mas da delimitação do crime e da culpa atribuídas às personagens. O traço fundamental a identificar situa-se, então, na ambiguidade, na ambivalência e duplicidade com que culpa e inocência, carrasco e vítima, se misturam. O primeiro sinal desta ambiguidade encontra-se, desde logo, no aspecto exterior e no modo como se manifestam as personagens. Frequentemente, os sinais dissonantes denunciam este carácter de ambiguidade e de suspeição.

Uma das principais questões da Tragédia gira em torno do Poder, na forma como este se impõe e atravessa as múltiplas relações nos diversos níveis da realidade (homem/mulher, senhor/escravo, grego/bárbaro, mortal/imortal, ...): se incide no direito e na suave persuasão ou na violência e na força bruta. E o mais intrigante é que é impossível saber com rigor como se resolvem as ambiguidades onde “parece certo que culpa e inocência se colhem no mesmo regaço.” (Serra, 2006, p. 364).

A arrogância (*Hybris*) é prenúncio de Tragédia e conseqüentemente de sentimento de culpa, porque identifica uma impotência humana, sublinha a fragilidade, a impiedade. Perante as leis do desconhecido, desenha-se uma culpa pelo desrespeito de um antigo destino marcado pelos deuses. A ousadia contrasta com a humildade e a desobediência ao destino será confrontada com uma extraordinária força. Pela vulnerabilidade da sua condição humana, o humano está sujeito à “intervenção de um deus enganador” (Serra,

²⁹ Como por exemplo, no já referido mito de Prometeu.

2006, p. 375), exposto a poderes que os mortais de modo algum dominam. De nada vale o esforço, os méritos ou as esperanças. O homem lança-se à vida sob o risco da miséria, dor, fome e medo. Vulnerável também à irracionalidade e à loucura, perante o acaso e o inexplicável, constitui-se autor de actos ímpios e de desgraças.

O engano humano tem subjacente um acto de arrogância, insolência, ousadia e imaturidade. A “perniciosa divindade de pés delicados, que caminha sobre a cabeça dos mortais” (Serra, 2006, p. 376) tem primazia sobre a *Hybris*, nela se forjando e aí encontrando a sua origem.

Que um mortal tenha pensamentos acima da sua condição, que esqueça a vulnerabilidade da sua condição, constitui o crime da *Hybris*. O homem trágico será então aquele que “heroicamente, entre os deuses, o destino e a sorte, tenta encontrar, interferindo nela, a morada humana que é a sua”. (Serra, 2006, p. 393).

Resumindo, poderíamos generalizar as três ideias centrais apontadas por Serra (2006, p. 341) para caracterizar o pensamento de Ésquilo, como aquelas que subjazem à construção do drama narrativo da Tragédia: a ideia de que existe uma ordem divina que governa toda a realidade (Justiça olímpica de Zeus); de que esta lei é insondável e inacessível aos mortais; a descoberta da profunda sabedoria dá-se através do sofrimento.

O que nos parece podermos afirmar é que no centro do trágico está uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Na tragédia, o homem aparece como enigma, terrível enigma perante si próprio. Ao revelar-se na tragédia, o homem procura ao mesmo tempo a sua superação (do trágico e de si mesmo). Assim, a tragédia representa um risco a que, através do canto, da emoção dionisíaca, o humano se lança, com alegria e heroísmo. Uma aspiração a que podemos, sem dúvida, atribuir a luminosidade solar pela sua ligação a este estado pueril de alegria.

Arte Dionisíaca – a alegria da dissonância musical na Tragédia

“O instinto dionisíaco, com a sua alegria primordial até mesmo perante a dor, é a matriz comum donde nasceram tanto a música como o mito trágico.” (Nietzsche, 1872, § 24, p. 184) – Divisa de Nietzsche, que preside à concepção trágica da existência e

simultaneamente aquela que preconiza a força, o crescimento e a vida como realização da potência.

Nietzsche evidencia em *A Origem da Tragédia* uma dimensão da existência humana que é inacessível a qualquer arte apolínea enquanto arte da forma e da expressão plástica. Esta dimensão compreende o intervalo que vai da humanidade ao divino, ou seja, remete para a capacidade humana de transcendência e para a consciência dessa possibilidade, ou melhor, dessa *impossibilidade*. Esta consciência, responsável pelo comportamento moral, é também ela a responsável pelos sofrimentos.

Para o artista lírico (Nietzsche, 1872, § 5, p. 62), as imagens produzidas são representativas de si próprio, não são senão objectivações diversas de si mesmo. Não se trata do homem da realidade empírica, mas da visão súbita do ser original, “do sujeito que existe verdadeira e eternamente no fundo de todas as coisas”. Na origem, o que existe é um fluir contínuo, uma variação eterna de motivos. Na música, a melodia provoca o aparecimento de uma multiplicidade de imagens, através da diversidade, da turbulenta e frequente colisão e de metamorfoses súbitas, perturbadas por uma força selvagem, o que, segundo Nietzsche, não acontece com a visão épica. Estas imagens não possuem valor exclusivo ou absoluto e, por isso, não podem esclarecer-nos acerca do conteúdo dionisíaco.

Para Nietzsche, a natureza corresponde à Vontade incessante, ao Desejo insaciável. A música aparece como Vontade para exprimir a sua aparência em imagens ao poeta lírico; este processo de interpretação da música através de imagens acontece pela acção de Apolo, que permite a tranquilização dada pela contemplação. Anteriores a todos os fenómenos estão os antagonismos e a dor universal que compõem aquilo a que Nietzsche então designou como uno primordial. Daqui decorre o reconhecimento de que a linguagem, ao serviço de Apolo, como órgão e símbolo das aparências, não tem a capacidade de exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser. Dotado de pensamento e de dupla articulação na linguagem, é para o homem impossível reduzir a totalidade do mundo a um significante passível de descodificação.

A figura-chave da Tragédia é o coro que se estabelece como uma ordem *natural* fictícia. Apesar de todo o progresso civilizacional, o homem pode ainda aceder ao mundo oculto e inexplicável da natureza, precisamente através da unificação das fronteiras que separam os homens uns dos outros, através da música dionisíaca na voz do coro dos sátiros, que impele à identificação mística com este estado natural. Graças a este efeito

torna-se então possível sentir o sofrimento e o choque da imensidão, do imensurável, do infinito, do contínuo. Tal significa enfrentar os cataclismos que constituem a história universal de isso que é sentido como crueldade da natureza, que, de outro modo, seria inconciliável com os limites impostos pela integridade moral do homem.

Após esta experiência de confronto com a realidade, quando retomada a consciência e transformada em conhecimento, aparece como tédio e é sentida como aborrecimento, numa tendência negadora da Vontade, assim, nihilista. De facto, Nietzsche considera que “O conhecimento mata a acção, para agir é indispensável que sobre o mundo paira o véu da ilusão” (Nietzsche, 1872, § 7, p. 76). É, pois, impossível viver sob o domínio da experiência dionisíaca, ela representa para o homem a sua inutilidade e absurdo como existente que logo o conduz, como ser individual, à inexistência – quer seja através da morte quer da loucura – “diante do homem primordial desaparecia a ilusão da cultura”³⁰ (*ibidem*, § 8, p. 78). Assim, apesar da destruição inevitável de todas as aparências, o coro mantém uma relação fundamental entre a aparência e a “coisa-em-si”. A “coisa-em-si” seria a ausência de aparência, o acesso à multiplicidade de forma directa e sem necessidade de mediação. A partir daqui, apesar de sujeitos ao domínio do dionisíaco, ocorre simultaneamente uma metamorfose, um renascimento simbolizado pelos intérpretes do coro, como imitadores deste fenómeno natural: “o coro, na forma primitiva da Tragédia original, era a imagem reflectida do próprio homem dionisíaco (...) O coro dos sátiros é, antes de mais, uma visão da multidão dionisíaca” (*ibidem*, § 8, p. 80). O sonhador dionisíaco pode, por meio dessa visão criada, através da sua metamorfose, conciliar-se com o seu complemento apolíneo. O que acontece durante o drama é uma renovação constante destas imagens. Esta aparição, percebida no sonho, é, então, uma objectivação de um estado dionisíaco, representando a destruição do indivíduo e a sua identificação com o ser primordial. Dioniso é aquele que sofre e se transfigura. O coro, sua possibilidade de

³⁰ Uma das cenas do filme *Blue Velvet* (1986) de David Lynch é ilustrativa desta perda de noção dos limites impostos pela cultura e pela moral, signo distintivo de humanidade, na qual o protagonista é envolvido numa cena de luta e vítima de espancamento (ao minuto 80' do filme), enquanto, simultaneamente, uma prostituta dança sobre o tecto do carro, ao som de *In Dreams* de Roy Orbison. Aqui é evidente o absurdo da existência que é dado, em tom jocoso, pelo contraste de uma extrema agressividade com a total indiferença, ou mesmo prazer, face ao acontecimento. Como “une immense, universelle moquerie” (Céline, L-F., 1952, p. 17), o destino, a morte, a natureza (os deuses) brincam e divertem-se com a vulnerabilidade e fragilidade dos seus brinquedos preferidos. Numa avaliação humana, esta brincadeira é perversa, porque conseguida à custa do sofrimento e da desvantagem das “vítimas”. Mas aqui, uma vez mais, é o Ego, o narcisismo humano a procurar a sua projecção sobre matéria estrangeira, pois, tal avaliação e julgamento do âmbito moral não existe fora da humanidade.

expressão, participa ao mesmo tempo do seu sofrimento, mas também da sua sabedoria, pois é a imagem verdadeira da natureza e dos seus instintos mais poderosos. O coro, através da música, suscita no espectador a experiência de transcendência e, por isso, também de aproximação com os instintos naturais que constituem uma sua parte fundamental mas inacessível aos estados de consciência habituais.

Um dos aspectos da alegria na Tragédia acontece na sequência da visão do horrível da natureza. Após o herói ter experimentado o sofrimento na sua pele, um poder mágico e benéfico acontece: fora das leis e da ordem natural, de modo extra-moral, um sentimento de alegria atenua o aspecto horrível dos acontecimentos anteriores. O espectador é surpreendido por um sentimento de alegria devido ao culminar da Tragédia; a narrativa tem, enfim, o seu desfecho. Há um contraste entre os acontecimentos violentos e a reacção serena do protagonista. Este efeito sustenta a alegria que então se manifesta, o herói apresenta-se num estado de passividade, elevando a sua resposta a um nível sobrenatural – “o herói neste estado de pura passividade atinge o mais alto grau da sua actividade” (Nietzsche, 1872, § 9, p. 87). Com a afirmação de Nietzsche de que o homem nobre não peca, relacionamos a ousadia de querer criar para si próprio as leis que definem os seus limites e conseqüente acção, desafiando o poder divino da natureza, que lhe é superior e é incontornável. Depois de conhecidos os segredos da natureza, perante a ameaça de aniquilação, de modo a manter a sua integridade, o homem deve ceder ao acordo de reconciliação metafísica, mantendo a dependência relativamente ao divino mas aí assegurando também a sua potência como auto-criador, podendo pagar o preço de todos os infortúnios.

A verdade reconhecida atenta contra os princípios morais estabelecidos, contra a cultura civilizacional, enfim, contra a natureza moral humana: aquela que estabelece valores e determina normas de funcionamento social e que, de acordo com esses princípios, regula formas de comportamento, que têm como fim a manutenção da existência individual e da auto-subsistência. A natureza é alheia à moral, flui perpetuamente, num ciclo de destruição e criação. Deste modo se justifica a afirmação de Nietzsche que refere que a possibilidade de contemplar Dioniso representa simultaneamente a descaracterização da humanidade e assim o identifica como um processo anti-natural: “(...) quando por uma força mágica e fatídica, se rasga o véu do futuro, se espezinha a lei de individuação, se faz violência ao mistério da natureza, há-de

ser a causa qualquer monstruosidade anti-natural, como o incesto. Pois como será possível forçar a natureza a desvendar os seus segredos, senão por processos violentos, por acções anti-naturais? (...) aquele que decifrar o enigma da natureza, que é a esfinge híbrida, há-de também, como assassino do pai e marido da mãe, desrespeitar as sagradas leis da moral.” (Nietzsche, 1872, § 9, p. 88).

Nietzsche considera que a interpretação da Tragédia como forma de expiação da culpa do homem e das consequências desse sentimento, corresponde a uma vontade de encontrar um “fundamento ético da tragédia” (Nietzsche, 1872, § 9, p. 91); por conseguinte, a uma interpretação mediada pelo julgamento moral, sendo desta forma, pessimista. A descoberta do mal na essência das coisas situa o homem no meio de uma contradição, o choque entre dois mundos: o mundo divino e o mundo humano. O modo como se encara a resolução desta contradição irá determinar, numa visão nietzscheana, uma atitude de força ou de fraqueza.

A culpa não existe. O mal não existe. O mal existe na dependência da moral humana. O que é sugerido nesta obra de Nietzsche é que o sentimento de culpa é uma convicção-limite que permite lidar com a ideia de infinitude. Apolo exige a medida e o conhecimento de si próprio como fórmula de pacificação, no fundo, o preenchimento da forma com uma alma actuante e responsável por si própria. Ser responsável pela sua própria vida é um acto de arrogância perante a natureza (transbordante e cíclica) e corresponde a uma ilusão. Paga-se esta arrogância com uma vida ilusória de aprisionamento. Arrogância que é ao mesmo tempo aquilo que impede de ver as coisas como elas são e que impede o reconhecimento da ilusão como ilusão.

Prometeu deu o fogo aos homens, não como uma dádiva da natureza, mas como um dever, invertendo a hierarquia: os sujeitos passam a ser capazes de criar, de sair do ciclo vida e morte, para almejar a imortalidade – “ser o Atlas de todas as individualidades”, “ser ele próprio a única essência do universo” (Nietzsche, 1872, § 9, p. 92 e 91). Mas isso é uma impossibilidade, então, perante a decepção, a forma de lidar com o injustificado é sujeitá-lo aos limites da sua capacidade e autoria – “faz seu o conflito primordial escondido nas coisas, torna-se criminoso e expia” (*ibidem*, p. 91). A culpa por existir, simultaneamente justificação para a existência, torna-se ressentimento e pessimismo perante a vida. Conhecer a verdade é deixar-se engolir por ela, voltar à condição de animal. Orgulhoso, o homem acalma o seu desejo, e permanece iludido do e no seu poder, pagando

essa ilusão com o tropeçar na realidade. Qual é a culpa? A culpa é, voltando ao início, a ilusão da individualidade. A culpa é de Apolo ou de Dioniso? É Apolo que julga, por isso a culpa será de Dioniso incitar à perda da individuação, mas por outro lado, Dioniso é a natureza em toda a sua não-significação e por isso não pode haver culpas neste domínio.

A realidade psicológica do homem diz: o Eu é tudo o que existe. Se existe sofrimento, se aquilo que o Eu percebe é vivido como atroz, então, como forma de suportar, a sua sensibilidade responde com o sentimento de culpa: Eu vi mais do que devia e como não aguento aquilo que vi, sinto culpa, porque tudo o que existe sou eu. Para a culpa ser minha é porque aquilo que existe e que eu não suportar depende de mim, bem como é da minha responsabilidade. Mas ela apenas subsiste enquanto sensação mediada por Apolo, pela ilusão da individualidade. Não há culpa porque não há eu. Só há culpa porque há eu. Ver as coisas como elas são contraria a natureza artificial (cultural) do homem – “*demasiado sensível*”. Nietzsche, em carta a Rohde em 1882 (Marques, 1996, p. 89), explicando-se perante as acusações de excentricidade nos seus textos filosóficos, sugere que é necessário desenvolver uma segunda consciência sobre uma primeira que estaria subjugada e oprimida, conforme a padrões de aceitação moral e social, e portanto mais susceptível de soçobrar perante a culpa, o ressentimento e a má consciência: “eu tenho uma *segunda natureza*, mas não para aniquilar a primeira, mas para a *suportar*. Com a minha *primeira natureza* ter-me-ia afundado – quase que me afundei. O que tu me dizes acerca da *decisão excêntrica* é, de resto, absolutamente verdade. Poderia indicar o lugar e o dia em que isso aconteceu. Mas quem é que terá decidido? Certamente, meu querido queridíssimo amigo, foi a *primeira natureza*: ela *queria ‘viver’*”. A primeira natureza seria então, também aquela que zela pela manutenção e continuidade da vida individual. Assim, sugerimos que, para atenuar o efeito de sentimentos penosos como a culpa e a auto-comiseração, se torna necessária uma capacidade de transcendência do ego que permitiria então o acesso ao outro e a uma apreciação efectiva da diversidade existente. Uma transcendência não-metafísica, de maior abertura ao real.

A visão da alegria na Tragédia é trazida pelo renascimento de Dioniso, ou seja, pelo fim da individuação. O Nietzsche de *A Origem da Tragédia* admitia que esta perspectiva implicava uma concepção metafísica da existência, na qual está pressuposta uma unidade de todos os existentes, o “uno primordial”. É por isso que Dioniso pode aparecer numa

pluralidade de figuras ou máscaras de heróis combatentes e suportar as dores da individuação, porque a sua sabedoria lhe diz que o herói trágico não é um homem, mas a visão dos seus próprios êxtases. Assim também a música revela a efervescência multiforme do mar eterno, sua residência. Herói e coro parecem-nos inconciliáveis, até que percebemos que a dissonância está ela própria na essência das coisas, como expressão mista de duas tendências artísticas – o espírito apolíneo e dionisiaco. A potência apolínea transfigura a nossos olhos as coisas mais horríveis, graças à alegria que sentimos ao ver as aparências, graças à felicidade na libertação que nasce da forma exterior, da aparência – por exemplo, na epopeia, ideal do drama apolíneo. Mas o efeito da acção apolínea na Tragédia configura-se como absorção na aparência exterior do sangue-frio, da insensibilidade íntima do verdadeiro. Aqui, este efeito faz-se sentir através da atracção pela incerteza, pelas lacunas na trama dos acontecimentos, pelo encobrimento do que é necessariamente formal e pela descoberta do casual, pelo culto ao rude vigor do corpo; pela presença do inconsciente, ainda que de forma truncada e incompletamente acessível: “Ésquilo ‘fazia o que era bem, ainda que inconscientemente.’” (Nietzsche, 1872, § 12, p. 110), palavras de Sófocles sobre a obra de Ésquilo.

Admitir esta vertente permite ultrapassar o pessimismo anteriormente descrito porque já não assenta na culpa e no sofrimento eterno, mas não por negá-lo ou recusá-lo. A música é a expressão simbólica adequada à sabedoria dionisiaca e é na Tragédia que ela atinge o seu poder máximo. Configura-se como possibilidade de ver o “mal” sem se ser destruído por ele, viver o estado de desintegração e sobreviver-lhe. É alegria porque sobrevem a este estado um sentimento de poder, de transcendência absoluta, de superação do relativo e do parcial: é o que caracteriza a experiência do sublime. A música, através da imaginação, manifesta a sua natureza essencial em imagens apolíneas. É próprio da condição humana a tradução de elementos da percepção em ideias e conceitos, cuja vertente mais significativa advém da capacidade imaginal. Aquilo que não conseguimos traduzir recusamos e repelimos para um campo distante e inacessível à consciência – o inconsciente.

Acontece que este material repugnante marca a sua presença e faz-se sentir em diversos momentos da vida consciente quer através de construções oníricas quer dos próprios actos. Quando este material se torna acessível e tranquilamente contemplável, ocorre o fenómeno estético, porque fomos capazes de transformá-lo esteticamente e

compreendê-lo na nossa sensibilidade, aceitando-o como é, independentemente da metamorfose operada para nossa satisfação: “A alegria metafísica que é sentida pelo trágico é uma tradução da inconsciente sabedoria dionisíaca na linguagem do símbolo. O herói, a mais alta manifestação aparente da vontade, fica aniquilado para nosso prazer, porque ele não é, apesar de tudo, senão uma aparência, e porque a voz eterna da vontade nem sequer foi atingida por aquele aniquilamento.” (Nietzsche, 1872, § 16, p. 133).

A estética permite lidar com o não-ser, o feio, o falso, o mau, a ausência de forma, com a ausência e o defeito, o incompleto, o triste e o doloroso. Já Aristóteles no século IV a.C. (2008, 1448 b 10-13, p. 42) o apontara na sua *Poética*: “as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres.”. Estas imagens muito perfeitas correspondem às representações artísticas que, através do fenómeno estético, operam uma transformação no olhar e no sentimento do espectador.

Para Nietzsche, a cultura Trágica, fundamentada pela alegria de viver, implica o reconhecimento da ilusão do conhecimento e da sua pretensão em aprofundar, por meio da causalidade, a essência íntima das coisas. São identificados três graus de ilusão, a partir dos quais o homem procura aliviar o peso e a miséria da existência: a felicidade socrática do conhecimento, o fascínio pelo véu da beleza da arte e a consolação metafísica (arte, religião, ciência), que pressupõe que, para além do turbilhão das aparências, a vida eterna prossegue o seu curso imutável.

Na concepção trágica, o sofrimento é encarado com simpatia e amor, como parte integrante da existência. A visão trágica traduz-se pelas seguintes características (Nietzsche, 1872, § 18, p. 145): intrepidez do olhar, impulsão heróica para o monstruoso e o extraordinário, audácia, orgulhosa temeridade de renunciar aos ensinamentos débeis do optimismo, desejo de uma vida plena, experiência voluntária da energia e do terror. A arte trágica eleva a natural crueldade das coisas proclamando-a como uma desgraça universal. A alegria surge, neste contexto, pela experiência simultânea da conciliação de opostos, onde o brilho, o esplendor, a vida, a paixão e os desejos infinitos são exaltados, bem e mal fundem-se num só.

No meio desta exuberância de vida, de sofrimento e de alegria, na plenitude de um êxtase sublime, a tragédia encontra a expressão simbólica adequada à sabedoria dionisíaca.

Segundo Nietzsche, a expressão da existência tem por base três causas geradoras: ilusão, vontade e desgraça. Então, só o espírito da música permite compreender que uma alegria possa resultar da aniquilação do indivíduo, de onde resulta a superação das causas identificadas – sobreviver à vontade na sua onipotência para além do princípio de individuação: “a vida eterna para além de toda a aparência e a despeito de todo o aniquilamento.” (Nietzsche, 1872, § 16, p. 133). Na arte plástica, Apolo vence o sofrimento do indivíduo, mediante a glorificação radiosa da eternidade da aparência; aqui, a beleza leva vantagem sobre o mal inerente à vida, a dor é, num certo sentido, mentirosamente abstraída das feições da natureza³¹. A alegria, neste caso, está limitada e mantém-se no âmbito perceptivo da ilusão, não há transcendência; na música, ela é dada pelos mistérios, metamorfoses ou degenerações. A música dionisíaca tem o poder de engendrar o mito, não pretende representar um aspecto particular, mas ser o espelho universal da Vontade do mundo.

Nietzsche descreve o processo de decadência da música dionisíaca identificando o momento em que a música se torna escrava da aparência, tornando-se antes “pintura musical”, momento em que perde a capacidade de elevar e amplificar a aparência isolada transformando-a em símbolo universal. Desta forma, a arte da modernidade constituía-se também como uma forma ilusória, que pretendia afastar os olhares do horror das trevas e, através da aparência, evitar as angustiosas convulsões da Vontade.

No entanto, Nietzsche sugere que, se regressarmos à filosofia dos gregos, através do sentido do trágico, é possível encontrar uma forma de enfrentar o estado dionisíaco de perda de individuação.

A tragédia, composta pela música e pelo mito trágico interpretado pelo herói, envolve a convivência com os instintos mais violentos e ameaçadores da ordem instituída pela cultura. Como espectador, sob o efeito da música, é possível transformar o sentimento de ruína e decepção em desejo de viver; após vivenciar a experiência da desintegração, de tal modo perturbadora, ao conseguir delimitá-la em forma e imagem o espectador torna-a identificável e menos poderosa, mas mantém a autenticidade da descoberta – limita-a, mas reconhece que é maior; além disso, a experiência do risco fortalece a capacidade de enfrentar, de forma mais profunda e com maior ousadia, o terrível, num processo contínuo

³¹ Mesmo nas tentativas neo-realistas e abstractas da arte contemporânea, a música continua a representar um meio mais poderoso de acesso à transcendência, precisamente porque não recorre de um modo imediato à imagem.

de auto-superação e, por isso, também mais próximo do fluir contínuo dos acontecimentos: “Graças a esta admirável ilusão apolínea, cremos ver o mundo dos sons avançar para nós debaixo de uma forma, de um mundo plástico (...) É assim que o espírito apolíneo nos arranca à universalidade do estado dionisíaco e nos entusiasma pelos indivíduos; exerce-se sobre eles e cativa a nossa piedade, sacia por eles o nosso instinto de beleza, ávido de formas grandiosas e sublimes” (Nietzsche, 1872, § 21, p. 166).

O drama é, segundo Nietzsche, um mundo intermediário que, sob o comando da música, representa a conciliação entre o elemento apolíneo e o elemento dionisíaco. Ao contemplar e permanecer num estado de fascínio, em quietude extática, o espectador encontra-se protegido de uma visão mais profunda. O quadro simbólico produzido pelo drama trágico tanto oculta como desoculta. A aparência produz alegria e serenidade, mas, além da contemplação, um outro estado se sobrepõe, uma satisfação mais elevada é trazida pela aniquilação desse mundo perceptível da aparência.

O horrível e o monstruoso, a infelicidade do protagonista, as vitórias dolorosas, a tortura das contradições são, enfim, superados pelo efeito metafísico da arte, que os transfigura em algo de agradável, de suportável. Aqui, o efeito estético é revelado em toda a sua plenitude, não existe moral que nos valha; não é o medo nem a compaixão nem a coragem que nos permitem receber e integrar a realidade como ela é. É necessário deixar-se impregnar pela dissonância musical do espírito dionisíaco e perder-se neste estado de perplexidade, até à compreensão de que o que nos parece mais horrível e monstruoso não passa, também isso, de representação estética. Atingir esta possibilidade é alcançar a alegria primordial subjacente ao jogo de criar e destruir o mundo individual, momento em que se extingue a dissonância. E está dada a justificação estética da existência, o pior dos mundos possíveis (numa avaliação moral humana) justifica-se pela capacidade que temos de o transformar esteticamente em mundo suportável, através da ilusão transfiguradora, necessária para prender à vida o indivíduo: “concepção metafísica da arte, e pensar na proposição antecedente de que o mundo e a existência não podem ter justificação alguma, a não ser como fenómeno estético; assim compreenderemos que o mito trágico tem precisamente por fim convencer-nos de que até o que nos parece horrível e monstruoso não é mais do que uma representação estética, com que a vontade brinca na eterna plenitude da sua alegria. Este fenómeno primordial da arte dionisíaca (...)” (Nietzsche, 1872, § 24, p.

184).

O homem é dissonância e a forma de lidar com esta consciência é a criação de uma ilusão que deixe de fora a sua verdadeira natureza, sob um véu de beleza; que torne a cada instante a existência digna de ser vivida e incentive a sua permanência no instante seguinte. O fundo dionisíaco não pode penetrar na consciência do indivíduo senão na exacta medida em que for possível à potência apolínea triunfar. A justa medida estética, suportável ao homem, é dada pelas forças em equidade, numa proporção recíproca; ou seja, a capacidade de, através da representação, aceder a significações mais amplas e abertas, não fechadas ou completas.

Em resumo, a existência humana é marcada pela privação, sofrimento e absurdos que são injustificáveis. A necessidade de explicação vem do sentimento moral que acompanha a existência. A ciência, através da racionalidade, não é a via que permite a pacificação deste conflito entre continuidade e descontinuidade, que viria enfim fazer justiça à invenção da morte. Segundo Nietzsche, a ciência não nos esclarece relativamente ao sentido da existência porque todos os seus esforços derivam em ideais e falham o movimento contínuo do devir, criando formas estáveis nas quais é necessário acreditar. Falha sobretudo porque o pendor moralista influencia uma visão optimista do ser humano na sua capacidade de superação e evolução. A necessidade de conhecer e de ultrapassar os limites perde a sua autenticidade e passa a ser criação de enredo, paralelo à existência tal como ela é. Se, no Nietzsche mais tardio, tudo é ficção, fruto da interpretação relativa e subjectiva, esta ficção é mais verdadeira porque não iludida da sua veracidade. Assim, a arte, como principal meio de criação fictícia, pelo seu despretenhosismo e pela sua forma de abordagem ao real, através do fenómeno estético, reúne condições mais poderosas do que a Ciência, para o esclarecimento e desenvolvimento do potencial humano. O mito, através de símbolos do conhecimento dionisíaco, liberta o homem da “soberba” pelos êxitos absurdos do saber moderno. Algo a que Nietzsche retorna no seu *Crepúsculo dos ídolos*, uma filosofia do martelo, pela acutilância, mas também pela delicada subtilidade da música: “Este pequeno escrito é uma *grande declaração de guerra*; e no que se refere à auscultação dos ídolos, desta vez não são ídolos do nosso tempo, mas ídolos *eternos* os que aqui são tocados com o martelo como com um diapasão” (Nietzsche, 1889, p. 16).

O Sublime

A nossa glória mais alta é a nossa significação de obras de arte — porque só como fenómeno estético nos é possível justificar que o mundo exista eternamente (...) ao possuímos conhecimento não nos sentimos unidos e identificados com esse princípio essencial que, criador único e espectador único desta comédia da arte, reserva para si o prazer eterno (...) o génio será então objecto e sujeito ao mesmo tempo, será simultaneamente poeta, actor e espectador (Nietzsche, 1872, § 5, pp. 65 e 66),

O conceito de Sublime, de acordo com Cuniberto (in Carchia e D'Angelo (Dir.), 1999, pp. 332-336) mantém até à época da modernidade a primeira acepção grega que remete para a ideia de altura e elevação; conceito que é traduzido por uma emoção estética que transcende os estados emocionais relacionados com a experiência comum, “é o pathos da alma que se projecta para o alto”.

Seguindo a posição de Cuniberto (*ibidem*), esta ideia de elevação subsiste desde Platão, para quem a alma alada se eleva através da inspiração e da desvinculação com as coisas terrenas. Segundo Pseudo-Longino e em consonância com a teoria da arte helénica, o sublime pertence ao âmbito da obra literária, por oposição às artes figurativas, mas também à arte musical, pelo seu efeito sobre as emoções, apelando a sentimentos “menos nobres” como o medo e a aflição; e desta forma, a Tragédia está posta de lado no que concerne à experiência do sublime.

A grandeza, através da imitação dos modelos antigos, é a característica fundamental para definir o sublime, pois permite a experiência da elevação através da memória.

Na época moderna a estética francesa concebe o conceito de sublime atribuindo-lhe o grau mais elevado da beleza; enquanto que em Inglaterra o sublime é equiparado ao patético, sendo distinguido claramente do belo e definido como horror agradável³², tendo por base a teoria aristotélica da Tragédia.

Nesta linha, Hume e Burke (Cuniberto, in Carchia e D'Angelo (Dir.), 1999, pp. 332-336) vitalizam as ideias de dor, terror, angústia e perigo, desagradáveis e penosas, associadas a um prazer inexplicável; possuindo a capacidade de produzir a mais forte emoção que o espírito humano é capaz de sentir. O sublime seria, então, a percepção de um risco extremo que, ao mesmo tempo, dá prazer, porque a consciência de estar protegido contra a impressão dolorosa é concomitante e apaziguadora.

³² Tal como já havia sido referido relativamente ao conceito do Trágico, pela sua ligação com a percepção do horror e o efeito simultâneo de prazer nascido de sentimentos como a piedade e o terror.

Mas é na Alemanha, com Kant, Schiller e Hegel, que a reflexão teórica acerca do conceito ganha uma nova expressão. O grau de sublimidade mede-se pela perfeição, pela capacidade de suscitar o maravilhamento. O sublime adquire um valor cognitivo ao nível do conhecimento intuitivo e imediato de uma perfeição.

Para Kant (*ibidem*, pp. 334-335) o sublime indica uma desproporção entre o objecto e a capacidade de percepção do mesmo, o que provoca simultaneamente um sentimento de prazer e desprazer. No entanto, a possibilidade de conceber uma grandeza do universo supra-sensível confere uma orientação para as ideias da razão, para a capacidade moral do homem. Esta capacidade é o que permite atribuir à razão um carácter universal. A sublimidade, segundo Kant, através do sentimento moral, corresponde ao respeito pelo desconhecido, enquanto que a beleza se relaciona com a benevolência. A experiência paradoxal do limite opõe-se ao interesse dos sentidos, mas tende para a unificação, para o todo, contém uma elevação. A lei moral é um constrangimento e um poder de significação da vida. Schiller identifica esta capacidade como uma superioridade e independência em relação a qualquer limite. Assim, o sublime constitui tanto um instinto representativo como de auto-conservação, pela consciência de ser parcial. Neste contexto, a Tragédia e as personagens revelam-se os meios adequados para suscitar a emoção sublime.

Schelling (citado por Cuniberto, in Carchia e D'Angelo (Dir.), 1999, pp. 332-336) não contrapõe beleza e sublimidade. O belo verdadeiro e absoluto é sempre também sublime. O belo é o infinito expresso de forma finita. Para Hegel, o sublime é também a tentativa de exprimir o infinito, mas sem encontrar no reino dos fenómenos um objecto adequado a tal representação. Através da arte simbólica, seria possível realizar o movimento através do qual a representação remete para além de si mesma, em auto-transcendência. Neste sentido, o sublime é essencialmente imperfeito.

Actualmente, a definição de sublime tende para a rejeição da dimensão figurativa e para a tensão não resolvida do irrepresentável.

Numa análise mais aprofundada da visão kantiana do sublime (Bayer, R., 1961, p. 203) verificamos que o belo e o sublime se baseiam ambos no juízo de gosto; mas enquanto que o sentimento do belo se pode circunscrever à forma do objecto, o carácter do sublime é o informe enquanto infinito. O sublime é dado pela dimensão inexcedível da natureza e refere-se portanto à razão. Para Kant, assim como para Hegel, o sublime é um prazer de carácter negativo e subjectivo, enquanto que o belo encontra o prazer na

finalidade formal da natureza, enquanto objecto. Não há objecto sublime, é o sujeito que produz o sublime, vivenciado no acto de apreensão. Assim, o sublime refere-se ao caos, à desordem e devastação, à grandeza e à potência.

Adorno (1970, pp. 295-301) refere que, a partir da visão kantiana, a arte perdeu o seu carácter de aparência para adquirir uma nova significação em torno de um conteúdo de verdade evidente. Com o iluminismo, a ideia do *natural* fez introduzir o conceito de sublime na arte, como forma de crítica ao modo absolutista como apareciam as formas, que excluía a violência e a frustração, introduzindo um conflito na noção de gosto. A arte transforma a natureza em espírito, num processo de auto-consciência da própria essência natural do sujeito. Este processo desvenda na arte o tabu do repelente e do que é desagradável para a sensibilidade. A arte liberta-se do espectador e transforma a fachada sensível em função do conteúdo. Mas não se espiritualiza em função do social ou de ideais, mas mediante o elementar. Daqui resulta uma arte que se esvazia do intencional para almejar reflectir o mais fielmente possível o conteúdo de verdade na relação entre sujeito e objecto. A obra de arte transforma-se em sublimação da natureza, anteriormente vivida através do efeito da catarse sobre o espectador.

Segundo Adorno, o sublime é a comunicação do incomunicável. O espírito não consegue representar o sensível e o material é inconciliável com a unidade entre ambos. Há uma vontade de despojamento e nudez, não sendo apenas um acto representativo, constitui a qualidade de uma segunda abstracção.

A arte é realizada em função do ser humano, mas esta função deve permanecer velada se pretendermos que a arte cumpra o seu poder de revelação, para além daquilo que é já concebível e acessível ao homem através da ciência. Adorno refere: “A concepção kantiana da arte foi implicitamente a de um criado. A arte torna-se humana no instante em que denuncia o serviço (Kant). A sua humanidade é incompatível com toda e qualquer ideologia do *serviço prestado*³³ aos homens. A arte permanece fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade a seu respeito.” (Adorno, 1970, p. 298). Isto é, se pretendermos, através da arte e do sublime, transcender a limitação que nos é dada pela condição natural do homem.

Assim, o sublime refere-se à emancipação da natureza em relação ao espírito, o que significa que há uma libertação da conexão com o subjectivo. A existência humana tende

³³ Sublinhado nosso.

para a dominação, mas, neste contexto, todo o seu poder seria investido contra essa dominação. Este estado traduziria um desejo secreto de retorno da natureza a ela própria, numa imagem invertida da existência pura e simples. O que na linguagem de Nietzsche se refere ao efeito dionisíaco de perda da individuação e identificação mística com a natureza originária.

De acordo com Adorno (1970) também em Schiller vemos o homem soberano na sua capacidade de brincar ao renunciar à sua própria natureza dominadora, através da sua capacidade para o sublime. Kierkegaard fala do sublime também no sentido de uma inversão na concepção da obra de arte, que transita do aspecto formal para revelar a força do conteúdo enquanto algo de verdadeiro.

Mas Adorno identifica alguns problemas teóricos relativamente a esta concepção do sublime. Refere que, se a arte provoca um efeito onde se desvanece o aspecto heterogêneo das contradições, perde a sua função na criação de um desajuste negativo, como acontecia com o conceito tradicional de sublime, ao apelar para algo de presentemente infinito. Para Adorno, quando o espírito é reduzido à sua dimensão natural, o inteligível triunfa e resiste espiritualmente à morte, eliminando a necessidade de aniquilação do indivíduo, deixando de fazer sentido porque o espírito se considera absoluto. A futilidade do homem (já presente em Kant) e a precaridade do indivíduo empírico são dissolvidas pelo espírito, de onde resulta uma definição universal de sublime. A experiência do sublime deixou de ser o reconhecimento da grandeza do homem, enquanto espírito e dominador da natureza, para passar a ser auto-consciência do homem na sua essência natural. Adorno sugere então que é operada uma inversão do sublime no seu contrário – o ridículo. Uma arte sublime com esta pretensão absoluta fica assim entregue ao cômico.

Desta forma, o sublime reflecte uma substituição da obra de arte pela teologia, que reivindica o sentido da existência, tendo como consequência o declínio da arte, porque desnecessária para realizar esta tarefa.

De facto, em Kant o sublime não é compatível com o carácter de aparência na arte. É por isso que para este autor só a natureza é capaz de produzir tal efeito. A aparência associada ao sublime neutraliza a percepção da verdade; por isso, a aparência pertence ao âmbito das obras estéticas e não da intuição da verdade. A cumplicidade possível entre o sublime e a dominação subverte o papel do sublime enquanto libertação. A definição de sublime em Kant passa assim pela resistência do espírito contra o poder excessivo, que não

se aplica ao que aparece.

Mas tal como já foi apontado, esta herança do sublime, como negatividade não moderada, nua e evidente, conduziu ao sublime do cômico na arte. Tal como Adorno identifica: “O inútil é cômico pela sua pretensão à relevância, pretensão que anuncia pela sua simples existência e contra a qual se bate ao lado do adversário; mas uma vez avaliado, o adversário, o poder e a grandeza, também se tornou fútil.” (Adorno, 1970, p. 301). O inútil, por exemplo, identificado no sublime, da pretensão do homem à sua individualidade e responsabilidade; mas a sua constatação também se revela ela própria como inútil e por isso cômica, ou antes, absurda. Neste sentido, segundo Adorno, o trágico e o cômico desaparecem na arte moderna e mantêm-se até hoje desvalorizados.

Relativamente à Tragédia, Adorno refere-se a ela como a cristalização de um universal, bem como a reconciliação do mito. Considera que a arte autónoma surgiu com a emancipação do espírito, sem o elemento do universal. Assim, defende que o *principium individuationis*, que implica a exigência do esteticamente particular, como produtor do elemento universal, é inerente ao sujeito que se emancipa, e que não há espírito para além dos indivíduos particulares. (*ibidem*, p. 302).

Consideramos que Nietzsche, mesmo a propósito da Tragédia, não apela a uma renúncia ao indivíduo. Aliás, chega mesmo a fazer política contra as tendências para o “rebanho”, numa apologia das qualidades únicas do indivíduo, que, na sua expressão máxima, correspondem às do *Übermensch*³⁴. É claro, na filosofia de Nietzsche, que este desequilíbrio entre o subjectivo e o objectivo é aquilo que permite a construção e o poder da criação artística da Tragédia:

Deus e a humanidade estão tão perfeitamente isolados um do outro, tão opostos, que se pode, no fundo, pecar contra esta última; toda e qualquer acção deve ser sempre considerada do ponto de vista das suas consequências sobrenaturais, nunca outras: assim o quer o sentimento judeu para o qual tudo o que é natural é coisa indigna de si própria. Os gregos, ao contrário, admitiam de bom grado o sacrilégio, como o de Prometeu e mesmo como o de Ajax, ou até o massacre do gado, enquanto manifestação de um ciúme insensato; foi diante da necessidade de imaginar a incorporação desta dignidade no sacrilégio que inventaram a Tragédia, arte e prazer que se mantiveram essencialmente alheios à alma judia, apesar de todos os seus dons poéticos e da sua propensão para o sublime. (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 135,

³⁴ Em *Assim falava Zaratustra* (Nietzsche, 1883-1885, IV, Do homem superior, p. 322), é evidente o que o seguinte discurso pretende dizer: “Homens superiores, aprendei comigo esta verdade: na praça pública ninguém acredita nos Homens superiores. E se quereis falar na praça pública, fazei-o; mas a população dirá piscando os olhos: ‘Somos todos iguais.’ / ‘Homens superiores – assim fala a população piscando os olhos –, não há homens superiores, somos todos iguais. O Homem é apenas um homem – diante de Deus somos todos iguais!’”.

p. 146).

Não se trata do espírito para além do sujeito, do subjectivo, mas de uma capacidade de retardar a projecção de si mesmo em prol de uma abertura ao acontecimento presente, um desafio às possibilidades humanas de superação de si mesmo. Se o Nietzsche de *A Origem da Tragédia* sustentava uma metafísica da essência por detrás da aparência, nas suas obras mais tardias, o que se evidencia é precisamente uma clareza em relação à limitação do conhecimento e uma aceitação mais imediata e menos redutora da realidade, numa exploração *limitrofe* daquilo que é a potência inexplorada da vida, enquanto acto de criação. Esta experiência de proximidade com o momento original, com o ponto de precipitação do acontecimento, a possibilidade de participação na criação é a experiência do sublime em Nietzsche; o ponto a partir do qual *qualquer* possibilidade é um horizonte de caminho, o momento em que tudo e nada se fundem.

O Belo

Nada é belo, só o homem é belo: sobre esta ingenuidade descansa toda a estética.
(Nietzsche, 1889, *Incursões de um intempestivo*, § 20, p. 93)

De acordo com o *Dicionário de Estética* (Carchia e D'Angelo (Dir.), 1999, pp. 51-57) o Belo distingue-se da adequação, do ornamento, da formosura, da graça, da subtilidade, do sublime e opõe-se ao Feio. No âmbito do Belo está identificada a categoria da beleza que se refere a tudo o que, através da percepção, dos sentidos, provoca prazer e aprovação.

Antes da idade moderna o Belo era considerado o cânone do valor estético; pertencia à doutrina universal do ser. A beleza tinha então uma determinação metafísica associada à proporção das partes. De acordo com a filosofia dos pitagóricos, a lei do universo era determinada matematicamente através do número, que permitia conceber a figura e a forma como passíveis de medida. A beleza do cosmos correspondia a um todo ordenado e o número era a potência ordenadora do caos originário. Na origem de qualquer manifestação da beleza está a delimitação, a ordenação do ilimitado. Com Platão, o número é o fundamento de uma doutrina ontológica e sacral da proporção e da simetria – é o número que confere ordem aos sons (música), às cores (pintura), às proporções (escultura) e aos movimentos humanos (dança).

Para os antigos, há uma superioridade da natureza em relação à arte, o que revela

uma concepção metafísica do mundo, assente na ordem e no conceito de beleza como pertencentes à ordem do divino. O Belo é assimilado pela ideia do Bem que está acima de toda a multiplicidade.

Na época medieval, a definição de Belo tende para a noção de integridade e perfeição. A correcção formal e a perfeição iconográfica estão em paralelo com a verdade. Belo é o que está conforme aos cânones da Arte e não o que simplesmente agrada. A verdade é produzida, ou antes, revelada a partir da intervenção do homem. Em S. Tomás, é o esplendor que brilha e não apenas a proporção. É um princípio que não se encontra no sensível, mas no inteligível (Plotino); a unidade das partes num todo é reveladora da *claritas*, ou da verdade. O belo é o que é “mais manifesto”. A medida do Belo passa a ser a luminosidade do aparecer.

Para Kant, a luz une entre si o ver e o visível e pertence, portanto, ao domínio do inteligível. O Belo está relacionado com a noção de aparência, entendido assim como Imagem. O Belo é também Ideia, pertence a uma ordem do ser que se institui como estável e permanente em si, acima do fluir dos fenómenos. Mas é igualmente claro que ele mesmo se manifesta como um “fenómeno”.

Hegel define o Belo como requisito essencial do sentimento clássico da forma. Schelling sustenta que a arte não exhibe as coisas reais, mas os próprios modelos ideais das coisas, ou seja, arquétipos das coisas.

A partir do século XVIII esta categoria rivaliza com o sublime na determinação do valor estético. No Romantismo, em consequência da reacção anticlassicista, vem a ser proscrito enquanto cânone do valor estético. Dá-se uma desvalorização da sua valência original e a passagem de uma dimensão metafísico-ontológica para uma dimensão limitadamente estética, identificando os lugares e os meios.

Segundo a teoria estética de Adorno (1970, pp. 84-125), o Belo surge nas obras e nos objectos de formas muito transformadas de modo a permitir quer ao espectador quer ao artista superar o mundo prático da auto-conservação e do princípio de prazer. Adorno sustenta que o belo tem a sua origem no feio, mais do que o contrário: “A redução que a beleza faz sofrer ao horrível, do qual ela provém e sobre o qual se eleva, e que ela de igual modo mantém fora do recinto sagrado, tem algo de impotente face ao horrível.” (*ibidem*, p. 85).

Adorno (1970) refere que durante muito tempo o belo codificava a passagem do

elemento de comunicação para o primado da forma, reduzindo-se ao formalismo, à sujeição do objecto estético às determinações subjectivas. Mas este facto, por si só, não se opõe a uma natureza material do mesmo. Mantém, portanto, as categorias de conteúdo correspondentes ao devir e à dinâmica de onde provém esse formalismo. O belo significaria, deste modo, uma emancipação relativamente à angústia da totalidade esmagadora e da opacidade da natureza. O belo, enquanto síntese entre o devir e o formal, entre o uno e o diverso, destaca-se do simples existente. O belo liberta-nos do terror e da angústia da totalidade, criando uma espécie de barreira que separa a visão da coisa em si (véu de Maia), através da criação de uma “efera do intocável” (Adorno, 1970, p. 85).

Neste processo meticoloso de selecção, o criador das formas estéticas apenas retira aquilo que lhe é semelhante, ao qual espera assemelhar-se: a isto corresponde o processo de formalização. Algo que encontramos também referido por Nietzsche, da seguinte forma, e que podemos associar ao conceito de Belo: “Tudo aquilo que é da minha espécie, na natureza e na história, fala-me, louva-me, encoraja-me, consola-me: o resto não o entendo, ou esqueço-o imediatamente. Nunca estamos senão em nossa própria companhia.” (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 166, p. 156).

Adorno refere a concepção grega aludida por Nietzsche como representante da relação entre o mito e o génio. Isto é, a necessidade da criação de formas, nomeadamente através de gigantes arcaicos, para não sucumbir ao mito, porque ele corresponde à face escondida da eternidade, da morte. O que aconteceu posteriormente na história da arte foi que se procurou suavizar as imagens terríveis da natureza através de máscaras arcaicas, monstros e centauros que se assemelhassem já a um ser humano. É a imposição da razão ordenadora que dá origem a obras híbridas. Segundo Adorno, a arte grega da Tragédia não sobreviveu porque as coisas terríveis de que se servia como matéria prima recordam a fragilidade da identidade humana, embora não de um modo caótico. O conceito de Belo nesta época implicava um jogo de forças entre a ordem e a ameaça: nos ritmos repetitivos da música primitiva, a ameaça provém do próprio princípio da ordem.

No iluminismo, a noção de Belo evolui para incluir em si a relação com o dissemelhante. “A própria beleza exprime o horrível como o constrangimento que irradia da forma.” (Adorno, 1970, p. 86), ou seja, a beleza é já reconhecida como uma parte limitada do que pretende exprimir. Este constrangimento transcende, assim, o carácter formal da beleza e torna-se conteúdo. O Belo é, então, a afirmação de uma ambivalência

do triunfo sobre a natureza, onde intervém o sentimento moral da culpa: “o aspecto ameaçador da dominação da natureza une-se com a nostalgia do que é dominado e se ilumina com tal dominação” (*ibidem*, p. 87). O sofrimento implícito tem uma dupla conotação, é sofrimento tanto pela subjugação como pela sua significação de fuga ou de libertação: a morte.

Nesta união, casa-se a beleza com a morte e extingue-se a diversidade do ser vivo na forma pura³⁵. O desaparecimento das partes dentro da totalidade conduz à destruição do ciclo de falta e expiação iminentes ao papel da arte. Na arte contemporânea, Adorno refere que há uma indiferença no estabelecimento de relações das partes com o todo; a totalidade absorve a tensão e conforma-se com a ideologia, rompendo a própria homeóstase, destituindo-a de sentido. A isto, Adorno designa como crise do belo, onde prevalece a ideia de que o belo tem de eliminar tudo o que lhe é heterogéneo, sucumbindo ao desejo do absoluto.

Na arte antiga, a tensão entre o múltiplo e o uno, o finito e o infinito, as partes e o todo permanecia, de acordo com Adorno, latente. Na arte contemporânea, a relação das partes com a unidade não pressupõe um momento de substancialidade das partes, eliminando a tensão necessária.

Desta análise sobre a evolução do conceito de Belo, na perspectiva de Adorno, realçamos a ligação fundamental do Belo com a aparência; definido como a capacidade de perceber, de retirar do fluxo vital infinito aspectos da realidade que normalmente escapam à tendência para a auto-conservação e para o agradável. A criação de formas é uma maneira de tornar as coisas comunicáveis e do âmbito do dizível, como símbolos de linguagem: é belo o que se manifesta através de formas percebíveis daquilo que, de outro modo, seria inalcançável.

Seja como for, Nietzsche proclama que, mesmo no domínio da percepção dos sentidos, apenas existem acontecimentos morais (1882, Livro Terceiro, § 114, p. 134). Assim, a moral, enquanto característica distintiva da humanidade, é a base da estética e daquilo que consideramos belo ou feio. Esta afirmação pode parecer paradoxal, quando confrontada com a habitual noção que relaciona o sentido do belo com a suspensão do

³⁵ Bataille (1957, p. 127) estabelece claramente esta relação entre beleza e morte: “A beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada (...) O que está sempre em causa é uma oposição onde se reencontra a passagem da compressão à explosão. Os caminhos mudam, a violência é idêntica, inspirando simultaneamente horror e atracção. A humanidade caída tem o mesmo sentido da animalidade, a profanação o mesmo sentido da transgressão.”

juízo crítico. Mas a moralidade a que Nietzsche se refere é do âmbito do inconsciente, na gênese daquilo que define o homem enquanto homem. O pensamento nietzscheano opera uma inversão nas ideias dominantes que definem o homem como ser racional. O homem é diferente dos animais porque não suporta o horrível. Esta incapacidade não é um dado adquirido, mas uma condição imanente e fundante da humanidade. Não obstante, o homem é também animal. A transição acontece quando, movido por artefactos culturais, morais portanto, enquanto possibilidade que lhe é dada *a priori* (ao contrário dos animais), o homem se torna num ser sensível à dor e ao feio.

Mas, apesar de se saber sensível e avaliador da realidade (racional), este é um processo que escapa ao controlo do homem e do qual não pode ser responsável. Esta moralidade é, portanto, do domínio do irracional: “Enquanto fenómeno estético, a existência conserva-se nos suportável e a arte dá-nos os olhos, as mãos, sobretudo a boa consciência que é necessária para poder fazer dela este fenómeno por meio dos nossos naturais recursos” (Nietzsche, 1882, Livro Segundo, § 107, p. 124). Nietzsche esclarece relativamente a este ponto, mais à frente, numa outra passagem: “O Universo não é tocado por nenhum dos nossos juízos estéticos e morais! Não possui instinto de conservação, não possui qualquer instinto e ignora toda a espécie de lei. Defendamo-nos de dizer que eles existem na natureza. Essa só conhece necessidades: nela não há ninguém que ordene, ninguém que obedeça, ninguém que infrinja. Não há fins, há acaso: porque é unicamente sob o olhar de um mundo de fins que a palavra ‘acaso’ toma um sentido (...) O carácter do mundo é o de um caos eterno, não pelo facto de a ausência de uma necessidade, mas pelo de uma ausência de ordem, de encadeamento de forma, de beleza, de sagesa, em resumo de toda a estética humana. – o mecanismo repete eternamente um estribilho ao qual nunca se poderá dar o nome de ‘melodia’.” (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 109, p. 128).

Do conceito de belo, podemos dizer que, tal como é sugerido por Adorno, em Nietzsche, encontramos um fundo insuportável para o homem, genericamente categorizado como mal, a partir do qual ele é capaz de recriar e inventar formas dignas da sua sensibilidade, às quais pode chamar belas. Como fenómeno moral, o fenómeno estético é também transitável e, de algum modo, arbitrário, sucumbindo às elites que dominam o poder de influência e determinação de valores: “A decisão cristã de achar o mundo feio e mau tornou o mundo feio e mau” (*ibidem*, § 130, p. 144).

Capítulo 3 - O fenómeno estético e o estilo em Nietzsche

Perante a dificuldade da existência (desenvolvida no primeiro capítulo), após a morte de Deus, Nietzsche apresenta duas possibilidades humanas de criação: a metafísica de artista e a fisiologia da arte – dois importantes eixos da estética nietzscheana (Lambert, 2001, pp. 228-232).

A metafísica de artista é desenvolvida sobretudo na primeira fase da sua filosofia e expressa na obra *A origem da tragédia*; a fisiologia da arte aparece mais tardiamente, nas últimas obras e nos seus escritos inéditos. Ambas surgem como resposta ao nihilismo. A primeira, já abordada no primeiro capítulo, assume um carácter afirmativo, embora aí se distinga ainda a forma primordial da forma aparente.

A Vontade de Poder

No âmbito da fisiologia estética, o sentido, ou o valor da vida, é dado por uma ética da singularidade, ou seja, através da vontade de poder. A doutrina da vontade de poder pressupõe a criação de critérios de avaliação da realidade que sejam fisiológicos e, no seu sentido mais amplo, estéticos. Estéticos, na medida em que assentam na discriminação sensorial, que se constitui como a base da criação do gosto; inicialmente traduzida em sensações de prazer ou desprazer – gosto vs não gosto. Nietzsche (1885-1889, §1 [20], p. 46) afirma: “Todos os aspectos conscientes são fenómenos de superfície: por trás deles está a luta dos nossos impulsos e estados, a luta pelo poder”. Mas, uma vez que são critérios que assentam na singularidade e no desejo de si-mesmo, enquanto acto de criação, ultrapassam o sentido e o valor criados, mantendo-se para além do nihilismo. Não existem valores *a priori*, o sentido não está dado à partida, é a vontade de poder que determina o valor da vida, e não o inverso. O principal instrumento das experiências de vida, dentro desta doutrina, é o gosto, um critério fundamentalmente amoral. Um estilo que se caracteriza pela diferença, pela distinção entre os indivíduos, estilo que revela um real desejo de si próprio.

Neste sentido, é atribuído um carácter artístico à moral: os juízos estéticos fundam os juízos morais. Singulares e subjectivos, os valores artísticos rejeitam a verdade. Só a

estética, a arte da aparência, pode afirmar um valor ou um sentido. O poder da arte é assumidamente falsificador. O artista determina os seus próprios valores como se fossem universais e absolutos, mesmo que sejam relativos e singulares, e não se engana sobre a sua origem.

Fundar a moral sobre uma singularidade, significa a afirmação da alegria e do poder da vontade, da arte em relação directa com a vida. Por isso, Nietzsche sustenta que a valorização do risco é mais evidente para o artista do que para o filósofo.

De qualquer modo, com Nietzsche, descobrimos que o sentido moral, assente em ideais universais, é também qualquer coisa de criado, de inventado, saindo reforçado o carácter relativo da verdade³⁶. No entanto, trata-se de uma criação pobre, distante da vida e da alegria, pela sua pretensão à universalidade e pura objectividade; trata-se de um julgamento frio e racionalista, uma concepção triste e enfadonha, que actua como censura, como limite, como impedimento da realização plena da vontade de viver. Ideais que se projectam para o futuro, com as suas bases no passado e que esquecem o presente e repudiam os seus excessos. É também o resultado do gosto de indivíduos isolados que devido ao seu poder e influência, exprimem e impõem os seus gostos e des-gostos: “A justiça, neste primeiro grau da sua evolução, é a boa vontade entre pessoas de poder igual, bons desejos de se entenderem mutuamente por meio de um compromisso; quanto às pessoas de classes inferiores obrigavam-nas a aceitar o compromisso.” (Nietzsche, 1887, 2º Ensaio, § VIII, p. 62).

Nietzsche sustenta que só o gosto é vincutivo enquanto juízo e avaliação, pois que tem na sua origem a conexão com a vida. Desde logo, a fisiologia surge associada à estética e fundamenta, por sua vez a moral e a política: “(...) em todo o género de história é necessário ter presente que a origem e finalidade são pontos separados *toto coelo*; uma vez produzida uma coisa, vê-se submetida necessariamente a potências que usam delas para fins distintos; que todo o facto no mundo orgânico intimamente ligado às ideias de *subjugar*, de *dominar* e que toda a dominação equivale a uma interpretação sucessiva, a

³⁶ Nietzsche (1885-1889, § 1 [49], p. 51) refere: “Medir o valor moral da acção de acordo com a intenção: supõe que a intenção é realmente a causa da acção – o que significa considerar a intenção como conhecimento perfeito, como ‘coisa em si’. Em última instância, apenas significa a consciência da interpretação de um estado (de desprazer, apetite, etc.)”. E ainda: “O carácter interpretativo de todo o acontecer./ Não há nenhum acontecimento em si. O que existe é um conjunto de fenómenos *escolhidos* e reunidos por um ser que interpreta.” (Nietzsche, 1885-1889, 1 [115], p. 60).

uma acomodação da coisa a novos fins.” (Nietzsche, 1887, 2º Ensaio, § XII, p. 68). Não há fenómenos morais, apenas interpretações morais. A interpretação é do âmbito extra-moral.

Os fenómenos e os conceitos são compreendidos como metáforas ou estéticas (Lambert, 2001, pp. 228-232). Os valores fisiológicos são, assim, dependentes de critérios estéticos que transfiguram a experiência. A moralidade e a religiosidade devem ser ultrapassadas por um homem ultra-capacitado (o super-homem) simultaneamente cruel e sedutor. A fisiologia da arte como estética da criação assenta numa doutrina ávida de compreender o “estado estético”, definido por Nietzsche em termos de dor e de prazer, tendo por base condições fisiológicas como a sexualidade, a embriaguez e a crueldade. A única medida para este estado é o gosto, último fundamento da moral. O estado estético é o resultado da forma como o homem lida com a sua finitude. Esta estratégia permite ao homem lidar com a sua angústia e transformar condições fisiológicas e animais (instintos, pulsões) em sistemas simbólicos, a que faz corresponder a criação de valores.

O estilo da estética da fisiologia pode tornar-se crença, mas deve essencialmente ser sentido, percebido, percepcionável pelos sentidos. Este estilo é uma garantia da profundidade do pensamento expresso: a forma vale pelo fundo. O homem de gosto sabe que a metafísica – o dever moral, é uma invenção. O interesse estético surge ao homem de gosto como uma produção criativa mais do que como uma crença.

A arte na concepção de Nietzsche é, acima de tudo, um meio de celebração da vida, uma festa, e não uma obra.

O *imoralismo* de Nietzsche funda-se sobre o desejo de si, constituindo-se como um narcisismo refinado, matizado e inteligente. O *imoralismo* é a expressão máxima da vontade de poder e do seu egoísmo natural. A ética nietzscheana não tem fundamento racional e objectivo, mas pessoal e subjectivo. Imoralismo que é expresso da seguinte forma: “ – Digo-o outra vez: a besta que há em nós deseja que se lhe minta, – a moral é uma mentira piedosa.” (Nietzsche, 1885-1889, 2 [24], p. 84). O sentido da ‘besta’ é aquele que colide com uma sensibilidade humana incapaz de compreender e suportar o absurdo da existência – o sem sentido, a não-existência, a morte, a eternidade, o nada³⁷.

³⁷ Poderíamos mesmo afirmar que o que é realmente insuportável é a coexistência de contradições: vida e morte, criação e destruição, bom e mau, bonito e feio, belo e horrível. Sentimento que é expresso no seguinte fragmento de Nietzsche (1885-1889, 2 [25], p. 84): “‘Parece-me que estás a preparar algo terrível, disse eu uma vez ao deus Dioniso: levar os homens à destruição’ – ‘Talvez, respondeu o deus, desde que daí resulte algo para mim.’ – ‘Mas o quê, perguntei com curiosidade’ – ‘Mas *quem*, deverias perguntar.’ Assim falou

Ao longo dos tempos, duas morais distintas opuseram-se e impuseram-se uma à outra, procurando manter o seu lugar soberano na sociedade (Lambert, 2001, pp. 228-232):

1 – A moral dos mestres que afirmam o seu narcisismo, sem repugnância alguma – moral da autenticidade;

2 – A moral dos escravos que negam a sua origem vergonhosa – moral da inautenticidade.

Desta luta, resultaram paralelamente sistemas de regulação da sociedade que se sucedem e que se repetem ao longo da História. Algumas vezes claramente identificáveis e distintos, outras vezes confundindo-se e mascarando-se mutuamente – como é o caso das oligarquias e das pretensas democracias. Nietzsche explica: “Não nos enganemos: os fortes aspiram a separar-se e os fracos a unir-se, os primeiros se reúnem, é para uma acção agressiva comum, que repugna muito à consciência de cada qual; pelo contrário, os últimos unem-se pelo prazer que acham em unir-se; porque isto satisfaz o seu instinto, assim como irrita o instinto dos fortes. Toda a oligarquia envolve o desejo da tirania; treme continuamente por causa do esforço que cada um dos indivíduos tem que fazer para dominar este desejo. (...) Os meios que, segundo vimos, puseram em prática os sacerdotes ascéticos; a compreensão dos sentimentos vitais; a actividade mecânica; a pequena alegria, sobretudo a alegria do amor ao próximo; a organização em rebanho; o sentimento do poder na comunidade, o tédio individual, substituído pela satisfação de ver prosperar a comunidade, estes são os meios inocentes empregados na luta contra a dor.” (Nietzsche, 1887, 3º Ensaio, § XVIII e § XIX, pp. 129-130).

Também Vattimo (1985) salienta a relação nietzscheana entre moral e mentira. Refere que o sentido do valor moral tem a sua origem na ‘vontade de poder’ de indivíduos ou grupos. Uma vez suprimida a protecção dos valores morais, os fracos e oprimidos vêem a sua vulnerabilidade tornar-se explícita, sucumbindo à evidência da sua desvantagem, “já não existe, para os fracos e falhados, a protecção da moral, que lhes forneceu a base para desprezarem e condenarem os fortes” (Vattimo, 1985, p. 78).

Na interpretação de Vattimo a vontade de poder é hermenêutica, interpretativa. O que vai ao encontro da fórmula: a forma vale pelo fundo, exponenciação da aparência. Não existe senão o mundo aparente.

Dioniso e depois se calou, do modo que lhe é próprio, ou seja de maneira tentadora. – Havieis de tê-lo visto! Era primavera e todas as árvores estavam cheias de seiva jovem.”.

Os critérios de valoração de uma ou outra vontade, são, no entanto, fisiológicos; têm na sua origem, na base da sua expressão, características como a força ou a fraqueza, a saúde e a vida ou a doença e o definhamento. O que está em causa é o aumento ou diminuição das condições de vida. Mas não a vida como subsistência ou manutenção. Uma vez existente, o ser tende à auto-protecção, e, nesse instinto, pretende travar a morte e repudia o devir contínuo e as transformações por ele operadas, pois são sentidas como rejeitantes e extra-Eu. E é este sentimento *narcísico* de exclusão que conduz ao ressentimento, à vingança e à má consciência nihilistas e negadoras da vida e de tudo o que é vital. Em duas palavras, ressentimento e criação opõem-se, enquanto manifestação de fraqueza ou de força perante o fluir da vida. A arte manipula aparências, destrói, recria e cria sentidos. É, neste sentido, uma actividade autêntica, na medida em que não se engana sobre a sua origem, convidando o homem a usufruir e integrar *desditas* na sua capacidade de viver. Através da arte, o homem consegue transcender o Eu, ir além do sujeito, e aliviar a culpa e o ressentimento que uma vida individual acarretam. Esta teoria da arte integra, explicitamente, o sentido trágico que permite reconhecer nas coisas o seu aspecto terrível e problemático, sendo daí alimentada a força do criador. Aqui não cabem os juízos de valor próprios do sujeito nem a resignação nihilista que consagra à existência o seu “não valor”.

Deleuze (1962, p. 56) define do seguinte modo a Vontade de Poder nietzscheana: vontade de poder é força em relação, aquilo que está na origem da sua manifestação; o elemento distintivo de uma força é a quantidade e a qualidade que resulta das forças em relação; vontade de poder é a síntese das forças que determina a relação da força com a força. Deleuze aborda a questão da vontade de poder como um princípio essencialmente plástico, capaz de se metamorfosear com aquilo que condiciona a cada vez, especificamente, de acordo com aquilo que determina. A vontade de poder compreende tanto quantidades (*dominantes* ou *dominadas*), como qualidades (*activas* ou *reactivas*) e direcções. Assim, vontade não é equivalente a força: “a força é aquilo que pode, a vontade de poder é aquilo que quer” (Deleuze, 1962, p. 57). O tipo de relação inerente a este conceito é a relação de dominação entre duas (ou mais) forças: uma é dominante e a outra é dominada.

Neste sentido, a vontade de poder é interpretativa e, mais do que isso, avaliativa. Ainda segundo Deleuze (1962, p. 61) interpretar é identificar a força que atribui um sentido à coisa e avaliar é determinar a vontade de poder que atribui à coisa um valor: “O

que é a beleza? Expressão daquilo que triunfou e se converteu em senhor (Nietzsche, 1885-1889, § 6 [26], p. 185).

Diz-se de uma força activa e de uma vontade afirmativa que têm um valor alto e nobre; e de uma força reactiva e de uma vontade negativa que têm um valor baixo e mau. Mas para descobrir o valor de uma coisa (ou de uma relação) é necessário uma genealogia que permita descobrir o elemento diferencial, que distingue a baixaza da nobreza, ou seja, ser capaz de sentir e de pensar as qualidades das relações e não esquecer a sua origem.

É reactivo tudo o que separa uma força; é reactivo o estado de uma força separada daquilo que ela pode. Inversamente, é activa uma força que atinge o limite das suas potencialidades.

A vontade nietzscheana é criadora e conjuga-se no binómio do querer como criação e da vontade como alegria. Deleuze (1962, p. 96) esclarece que a vontade de poder não é qualquer coisa de representado, de conceptual³⁸. Não existe para Nietzsche esta constrição da vontade desdobrada na contradição do desejo que quer e que deve ser reprimido – “*la douleur de la volonté*” (*ibidem*, p. 96), sob o julgamento de valores instituídos; a vontade de poder é aquela que cria valores novos; a potência é *aquilo* que quer, à maneira de um *id* psicanalítico. Deleuze (1962, p. 97) designa esta função como elemento genético e diferencial. Na sua plasticidade, de acordo com cada situação diferente, este elemento não procura nem deseja atingir fim específico algum – ele é apenas um dado de sentido e de valor.

A unidade da vontade de poder sustenta-se na sua multiplicidade, daí a possibilidade de expressão diversificada e a sua proximidade com o acaso e a não-predictibilidade. A existência justifica tudo o que ela afirma e compreende o sofrimento, em vez de ser ela própria justificada pelo sofrimento, ou seja, santificada e divinizada, como uma cópia do real em segunda mão, sempre pior do que o original. Com base nesta explicitação compreendemos por que é Dioniso um deus afirmador. Dioniso afirma tudo o que aparece. A essência do trágico é a afirmação múltipla ou pluralista; implica a potência das metamorfoses, sugerida pela laceração dionisiaca – mais uma vez, a morte do Eu, assim o diz Nietzsche: “*O homem como uma multiplicidade de ‘vontades de poder’*: cada

³⁸ Nas palavras de Nietzsche, nos fragmentos póstumos: “Uma força que não podemos representar (tal como a chamada força de atracção e repulsão puramente mecânicas) é uma palavra vazia e não deve ter direito de cidadania na *ciência*: que *quer tornar* o mundo representável, nada mais. / Tudo o que acontece a partir de intenções é redutível à *intenção de um aumento de força*” (1885-1889, § 2 [88], p. 103).

uma com uma multiplicidade de meios expressivos e formas. As *supostas* paixões singulares (por ex., o homem é cruel) são apenas *unidades fictícias*, na medida em que aquilo que é proveniente dos diferentes impulsos básicos e entra na consciência como algo *homogéneo* é imaginariamente unificado de modo sintético num ‘ser’ ou numa ‘faculdade’, numa paixão. Da mesma maneira que a própria ‘alma’ é uma expressão de todos os fenómenos da consciência: aquela que, no entanto, interpretamos como causa de todos esses fenómenos (a ‘auto-consciência’ é fictícia!).” (Nietzsche, 1885-1889, § 1 [58], pp. 52-53). Nietzsche explica o que está na base da sobrevivência e da identidade própria: “Como surge a esfera perspectivista e o erro? Na medida em que, mediante um ser orgânico, não o ser *mas a própria luta quer conservar-se, crescer e ser consciente de si.* / O que chamamos ‘consciência’ e ‘espírito’ é apenas um meio e uma ferramenta mediante a qual *se pretende conservar* não um sujeito mas uma luta. / O homem é o testemunho das enormes forças que podem ser postas em movimento por um pequeno ser de conteúdo múltiplo (...)” (*ibidem*, § 1 [124], p. 62).

Se tudo o que existe é afirmado então estamos perante a forma estética trágica da alegria. Deleuze (1962, p. 19) considera que a alegria derivada do trágico não é o resultado de uma sublimação, de uma purga, de uma compensação, de uma resignação ou de uma reconciliação, pois não apela ao medo nem à piedade no sujeito. O indivíduo é antes considerado como artista, como criador – anti-dialéctico, não procura justificar a vida ou submetê-la ao trabalho do negativo.

O imperativo do Presente

Segundo Jacques Darrulat (2007), a interpretação estética de Nietzsche não pode ser considerada naturalista ou moral. A vida não corresponderia deste modo a um acto de vontade e a vontade de poder significa antes um processo; a vontade não está determinada, ela flui num *continuum*. A moral é incompatível com o imperativo do presente, garante máximo da autenticidade da vivência, da actualidade daquilo que é dado. Aceder à instância do presente é aceder ao acontecimento tal como ele se apresenta no fenómeno estético. O enigma do seu aparecimento desvenda-se na capacidade de entrega ao fluir do

devir, ao poder de existir aqui e agora. Esta atitude implica renunciar ao ressentimento do passado e ao lirismo do futuro.

No entanto, o presente fere, o presente aflige. Tentamos escondê-lo. Tal como referido no Capítulo 1, a criatura abre-se perante o nada, depois da revolta contra o seu criador. Desestabilizada, está condenada à oscilação perpétua, sem jamais encontrar o seu lugar de repouso.

Na perspectiva de Nietzsche, o presente³⁹ é o nosso único ponto de apoio. É a perspectiva da vontade, liberta do sentimento moral que a restringe. O presente aparece apenas à vontade artística, porque é ela a única capaz de admitir a *falsidade* das suas descobertas e é simultaneamente menos susceptível ao ressentimento e mais resistente ao sofrimento. É esta vontade que *faz aparecer* o presente a partir da criação de novos valores – estéticos e não morais. Valores que realçam e diversificam as nuances do aparente. Valores que unificam a percepção dispersa dos diferentes receptores sensitivos. Ao intensificar a presença do presente uma sensação de plenitude actual é possível. O índice de intensidade da vida é a própria presença do presente, que envolve o sujeito, subversivamente, no seu movimento de metamorfose constante.

Deleuze (1962, p. 88) traz-nos esta clarificação através da analogia com Dioniso: “(...) a essência é sempre o sentido e o valor. Então, a questão que subjaz a todas as coisas e sobre todas as coisas é Quem? – que forças, que vontade? É a questão *trágica*. Ao nível mais profundo, plenamente, ela tende para Dioniso, porque Dioniso é o deus que se esconde e que se manifesta. (...) Dioniso é o deus das metamorfoses, o uno do múltiplo, o uno que afirma o múltiplo e se afirma do múltiplo. (...) É por isso que Dioniso se cala sedutoramente: o tempo de se esconder, de tomar outra forma e de mudar de forças. (...) a questão pluralista e a afirmação dionisíaca ou trágica.”

Caracterizada por uma lucidez apurada, a avaliação artística torna presente o presente e agudiza o olhar, a escuta, intensificando, dessa forma, a apresentação fenomenal. O que significa que a presença e essencialidade do fenómeno são afirmadas pela vontade do

³⁹ “Estás a caminho para a tua grandeza, o teu supremo refúgio é agora o que foi até hoje o teu maior perigo. / Segues o caminho para a tua grandeza; a tua melhor coragem será que atrás de ti não existam mais caminhos! / Segues o caminho da tua grandeza: e ninguém se arrasta atrás de ti! Atrás de ti os teus passos apagaram o seu rasto, nesse caminho está escrita a palavra: Impossível. / E se mais adiante te faltarem todas as escadas, será preciso aprender a trepar sobre a tua própria cabeça; como poderias fazer de outra maneira?” (Nietzsche, 1883-1885, III, O viajante, p. 178). Trata-se de uma renúncia a todas as formas enfraquecedoras da vontade, da força que se manifesta em potencial em determinado momento, como sejam os hábitos e comportamentos herdados geracionalmente ou as projecções que se esfumam em vãos desejos de fuga à angústia do presente.

artista. Nesta perspectiva não há ser, o que há é o fenómeno, sempre relativo à virtuosidade do toque, à incandescência do sensível. A avaliação produzida pela vontade de poder é sensível ao pulsar da Terra, ao movimento ritmado do mundo, mais semelhante a um jogo de pele com pele do que à inebriação extática provocada pela visão. O desafio da criação artística consiste em desenvolver a riqueza do aparente. Darriulat refere-se do seguinte modo a este processo nietzscheano: “A vida forja-se a ‘golpes de martelo’, nela é produzido o milagre da metamorfose pela transgressão trágica dos seus próprios limites.” (Darriulat, 2007). O choque do reencontro estético transporta a vida para além de si mesma, para essa abertura à exterioridade que é indissociavelmente sofrimento e alegria. Encarar Dioniso é chegar a ouvir o som claro do valor estético. É necessário renunciar ao mundo, para se abrir à beleza e renunciar à beleza para viver no mundo⁴⁰.

Não é senão pelo risco do êxtase e do sofrimento provocado pela metamorfose que se dá o acréscimo de vida, o enriquecimento da sua avaliação – avaliação em termos de beleza do mundo. Arriscar a viver é entender o recalcado, é fortalecer-se pelas feridas, já não em precipitação sobre o objecto de desejo, mas tacteando o terreno, auscultando o ritmo da avaliação, já não o martelo destruidor e sim o martelo apreciador.

Já atrás abordámos a questão do sofrimento e da culpa que originam sentimentos nihilistas perante a existência. O nihilismo é uma ferramenta importante quando se trata de auscultar o valor da vida. Pois que ser humano e ter a capacidade de pensar, imaginar e criar formas sobre o mundo afasta-nos, simultaneamente, dos acontecimentos. Estamos e não estamos presentes. Mas este nihilismo, embora constitua uma forma de emancipação de si mesmo, constitui também uma forma de negação, pessimista, da vida. O homem que ultrapassou o nihilismo sabe que a vida é desprovida de sentido e, abstendo-se da velha moralidade, sabe-se condicionado à relação entre moral (a capacidade de interpretação) e vida, relação esta que é falsa, mas por isso mesmo também um campo aberto à criação: “Nós que somos diferentes, nós os imoralistas, temos aberto, pelo contrário, o nosso coração a toda a espécie de inteligência, compreensão, *aprovação*. Não se nos afigura fácil negar, procuramos a nossa honra em sermos *afirmativos*. Vão-se-nos abrindo cada vez

⁴⁰ Renunciar ao mundo significa dar-lhe o enquadramento do belo, uma vez que a totalidade das coisas não só não é acessível como é tida por ameaçadora e flagelante. A renúncia à beleza corresponde ao reconhecimento da sua redutibilidade e perspectivismo que num determinado ponto serviu para responder à necessidade de compreender e aceitar determinado aspecto da existência, desenvolvendo-se, posteriormente, uma obediência cega aos novos parâmetros encontrados: “O que é a beleza? Expressão daquilo que triunfou e se converteu em senhor. “ (Nietzsche, 1885-1889, § 6 [26], p. 185)

mais os olhos para ver aquela economia que necessita e sabe aproveitar ainda tudo aquilo que é recusado pelo santo desatino do sacerdote, pela razão *enferma* do sacerdote, do virtuoso, – que proveito? – Mas nós próprios, os imoralistas, somos aqui a resposta...” (Nietzsche, 1889, A moral como contra-natureza, § 6, p. 49).

Nietzsche subordina a intensidade da experiência estética à actividade criadora da vontade que transfigura o mundo, multiplicando o seu esplendor. A sensação precede a apresentação fenomenal. A transfiguração estética resulta da interpretação do artista, que transforma a negação em afirmação, a passividade da renúncia na actividade de criação. O sujeito da contemplação não fica reduzido a ser o mero espelho do mundo, mas é ele próprio quem seduz os fenómenos na sua aparência para atingir a intensificação dos valores e, com ela, a intensificação da sua vontade, do querer. O fenómeno surge, assim, como resultado de uma vontade avaliadora e criadora; neste ponto, vida e arte conciliam-se para magnificar a presença do presente, para afirmar o presente pela obra que o revela.

Perante a discussão, já antiga, que questiona quem imita o quê: é a arte que imita a vida ou a vida que imita a arte, a teoria de Nietzsche revela-nos o véu de Maia enquanto grande sedutor da vida encoberta à nossa capacidade de percepção. Neste sentido, o artista, pela invenção de novos valores, pela transfiguração de vida aos olhos do espectador, pela recriação do fenómeno, pela negociação em modo de sedução com a própria vida, confirma a perspectiva de uma natureza que imita a arte, aquilo que é criado antes dela. O artista é assim o verdadeiro meta-físico, o fazedor do físico, qual poder divino. A partir desta resposta, a humilhação do homem-limite, homem-fim-em-si-mesmo, é superada e a alegria da existência é, enfim, predominante.

Resumindo, e aproveitando a interpretação de Deleuze (1962, p. 96) sobre o significado da vontade de poder, referimos que o querer nietzscheano se liga à criação de valores novos, contra a representação de uma vontade que procura ir ao encontro dos valores estabelecidos. Esta é uma vontade alegre, contra a concatenação de uma vontade reprimida e enfraquecida. Neste sentido, vontade de poder não significa que a vontade queira poder; ela não é antropomorfizável. A vontade de poder deve ser interpretada como *aquilo que quer* na vontade, como elemento plástico que se determina ao mesmo tempo que determina e que se qualifica ao mesmo tempo que qualifica. Aquilo que quer na vontade corresponde a um tipo de relação entre forças, a uma qualidade das forças. É também neste sentido que a vontade de poder, interpretada como “ser que se afirma do

devir, do uno que se afirma do múltiplo” (*ibidem*, p. 97), é aquele elemento que permite respeitar e realizar o presente enquanto tal. Pela sua permeabilidade e plasticidade em relação à multiplicidade é, por isso, também um elemento estético, auscultador do real, através de aparências e formas que se sucedem umas às outras, mas que não cessam de ser aparências.

O estilo

Vértice da evolução: o grande estilo
A fealdade significa a decadência de *um tipo*, contradição e coordenação deficiente dos impulsos internos
significa um declínio da força *organizadora*, da ‘vontade’ se falarmos em termos fisiológicos...
o estado de prazer a que se chama *embriaguez* é exactamente um alto sentido de *poder*...
as sensações de espaço e de tempo alteram: enormes distâncias são abarcadas com visão panorâmica
como que tornadas *perceptíveis* pela primeira vez
a *expansão* do olhar sobre grandes multidões e extensões maiores
o *refinamento* do órgão para a percepção de muitas coisas muito pequenas e extremamente fugazes
a *divinização*, a força de compreender à mais leve sugestão, a sensualidade “inteligente”...
a *força* como sentido do privilégio dos músculos, como agilidade e prazer no movimento, como dança,
como ligeireza e rapidez
(...)
os artistas, se servem para alguma coisa, têm uma constituição robusta (mesmo fisicamente), são
exuberantes, animais fortes, sensuais; sem uma certa sobre-excitação do sistema sexual um Rafael é
impensável...
(Nietzsche, 1885-1889, 14 [117], pp. 555-556)

O “grande estilo” ou o valor de um artista mede-se pela sua capacidade de constringer o caos a tornar-se forma, tornar-se necessidade na forma, tornar-se lógica, simples, inequívoca, matemática, tal como é apontado por Darriulat (2007). O artista conduz o fenómeno a uma espécie de incandescência, que revela a plenitude do presente. Darriulat refere que este reconhecimento do lugar da forma na criação artística é aquilo que distancia Nietzsche de Wagner.

Nietzsche encontrou na obra de Georges Bizet, *Carmen*, o expoente máximo do seu pensamento estético e filosófico correspondente à “obra dionisíaca” (ainda que através da sua apolinização), por oposição ao drama musical de Wagner, *Parsifal*.

A estética de Nietzsche caracteriza-se pela leveza, delicadeza e fluidez, que revela o refinamento de uma raça. Ao mesmo tempo, deverá possuir um efeito estimulante, revigorante e libertador, semelhante ao poder da fecundidade.

A peça de Bizet, ao reunir estas qualidades fundamentais, representa o grau desejável de conformidade da obra com o criador, que Vaz de Carvalho⁴¹ identificou como o critério de verdade nietzscheano e que distingue o valor ético de uma obra.

Pelo contrário, a estética de Wagner, para Nietzsche, é o resultado da relação entre doença e beleza, aproximando-se do efeito das drogas agradáveis: uma obra sem pureza, sem sinceridade criativa. Isto não quer dizer que Nietzsche não reconheça capacidade e genialidade a Wagner. A sua crítica constitui um ataque ao plano moral, recorrendo a uma analogia clínica, fisiológica: a obra de Wagner é bela, mas não é verdadeira, é uma arte de fingir a autenticidade. É uma arte que contamina os seres incautos, debilitando-os; provoca refreamento, repugnância e predispõe ao mau-humor. A vida é reprimida por um estado de paralisia, fadiga, torpor. Na sua essência, constitui uma desagregação da vontade, proclama uma moral de escravos, assente em instintos nihilistas. No seu tom habitual, Nietzsche refere que este tipo de obra evidencia um esquecimento da sua “masculinidade”. Wagner é, assim, considerado como o ícone do artista moderno, que cultiva as virtudes do declínio: a compaixão, a simpatia pelo sofrimento, a transcendência para o além.

Identificamos, assim, dois tipos de arte musical: aquela que se revela a partir dos instintos fracos e se subordina a uma vida declinante e a arte dos instintos fortes, leve, alegre, transbordante de vitalidade. Contra o empobrecimento da vida, o silêncio e a serenidade de *Parsifal*, Nietzsche consagra *Carmen* como obra com uma qualidade de acção oposta. Ela é libertadora, é paixão e rigor, sensualidade e sensibilidade. É um dizer Sim com pés ligeiros, fogo, graça.

O grande estilo é definido através das leis da lógica⁴², concisão e rigor, à boa maneira dos clássicos. A lógica como força organizadora que permite atribuir um carácter de necessidade ao nó da intriga; a concisão, para um ganho de eficácia e clareza, que não se abandona às formas do arbitrário e cumpre a função da intriga.

Nietzsche define as características do estilo clássico: “Para ser clássico é necessário ter todos os dons e apetites fortes, aparentemente contraditórios: mas de maneira a que

⁴¹ Vaz de Carvalho, numa comunicação lida na Palestra *Culture and Conflict*, realizada em Lisboa na Universidade Católica – Faculdade de Ciências Humanas, no dia 30 de Junho de 2010, com o título “Conflito intelectual: Nietzsche e Wagner” (notas de audição da conferência, não tendo sido possível aceder ao texto do autor após solicitação ao Centro de Estudos de Cultura e Comunicação da FCH, promotor do evento).

⁴² “o carácter do mundo é (...) o de um caos eterno, não pelo facto de a ausência de uma necessidade, mas pelo de uma ausência de ordem, de encadeamento de forma, de beleza, de sagesa, em resumo, de toda a estética humana. (...) [A natureza] só conhece necessidades: nela não há ninguém que ordene, ninguém que obedeça, ninguém que infrinja. Quando souberdes que não há fins, sabereis igualmente que há acaso.” (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 109, p. 128).

andem juntos, debaixo do mesmo jugo. / Chegar no tempo justo de modo a levar ao apogeu o génio da literatura ou da arte ou da política (não depois que o acontecimento tenha ocorrido...) / Reflectir na alma mais profunda e íntima um *estado geral* (...) que não tenha sido tomado pela imitação do estrangeiro / um espírito não reactivo mas *concludente* e que leve para diante, que diga sim em todas as situações, incluindo as que odeia. / (...) ‘*mediterrizar*’ a música: este é o meu lema...” (Nietzsche, 1885-1889, § 9 [166], p. 287). Refere ainda que este modo de conceber um estilo é acompanhado pelo estabelecimento dos mais altos valores pessoais – “*monstros* morais” – cuja preponderância se opõe de modo hostil ao poder clássico do equilíbrio: a ser assim, para ser clássico teria também de conter a mesma dose de “imoralidade” – “este é talvez o caso de Shakespeare” (*ibidem*, p. 288).

Wagner é um homem de teatro, com impotência para encontrar um estilo. *Parsifal* é um festival cénico sagrado desenvolvido no palco; desaparece a noção de ária, vivifica-se um ideal de fruição religiosa, através de uma peça que se assemelha a um ritual de iniciação sacra: “queríamos supor que o *Parsifal* de Wagner teria sido concebido como uma espécie de epílogo festivo ou de drama satírico para despedir-se dignamente da tragédia com esta maliciosa paródia de uma forma vencida, da forma mais grosseira e antinatural no ideal ascético” (Nietzsche, 1887, 3º Ensaio, § III, p. 93).

Adorno refere-se à capacidade de “autotranscendência” de uma obra de arte que definirá uma avaliação da sua autenticidade ou da sua mera correspondência a ideais prevalentes da sua época. No caso de Wagner e da posição de Nietzsche refere: “a autotranscendência das obras de arte pela sua realização não garante a sua verdade. Muitas obras de elevada qualidade são verdadeiras enquanto expressão de uma consciência falsa em si. Só a crítica transcendente pode disso dar conta, como a que Nietzsche fez a Wagner. (...) Do próprio conteúdo de verdade ela preserva uma representação estreita, quase sempre filosófico-cultural, sem consideração pelo momento histórico imanente à verdade estética. (...) As grandes obras de arte não podem mentir. Mesmo quando o seu conteúdo é aparência, possui necessariamente uma verdade” (Adorno, 1970, p. 200). A música de Wagner teria sucumbido à visão romântica e pessimista de projecção para o infinito como forma de lidar com a dureza e sofrimentos da vida.

Para Nietzsche, o ritmo é consubstancial à vida; a vida tem uma organização rítmica espontânea que permite ordenar a irregularidade do caos. Em *Gaia Ciência* afirma:

A música revela ao homem: o ritmo é uma constrição; engendra um irresistível desejo de ceder, de fazer eco; não são apenas os pés que seguem a cadência do compasso, a alma também... e provavelmente, a dos deuses faz a mesma coisa, acabava por se concluir! Procurava-se portanto *constrangê-los*, violentá-los por meio do ritmo: a poesia foi um laço mágico que se lhes passou à volta do pescoço. (...) A poesia aparece-nos com os pitagóricos, como ensinamento filosófico e artifício de pedagogo; mas muito antes de ter havido filósofos, atribuíam-se à música, e mais precisamente ao ritmo musical, a faculdade de descarregar as paixões, de purificar a alma, de suavizar a *ferocia animi*. A tensão normal da alma, a sua harmonia, acabava por se perder, era necessário começar a *dançar* acompanhando o compasso do canto. (Nietzsche, 1882, Livro Segundo, § 84, p. 101).

Na análise da obra de Wagner a crítica nietzscheana recai sobre a pretensão de Wagner à melodia infinita, pelas ambiguidades rítmicas que lhe encontrou e que lhe conferiam uma aparência de continuidade musical. Nietzsche considera esta inovação como uma degenerescência do sentido rítmico. No seu entender, a música deve falar ao corpo e não ao espírito, na sua melodia, harmonia e ritmo; portanto, um ritmo dançante, uma marcha candenciada, uma referência de orientações fortes e regulares. Um ideal estético que favorece a melodia em detrimento da harmonia. Em Wagner há predominância da harmonia sobre a melodia, que santifica, moraliza e compele ao medo da sensualidade. Nietzsche (citado por Marques, 1996, p. 82) refere em carta ao seu amigo compositor Gustav Krug: “(...) vejo toda a nova música com uma cada vez mais nítida deformação do sentido melódico. A melodia como a última e mais sublime arte da arte, tem leis da lógica, que os nossos anarquistas gostariam de difamar como escravatura: certamente... Aconselho a todos os compositores a mais adorável de todas as asceses: considerar durante um período a harmonia como não inventada e aplicar a colecções de melodias puras, por exemplo, de Beethoven e Chopin” .

Vaz de Carvalho⁴³ identifica, em síntese, as diferenças essenciais entre o *Parsifal* e a *Carmen*, na óptica de Nietzsche. Se, no *Parsifal*⁴⁴, há falta de definição do personagem e a sexualidade é reprimida em nome de um remorso cristianizado, na *Carmen* o espectador é confrontado com um destino cruel, implacável, que provoca a inquietação do drama; há uma sinceridade humorística. Nesta narrativa não há norma legisladora pelo que se converte numa captura do poder do deus. A grande virtude é a capacidade de aceitar a vida como ela é e a afirmação do seu valor, o que implica fidelidade e respeito por si mesmo. O remorso é obsceno e por isso o sacrifício é vivido sem culpabilidade. “*Te sauver*” é uma

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ “Prelúdio de Parsifal (...) a grandeza ao captar uma terrível certeza da qual emana algo como a compaixão” (Nietzsche, 1885-1889, § 5 [41], p. 157).

atitude moral, o deslumbramento surge com a beleza dionisíaca da sedução, da destruição, da alegria do aniquilamento. A febre da paixão está próxima da morte e é amoral. Vive-se o eterno prazer do devir – *amor fati* – que através da renúncia a renunciar, da dureza, conduz ao discernimento mais profundo.

A concepção de Nietzsche sobre a Tragédia é representativa do ideal do estilo artístico. Para Nietzsche, a tragédia afasta-se da imitação servil da realidade, mas não cria um mundo fantástico e arbitrário. Este mundo é dotado de verosimilhança como o do mundo olímpico constituído por uma realidade religiosa, reconhecida pelo mito e pelo culto.

Nietzsche concebia em *A Origem da Tragédia* (1872, § 8, p. 79) o coro como impressão estética de um fenómeno natural, na qual coro e espectadores formavam um coro sublime – os que cantavam e dançavam e os que se sentiam representados pelos sátiros. O coro, na sua forma trágica original, era a imagem reflectida do homem dionisíaco, a visão da multidão dionisíaca. A síntese que caracteriza a tragédia ática processa-se historicamente, na medida em que o coro se transmuta em drama, complemento apolíneo. O deus, o estado dionisíaco, é objectivado, é traduzido pela linguagem e esta, na medida em que é conceptual e imagética, é apolínea.

A canção popular é o vestígio da síntese do apolíneo com o dionisíaco. As agitações e arrebatamentos dionisíacos estão na origem, são causas latentes da canção popular. É uma espécie de melodia primordial que procura uma imagem de sonho para a exprimir num poema. O que existe primeiro é a melodia. Primazia da música em relação à palavra.

A música surge, primordialmente, como expressão da vontade, princípio metafísico activo, que se opõe ao carácter contemplativo do sentimento estético. Mas a música também se traduz em imagens, em símbolos apolíneos cujo objectivo é tranquilizar a agitação tumultuosa do dionisíaco. Trata-se de uma libertação relativamente à apetência da vontade, reencontrando o olhar contemplativo.

As aparências são símbolo e, conseqüentemente, a linguagem, que simboliza as aparências, jamais poderá exprimir a profunda intimidade do ser (Nietzsche, 1872, § 6, pp. 67-71).

Voltando a Darriulat (2007), este afirma que a forma em Nietzsche é produto de um olho, órgão de criação e não de simples recepção. O olho visto como mão, mão do escultor. O estilo é o efeito desta actividade perceptiva, do trabalho do ver e não do visível,

ou seja, a actividade a partir da qual o olho dá forma e estilo à matéria já de si informe, móvel e fluida para a capacidade do percipiente.

O artista possui a capacidade de utilizar a sensação como uma consciência, como uma meta-capacidade que altera a qualidade da percepção; o artista percebe activamente e não passivamente.

A lucidez e acuidade do artista ocorrem sobretudo ao nível fisiológico pelo apuramento dos sentidos, pelo acréscimo de riqueza na apreensão sensível. A arte configura-se assim como um poder de revelação no domínio do sensível. O artista convida à mudança de perspectiva, realça do fundo do visível as suas nuances e contribui para o aparecimento de novos valores.

A arte é um jogo que se auto-alimenta, uma pura ficção que justifica o elogio da mentira, com poder de encantamento sobre uma natureza monótona e inumana. Encarar a natureza como uma criação do homem implica a aceitação de que a criação de valor do real não assenta na representação mas na possibilidade de encantamento do mundo. É o auge da fenomenologia: as coisas existem apenas porque as vemos e a forma como as vemos depende das artes que marcaram a História dos acontecimentos.

O estilo deriva, assim, da visão e produz a revelação que seria impossível obter através de meios directos e conscientes – sem a arte nunca seria possível distinguir a diferença qualitativa que existe na forma como nos aparece o mundo, porque através da arte vemos o mundo multiplicar-se.

Darriulat dá-nos conta da conciliação entre o apolíneo e o dionisíaco no “grande estilo” definido por Nietzsche: “A embriaguez apolínea mantém excitado sobretudo o olhar, de modo que este adquire a faculdade de ver visões. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários *par excellence*. No estado dionisíaco, pelo contrário, o que fica excitado e intensificado é todo o sistema emotivo: de modo que esse sistema descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão (...) O essencial continua a ser a facilidade de metamorfose, a incapacidade de *não* reagir (...) Ao homem dionisíaco resulta-lhe impossível não compreender uma sugestão qualquer, ele não passa por alto nenhum sinal emotivo, possui no mais alto grau o instinto de compreensão e de adivinhação, ao mesmo tempo que possui no mais alto grau a arte da comunicação. Introduce-se em toda a pele, em toda a emoção: transforma-se permanentemente.” (Nietzsche, 1889, *Incursões de um intempestivo*, § 10, p. 86).

A teoria de Nietzsche só pode então ser interpretada à luz da estética, nunca da moral ou mesmo de um ponto de vista meramente naturalista. A partir de finais dos anos 70 do século XIX, Nietzsche distancia-se quer da resignação schopenhaueriana, quer do optimismo do racionalismo, quer da arte metafísica de Wagner, que, pela criação de uma resposta situada para além do presente, crêem no apaziguamento do sofrimento. O mundo por detrás das aparências de *A Origem da Tragédia* resulta num mito destinado a desprezar o presente. Pelo contrário, a avaliação estética afirma e magnifica o aqui e agora. A coisa, no enigma da sua pura fenomenalidade, da sua apresentação estética, é coisa incompreensível. A superlativa proximidade do presente não deixa por isso de estar muito afastada da nossa capacidade de captação do mesmo. Tornar-se naquilo que se é é precipitar um trabalho de metamorfose, não para resolver um acto de vontade, mas uma ocasião que se revela a si mesma e que faz da reconciliação criadora um mero fruto do acaso.

Tal como nos é trazido por Darriulat (2007), levada ao limite, a poesia da pura imanência, o máximo entusiasmo estético, a celebração carnal da imanência, conduz à abolição do fenómeno, pela abstracta vibração da luminosidade pura. Nesta medida extrema, compreendemos finalmente a inspiração nietzscheana que afirma que a existência necessita da aparência e que na sua origem, na forma primordial, consiste em perpétuo devir no espaço, tempo e causalidade, pois no limite é a absoluta inexistência. Não existe identidade possível. Para o homem, qualquer forma de vida assenta na aparência, na óptica, na necessidade de perspectiva e erro. Qualquer representação é sempre uma forma incompleta, por isso, a estética, a arte da criação de formas, é a justificação da existência; é a única a admitir a impermanência e a aceitar o devir contínuo e indefinível, dotando o homem de plasticidade suficiente para o acompanhar sem medo de ser *engolido pela corrente*, através do disfarce e da metamorfose, como quem brinca com a morte. Nas palavras de Nietzsche em 1884 (citado por Marques, 1996, p. 99), em carta ao seu amigo Rohde: “O meu estilo é uma *dança*; um jogo das simetrias de toda a espécie e uma omissão e escarnecimento destas simetrias”.

No êxtase dionisíaco, o herói trágico é uma aparição mascarada da dilaceração, da dolorosa individuação de Dioniso. Nietzsche exalta a trágica derrota da ilusão apolínea, o impulso que animava o pessimismo vital grego. Se o infinito devir é a causa primeira do mal, ele apresenta-se na arte como alegre esperança da perda do domínio da

individuação, isto é de toda e qualquer representação tida por verdade, pelo “em-si”. Numa apologia da afirmação vital, o “grande estilo” pode ser entendido como subjugação estética do terrível, produtividade incessante que, em oposição ao carácter decadente quer do moralismo quer da arte pela arte, permite a transfiguração e experimentação de qualquer tipo de vivência.

De acordo com Griffero (in Carchia e D’Angelo, 1999, p. 133) o êxtase dionisíaco de Nietzsche é, antes de mais, a emancipação orgiaca das relações sociais e naturais, sentimento trágico nas criações dos gregos. Êxtase que se exprime sobretudo em dança e em canto, numa concepção do homem não tanto enquanto artista mas como obra de arte da natureza, na exaltação da qual o elemento subjectivo se esvai num completo esquecimento de si próprio.

A propósito do esquecimento, por meio da interpretação de Deleuze (1962, p. 129), descobrimos que o esquecimento funciona, neste contexto, como força activa e positiva, factor que permite reconstituir a cada instante a frescura, fluidez e leveza da experiência, tornando a consciência um órgão isento e capaz de reagir efectivamente à excitação presente. Assim, disponível para o presente, o sujeito não é mais uma entidade, mas um *corpo* preparado para o movimento multiforme de que é também motor, não apenas receptor; é sujeito de estimulação e o próprio estímulo simultaneamente.

O último Nietzsche vê no êxtase a excepcional exuberância dos sentidos, que já estava presente na antiga euforia agónica das celebrações, não isenta de crueldade e dor; uma procura da perfeição formal⁴⁵ transformada em pensamento tendo a sua origem no instinto sexual e procriador – um pressuposto fisiológico indispensável à acção e à contemplação estéticas, entendidas como transfiguração: “O essencial na embriaguez é o sentimento de plenitude e de intensificação das forças. Deste sentimento fazemos partícipes as coisas, constrangemo-las a que participem de nós, violentamo-las, – idealizar é o nome que se dá a esse processo. Libertemo-nos aqui de um preconceito: o idealizar *não*

⁴⁵ “(...) todas as coisas distintivas, todas as *nuances*, na medida em que recordam as intensificações extremas de força que a embriaguez produz, despertam retrospectivamente este sentimento de embriaguez / O efeito das obras de arte é *suscitar o estado criador da arte*, a embriaguez... / O essencial, na arte, continua a ser a *consumação da existência*, a sua produção da perfeição e da plenitude / a arte é essencialmente *afirmação, bendição, divinização da existência*.” (Nietzsche, 1885-1889, § 14 [47], p. 522); e também: “Neste estado uma pessoa enriquece todas as coisas com a sua própria plenitude: o que vê, o que quer, vê-o aumentado, condensado, forte, sobrecarregado de energia. O homem nesse estado transforma as coisas até elas reflectirem o seu poder, – até que sejam reflexos da sua perfeição. Este *ter-de-transformar* as coisas em algo perfeito é – arte. Mesmo tudo o que o homem nesse estado não é converte-se para ele contudo, num prazer em si; na arte o homem frui-se a si próprio como perfeição.” (Nietzsche, 1889, Incursões de um intempestivo, § 9, p. 85).

consiste, como se crê comumente, num subtrair ou diminuir o pequeno, o acessório. Um enorme *extrair* os traços principais é, isso sim, o decisivo, de tal modo que os outros desapareçam ante eles.” (Nietzsche, 1889, Incursões de um intempestivo, § 8, p. 85).

Esta intensificação da percepção até atingir a divinização e da expressão até à genialidade comunicativa constitui um todo com a inclinação de abertura à vida, através da arte (sobretudo musical), opondo-se à *décadence* e ao seu moderno reflexo estético (o primado antitético do desinteresse e da distanciação estética). A postura sensual perante a vida é o estimulante vital que o artista antinaturalista propaga às coisas.

O êxtase é assim, componente essencial do ideal do “grande estilo” que é a capacidade de dar forma ao caos, abarcando também no seu seio, o impulso apolíneo e a mentira necessária da ilusão: “O mais alto sentimento de poder e de segurança expressa-se naquilo que possui um *estilo grandioso*. O poder que não tem já necessidade de nenhuma prova; que desdenha o agradar; que dificilmente dá uma resposta; que não sente testemunhas em seu redor; que vive sem ter consciência de que existam críticas contra ele; que *repousa em si*, fatalista, uma lei entre leis: *isto* é o que se manifesta num estilo grandioso.” (Nietzsche, 1889, Incursões de um intempestivo, § 11, p. 88).

Conclusão

Arte, Aparência e Conhecimento

Conhecer é sempre conhecer o Eu que conhece. Conhecer é, segundo Nietzsche, assumir o erro que resulta da “máquina” pensante. Erro assente na capacidade de acreditar, portanto de imaginar e inventar a partir daquilo que (a)parece ao intelecto. E assim é de forma a cumprir uma função vital de sobrevivência, que assegura uma orientação, através da faculdade de julgar e avaliar, para aquilo que favorece a manutenção da vida contra aquilo que a diminui, aquilo que dá prazer contra o desprazer. O saber é válido pela sua utilidade para a existência. E a quem o detém é acrescido um poder de domínio. Esta consciência de poder determina o aparecimento de novas necessidades para além da utilidade e do prazer. A elas alia-se a vontade de poder que determina a moral e institui as regras que organizam o pensamento e os actos humanos.

(...) o conhecimento, a aspiração ao verdadeiro, tomaram enfim o seu lugar de necessidade no meio das outras necessidades. A partir de então a convicção e a fé deixaram de ser as únicas forças, mas também o exame, a negação, a contradição; todos os ‘maus’ instintos foram subordinados ao conhecimento e postos ao seu serviço, deu-se-lhes o fulgor do permitido, do venerado, do útil e, finalmente, a inocência do *bem*. O conhecimento, a partir de então, tornou-se uma parte da própria vida, e, tal como a vida, uma força que foi crescendo sem detença; até ao dia em que finalmente o conhecimento e o velho erro fundamental se chocaram reciprocamente, ambos vida, ambos força, ambos no mesmo homem. O pensador: eis agora o ser no qual a necessidade da verdade e os erros antigos que mantêm a vida se dão o seu primeiro combate desde que a necessidade da verdade se *afirmou* também como força que conserva a vida. (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 110, p. 131).

Assim Nietzsche explica também que a criação do mundo metafísico não constituiu uma necessidade (com base no instinto), mas um erro na interpretação de certos fenómenos naturais, uma perturbação da inteligência. Chama a atenção para o facto de muitas destas interpretações ocorrerem de forma inconsciente. Estas interpretações são instintos transformados em representações que apenas são possíveis nos seres intelectuais.

Isto é assumir que o erro se encontra entre as condições da vida e é operado através da fé na formatação lógica do mundo, naquilo que somos capazes de perceber e de organizar enquanto tal – é a função de Apolo – e é isso que torna possível a vida. Caso contrário, não seríamos capazes de fazer escolhas potenciadoras de vida, subjugados que estaríamos ao fluir contínuo do devir. Daí surge a conclusão de Nietzsche de que “só há acontecimentos morais, mesmo no domínio da percepção dos sentidos.” (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro § 114, p. 134).

Conceber uma inteligência capaz de acompanhar a continuidade dos acontecimentos, sem os recortar, negaria a ideia de causa e de efeito e de qualquer condicionalidade, poder-se-ia afirmar, uma inteligência que concilia o poder de Apolo e de Dioniso, ou seja, a Arte. Na criação artística reconhecemos uma luta de instintos ilógicos e injustos numa sempre renovada organização de pensamentos e deduções lógicas.

Nietzsche analisa a existência humana num percurso histórico que vem do natural para o cultural para resgatar de novo a natureza, já não o animal selvagem, mas aquele que é capaz de superar a sua natureza sem deixar de o ser:

Não existem substâncias eternamente duráveis; a matéria é um engano. Quando teremos completamente ‘desdivinizado’ a natureza? Quando nos será permitido, enfim, começarmos a nos tornar naturais, a ‘*naturalizarmo-nos*’, nós homens, com a pura natureza, a natureza reencontrada, a natureza liberta? (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 109, pp. 128-129).

A mesma faculdade que nos permite ser humanos – juízo estético e moral – que impõe ao mesmo tempo uma limitação intransponível, o recorte apolíneo, enquanto manifestação de Dioniso é também aquela capacidade que nos permite retornar às origens. Como foi dito, esta clarividência acontece através da Arte.

Este regresso à natureza vem também referido em *O crepúsculo dos ídolos* como uma espécie de progresso: “(...) ainda que propriamente não seja um regresso, mas sim um ascender – um ascender à natureza e à naturalidade elevada, livre, mesmo terrível, que joga, que tem *direito* a lidar com grandes tarefas...” (Nietzsche, 1889, Incursões de um intempestivo, § 48, p. 123).

Nietzsche caracteriza no aforismo seguinte (§ 49), denominando-o de *Goethe*, o retorno ao natural: a posse de instintos fortes, a ligação fundamental à vida, o tomar a seu cargo ‘todo o possível’ – aspirar à totalidade, criar-se a si mesmo, ser detentor de uma cultura elevada, hábil em actividades corporais, com auto-domínio e respeito por si próprio, com ímpeto para a naturalidade, liberdade, tolerância alicerçada na força e não na debilidade. É afirmação, recusa da *fraqueza*; trata-se, enfim, de Dioniso...

Na sequência deste estudo, a primeira grande conclusão é o reconhecimento do conhecimento como erro. O conhecimento como ilusão, como esperança inalcançada, como vontade totalizadora que tem como finalidade apaziguar a angústia de separação, o ‘preenchimento da falha’ fundante da humanidade – o precipício da eternidade, a justificação da morte.

O conhecimento tido como ilusão não quer dizer que o carácter de erro seja dado pela racionalidade ou pela consciência, força constrangedora e limitada na sua capacidade de descrição e apreensão do real. Pensamos que, na perspectiva nietzscheana, este resultado tenha origem precisamente num processo “decidido” de forma inconsciente e instintiva⁴⁶, tal como já foi referido anteriormente, no sentido do privilégio e manutenção da vida individualizada. A todos estes mecanismos não temos acesso se não de uma forma simbolizada. A eles estaremos sempre inadvertidamente sujeitos, porque ao homem lhe está vedado o segredo da vida

A inexistência, o silêncio, o nada, são inconcebíveis para a vontade individual. É por isso que no outro extremo, o excesso e a energia transbordante, expressas através do êxtase e da excitabilidade máxima da sexualidade, o elemento orgiástico dionisíaco, necessitam da sublimação e da libertação através da aparência, isto é, do símbolo⁴⁷ e da representação em sua substituição. Em linguagem alegórica Nietzsche refere: “Com efeito, quanto mais observo que na natureza os instintos estéticos são onnipotentes e que é irresistível a força que os obriga a objectivarem-se na aparência, tanto mais me sinto inclinado a admitir a hipótese de que o Uno primordial e verdadeiro existente, eternamente sofrendo as suas íntimas contradições, necessita para sua perpétua libertação, tanto da visão encantadora, como da aparência jubilosa; e admito também que completamente integrados nesta aparência de que somos dependentes, devemos concebê-la como absoluta Inexistência, quer dizer, como perpétuo devir no tempo, no espaço e na causalidade, ou, por outras palavras, como realidade empírica.” (Nietzsche, 1872, § 4, p. 55)⁴⁸.

⁴⁶ “A maneira como se sucedem no cérebro de hoje, pensamentos e deduções lógicas, corresponde a um processo e a uma luta de instintos que são, em si deveras ilógicos e injustos; só percebemos geralmente o resultado desta luta, de tal modo este antigo mecanismo funciona em nós rapidamente e agora secretamente.” (Nietzsche, 1882, Livro Terceiro, § 111, p. 132).

⁴⁷ Adorno (1970, p. 100) refere algo semelhante no âmbito da estética artística: “A barbárie é o literal. Totalmente objectivada, a obra de arte, por força da sua pura legalidade, torna-se simples *factum* e suprime-se assim como arte”. Por isso é que o impulso para a humanidade decorre de um acto de violência para com a natureza. A arte contrapõe-se pela sua aparência ao não fabricado, antítese conseguida à custa do recalçamento do ‘belo natural’. Através deste procedimento assegura o homem a sua dignidade enquanto homem dotado de moral e legitimidade para avaliar as suas produções em termos de verdade, beleza e bondade.

⁴⁸ Em psicanálise, num sentido psicológico, verificamos que a construção do psiquismo se opera de acordo com um mecanismo que nos dá conta do processo acima descrito – o recalçamento: “operação através da qual o sujeito procura reprimir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalçamento produz-se quando a satisfação de uma pulsão – susceptível de procurar por ela própria o prazer – arrisca o sentimento de desprazer em função de outras exigências. (Laplanche e Pontalis, 1967, p. 392).

Um segundo aspecto desta conclusão diz respeito à relação entre o erro e o belo. Mais uma vez, a força narcísica e concêntrica do Ego estabelece a medida e avalia a qualidade da relação com o real de acordo com o “*mais profundo* dos seus instintos, o de auto-conservação e autopropagação” (Nietzsche, 1889, *Incursões de um intempestivo*, § 9, p. 93). O belo corresponde aqui a uma sublimação de instintos de sobrevivência⁴⁹.

Nietzsche desenvolve: “No belo o homem considera-se a si mesmo como medida da perfeição (...) O homem crê que o próprio mundo está sobrecarregado de beleza, – esquece que ele é a causa dessa beleza (...) No fundo o homem contempla-se no espelho das coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem: o juízo ‘belo’ é a sua *vaidade de espécie*... (...) está realmente embelezado o mundo porque precisamente o homem o considera belo? O homem humanizou-o: isso é tudo. (...) Nada é belo, só o homem é belo: sobre esta ingenuidade descansa toda a estética.” (Nietzsche, 1889, *Incursões de um intempestivo*, § 19 e § 20 , pp. 92-93).

O belo define condições de aumento de força, de sentimento de poder, de vontade, de valorização, de orgulho – tudo isso decresce com o feio e aumenta com o belo. A repulsa pela degenerescência é também aquilo que confere *profundidade* à criação artística. A arte, neste contexto, como a procura do que “sobra” da vida quando ela desaparece, a dúvida: o que acontece ao Eu depois da morte?

O erro da beleza tem a ver com a sua incapacidade em compreender o sofrimento, a morte e a destruição, transformando-se em critério enfraquecido pela desvalorização nihilista da vida, inconcebível no seu estado de degradação.

Neste ponto, chegamos a uma segunda conclusão: o feio, o mal e o sofrimento são dados perceptivos que decorrem de uma avaliação e de uma interpretação essencialmente inconsciente. “O feio é concebido como sinal e sintoma de degenerescência: o que recorda, ainda que muito longinquamente, a degenerescência suscita em nós o juízo ‘feio’. Todo o indício de esgotamento, de peso, de velhice, de fadiga, toda a espécie de falta de liberdade, em forma de câibra, de paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição, mesmo quando tudo isto esteja tão atenuado que seja só um símbolo – tudo isso provoca uma reacção idêntica, o juízo do valor ‘feio’”, afirma Nietzsche (1889, *Incursões de um intempestivo*, § 20 , p. 94).

⁴⁹ “Enquanto fenómeno estético, a existência conserva-se-nos (sic) suportável e a arte dá-nos os olhos, as mãos, sobretudo a boa consciência que é necessária para poder fazer dela este fenómeno por meio dos nossos naturais recursos.” (Nietzsche, 1882, *Livro Segundo*, § 107, p. 124).

A partir desta consciência, Nietzsche liberta o juízo estético da moral, introduzindo o sentido do trágico. “Para além de bem e de mal” o artista trágico é aquele que escolhe, que glorifica, que não teme o terrível nem o problemático, tomando-os como inimigos poderosos mas como um infortúnio sublime – em resumo, um estado vitorioso: “Perante a tragédia, o que há de guerreiro na nossa alma celebra as suas saturnais; quem está habituado ao sofrimento, quem procura o sofrimento, o homem *heróico*, exalta com a tragédia a sua existência” (*ibidem*, § 24, p. 98). O mal, o sofrimento já não é aqui o mau, transfigurado que é em bom e potenciador de força e vigor. É ainda ilusão, mas múltipla e criadora. Desta forma, o belo vê assim a sua possibilidade de extensão e aprofundamento: a arte trágica é o mundo (o fenómeno) carregado de uma superabundância de forças dionisíacas (obscuras, delirantes, excessivas) iluminadas através da visão apolínea. Tudo é perspectiva, força, aparência.

Não é, pois, mais necessário dividir o mundo em dois, separar a essência da aparência. O que há é uma determinada quantidade de força em relação que se configura como sintoma passível de ser interpretado. A essência é o sentido actual que é dado pela força presente, com a qual a coisa está num estado de máxima afinidade. Todas as forças são em relação umas com as outras. O ser da força é o plural. É absurdo pensar na força no singular; uma força é dominação. Deleuze (1962, p. 9) aponta a vontade como elemento diferencial da força. O sentido de qualquer coisa é a relação dessa coisa à força que é apropriada; o valor de qualquer coisa é a hierarquia de forças que se exprimem na coisa enquanto fenómeno complexo.

É impossível para o homem alcançar a plenitude das conexões que se formam na constituição desta ou daquela relação. No entanto, o pensamento, ao converter-se em símbolo notado de uma aparência da vontade, funciona simultaneamente como incitação da vontade, como motivo. Assim acontece à vontade dionisíaca, descrita por Nietzsche: “o que fica excitado e intensificado é todo o sistema emotivo: de modo que esse sistema descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e ao mesmo tempo faz com que se manifeste a força de representar, reproduzir, transfigurar, transformar, toda a espécie de mímica e de histrionismo.” (Nietzsche, 1889, *Incursões de um intempestivo*, § 10, p. 86).

Por outro lado, um outro efeito é possível, e frequente, sobre os homens. O excesso de vida e a sobreexcitabilidade cria um excedente⁵⁰. Quando esse excedente não é utilizado, transformado, sublimado, transfigurado, volta-se para si mesmo e cessa de ser agido, mantendo-se enquanto matéria bruta, não trabalhada, desperdiçada (Deleuze, 1962, p. 128). As consequências deste excedente não investido são uma duplicação do esforço, pois continua a manter o seu grau de excitabilidade sem que haja uma canalização adequada da energia, impedindo a criação de outras formas de reagir à estimulação externa e a renovação na forma de sentir com impacto sobre a organização do próprio pensamento. Processo condenado ao embaraço e à turvação da percepção desgastada em sofrimentos derivados de falsos ataques. A apreciação é substituída pela depreciação. Pensar nunca é o exercício natural de uma faculdade. (Deleuze, 1962, p. 123). Pensar depende do jogo de forças do qual resulta o exercício do pensar.

Na crítica, avaliação e interpretação nietzscheanas não se trata de justificar mas de utilizar uma outra forma de sensibilidade, mais lúcida, menos susceptível de ceder ao ressentimento. (*ibidem*, p. 108). Aquele que reconhece em si a potência do excesso de vitalidade, aquele cuja moral consiste na glorificação de si próprio e se reconhece detentor de uma riqueza desejanse é o homem trágico, “capaz de dizer sim à vida mesmo nos seus problemas mas estranhos e árduos” (Nietzsche, 1889, O que eu devo aos antigos, § 5, p. 137). Capaz também de “dar à vida a forma primordial – é-se artista quando se toma aquilo que os não-artistas designam de ‘forma’ por conteúdo, enquanto coisa-em-si. Pertencem a um mundo invertido: o conteúdo torna-se qualquer coisa de puramente formal.”

⁵⁰ Nietzsche refere-se ao excesso vital como relacionado com o instinto de conservação: “Mas quando se é naturalista devia-se saber sair do seu recanto humano; o que *reina* na natureza não é a penúria, a tacahez, é o excesso, o desperdício, uma loucura de desperdício. A luta pela vida é neste quadro exceção, restrição momentânea de querer viver: o interesse das lutas, grandes e pequenas, continua a ser aí a preponderância, o aumento, a extensão, a força, conformemente a essa ‘vontade de poder’ que é precisamente o querer viver.” (Nietzsche, 1882, Livro Quinto, § 349, p. 233). É possível verificar na experiência que a falta de aproveitamento da força pode produzir o enfraquecimento, a degradação e mesmo a extinção da força, e, no caso do argumento acima descrito, assistir à subversão da forma afirmativa em depreciação e ressentimento. Aliás, como vem esclarecido na mesma obra por Nietzsche, mais à frente, com uma relação explícita à estética: “Quando se trata de julgar um valor estético, baseio-me, portanto, agora nesta distinção capital, e pergunto a mim próprio em cada caso: ‘Terá sido uma fome ou uma superabundância que levou à criação?’ Há-de parecer à primeira vista que se impunha mais outra distinção, porque salta mais vivamente aos olhos, a saber: terá sido um desejo de fixar, de eternizar, uma necessidade de *ser*, que motivou a criação? Ou, pelo contrário, uma necessidade de destruir e de mudar, uma necessidade de inovação, de futuro, de *dever*? (...) A necessidade de *destruição*, de mudança, de *dever*, pode ser a expressão de uma força superabundante, de uma força prenhe de futuro (a que chamo, como se sabe, ‘dionisiaca’), mas pode ser também o ódio do fracassado, do deficiente, do deserdado, que destrói, que é *forçado* a destruir porque o estado de coisas existente, pior, todo o estado de coisas existente, mesmo qualquer *ser*, o revoltam e o irritam.” (Nietzsche, 1882, Livro Quinto, § 370, pp. 268-269).

(Nietzsche, 1885-1889, § 11 [3], p. 369). Tomar a forma por conteúdo é experimentar o fenómeno como plenitude, sem falta nem substância escondida.

Não se trata de aproveitar a força para atingir um fim, uma descarga ou uma libertação catártica do temor, “mas sim para, para além do espanto e da compaixão, *sermos nós próprios* o eterno prazer do devir” (*ibidem*).

Comprendemos, finalmente, que a teoria estética de Nietzsche, constitui uma genealogia que nos revela o caminho da animalidade para a humanidade, apresentando-nos a hipótese estética da criação e da existência como aquilo que não pôde começar e que não pode cessar de tornar-se – o devir eterno⁵¹. A morte de Deus significa a morte do Eu e, assim, a afirmação daquilo que é, e que não cessa de ser, porque em última instância não é, “torna-se”. Esta possibilidade supera a necessidade humana de identidade e afirma o desejo de ser tudo para poder não ser nada, o prazer do aniquilamento, para reflectir enfim o olhar comovido da beleza total, aquela que compreende a totalidade das coisas: “– se alguma vez a minha mão misturou as coisas mais remotas com as mais próximas, o fogo com o engenho, e o prazer com a dor, e o pior mal com o bem supremo (...) como não hei-de eu arder com o desejo da eternidade (...) o anel nupcial do Retorno!” (Nietzsche, 1883-1885, Os sete selos – ou: sim e ámen, § 4, p. 264).

⁵¹ Eis como concebemos a ideia do eterno-retorno em Nietzsche: a vida é constituída por forças em relação, que a dado momento exprimem uma dominação, uma afirmação, uma aparência, uma forma. A ideia de tempo é, neste contexto, absurda. O que existe, se quisermos, é um presente em forma de síntese do “um que se afirma do diverso ou do múltiplo” (Deleuze, 1962, p. 55). Assim, o que ‘retorna’ é uma afirmação de devir, uma possibilidade infinita do diverso, resultante do jogo estabelecido entre as forças – a reprodução do diverso, a repetição da diferença (*ibidem*, p. 52). Nietzsche clarifica a relação entre o devir e o ser, assumindo a necessidade humana que é a da classificação, da definição, da contenção dentro de limites: “*Imprimir* ao devir o carácter do ser – esta é a suprema *vontade de poder*. / *Dupla falsificação*, dos sentidos e do espírito, para obter o mundo do ente, do permanente, equivalente, etc. / *Que tudo regresse* é a mais extrema *aproximação de um mundo do devir ao mundo do ser: topo da consideração*. / Dos valores que se atribuem ao ente provém a condenação e a insatisfação do que devém: depois de ter sido inventado esse mundo do ser (...) ‘O ente’ como aparência; inversão de valores: a aparência era o que *conferia valor* – o conhecimento em si como impossível no devir; como é então possível o conhecimento? Como erro sobre si mesmo, como vontade de poder, como vontade de engano. / O devir como invenção, vontade, negação de si mesmo, superação de si próprio: não um sujeito, mas um fazer, uma postura, criativos, nada de ‘causas e efeitos’. / A arte como vontade de superar o devir, como ‘eternizar’, mas de visão curta, em cada caso segundo a perspectiva: de certo modo repetindo em ponto pequeno a tendência do todo. / Considerar o que mostra *a totalidade da vida* como fórmula de uma tendência global: por isso, uma nova fixação do conceito ‘vida’, como vontade de poder. / Em vez de ‘causa e efeito’, a luta entre si dos que devêm, frequentemente com a absorção do adversário; não há um número constante dos que devêm. / Inaptidão dos velhos ideais para interpretar tudo o que acontece, uma vez que se reconheceu a sua origem animal e a sua utilidade; além do mais, todos em contradição com a vida. / Todo o idealismo da humanidade anterior está a ponto de converter-se em *nihilismo* – na crença na absoluta falta de *valor*, ou seja, falta de *sentido*... / A aniquilação dos ideais, o novo deserto, as novas artes para suportá-lo, nós *anfíbios*. / *Pressuposto*: valentia, paciência, não ‘retroceder’, não ter demasiada ânsia de avançar. / NB. Zaratustra, que se comporta constantemente em modo de paródia a respeito dos valores anteriores, numa visão plena.” (Nietzsche, 1885-1889, § 7 [54], p. 221).

A forma suprema de vontade de poder é dizer sim à vida enquanto eterno-retorno, opondo-se ao instinto de conservação da vida dos mediocres e decadentes que renunciam à força do corpo que quer arriscar, lutar, conquistar. A vontade de poder é um instrumento da vida. Qualquer significado atribuído à moral, e portanto à estética também, é dado a partir do ponto de vista biológico.

A partir de Nietzsche, podemos aspirar à esperança de elevar a estética à altura de uma verdadeira sabedoria. Estética que reconhece o erro, a necessidade da fantasia, da invenção, que afirma a única manipulação possível – a das aparências. A arte como a mais alta potência do falso, a afirmação dionisíaca ou o génio do ‘sobre-humano’.

O anúncio de uma Alegre Sabedoria: “*A nossa última gratidão para com a arte – Se não tivéssemos aprovado as artes, se não tivéssemos inventado esta espécie de culto do erro, não poderíamos suportar ver o que nos mostra agora a Ciência: a universalidade do não verdadeiro, da mentira, e que a loucura e o erro são condições do mundo intelectual e sensível. A lealdade teria, por consequência, a náusea e o suicídio. Mas à nossa lealdade opõe-se uma contrapartida que ajuda a evitar semelhantes consequências: a arte, enquanto encarada como boa vontade da ilusão. Nem sempre proibimos aos nossos olhos o concluir, o inventar uma finalidade: a partir daí já não é imperfeição, que levamos pelo rio do devir, é uma deusa na nossa ideia, e sentimo-nos infantilmente ativos de a levar connosco.*” (Nietzsche, 1882, Livro Segundo, § 107, pp. 123-124).

Bibliografia

Fontes:

NIETZSCHE, Friedrich (1870), *Die Dionysische Weltanschauung, das Griechische Musikdrama und Socrates und die Tragödie* (Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza, *A Visão Dionisiaca do Mundo e outros textos de juventude*, São Paulo: Martins Fontes, 2005);

NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Trad. Álvaro Ribeiro, *A origem da Tragédia*, Lisboa: Guimarães Editores, 2007);

NIETZSCHE, Friedrich (1873), *Die Philosophie in Tragischen Zeitalter der Griechen* (Trad. Mara Inês Madeira de Andrade, Lisboa: Edições 70, Lda., 2009);

NIETZSCHE, Friedrich (1878), *Mensliche allzumensliche* (Trad. Helen Zimmern e Paul V. Cohn, *Human, All-Too-Human – Parts 1 and 2*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2008);

NIETZSCHE, Friedrich (1882), *Die Fröhliche Wissenschaft* (Trad. Alfredo Margarido, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 2000);

NIETZSCHE, Friedrich (1883-1885), *Also Sprach Zarathustra* (Trad. Alfredo Margarido, *Assim falava Zarathustra*, Lisboa: Guimarães Editores, Lda., 2007);

NIETZSCHE, Friedrich (1885-1889), *Nachgelassene Fragmente* (Trad. Juan Luis Vermal e Juan B. Llinares, *Fragmentos Póstumos – Volumen IV (1885-1889)*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006);

NIETZSCHE, Friedrich (1886), *Jenseits von Gut und Böse - Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft* (Trad. Fernando Delfim Santos, *Para além de Bem e de Mal – Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*, Lisboa: Guimarães Editores, 2004);

NIETZSCHE, Friedrich (1887), *Zur Genealogie der Moral – Eine Streitschrift* (Trad. Carlos José de Menezes, *A Genealogia da Moral – Uma polémica*, Lisboa: Guimarães Editores, 2008);

NIETZSCHE, Friedrich (1888), *Ecce Homo* (Trad. Artur Morão, *Ecce Homo – Como se vem a ser o que se é*, Lisboa: Edições 70, 2002);

NIETZSCHE, Friedrich (1889), *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophirt* (Trad. Delfim Santos, *Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa às marteladas*, Lisboa: Guimarães Editores, 2002).

Obras de consulta:

ADORNO, Theodor W. (1970), *Aesthetische Theorie* (Trad. Artur Morão, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2008);

ARISTÓTELES (2008), *ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ* (Edição de R. Kassell, *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Oxford 1965; Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira e Trad. Ana Maria Valente, *Poética*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian);

BÉGOIN, Jean (2005). *Do Traumatismo do Nascimento à Emoção Estética – Conferências Psicanalíticas em Lisboa*, Lisboa: Fenda Edições;

BARILLI, Renato (1989), *Corso di Estetica* (Trad. Isabel Teresa Santos, *Curso de Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1994);

BATAILLE, Georges (1957), *L'Érotisme* (Trad. João Bénard da Costa, *O Erotismo*, Lisboa: Edições Antígona, 1988);

BATAILLE, Georges (1958), *La Littérature et le Mal* (Trad. António Borges Coelho, *A Literatura e o Mal*, Lisboa: Vega, Lda, 1998);

BAYER, Raymond (1961), *Histoire de l'Esthétique* (Trad. José Saramago, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978);

CARCHIA, Gianni & D'ANGELO, Paolo (1999), *Dizionario di Estetica* (Trad. Abílio Queirós e José Jacinto Correia Serra, *Dicionário de Estética*, Lisboa: Edições 70, Lda., 2009);

DARRIULAT, Jacques (2007), «Deviens qui tu es», consultado em 30 de Novembro de 2011, <www.jdarriulat.net/Auteurs/Nietzsche/Imperatifpresent/Imperatifpresent2.html>;

DELEUZE, Giles (1962), *Nietzsche et la philosophie*, Paris: Presses Universitaires de France;

HEIDEGGER, Martin (1961), *Nietzsche - I* (Trad. Marco António Casanova, *Nietzsche – I*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007);

HUISMAN, Denis (1994), *L'Esthétique* (Trad. Gabinete Editorial de Edições 70, *A Estética*, Lisboa: Edições 70, Lda., 2008);

LAMBERT, Pasquier (2001), «Mathieu Kessler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique», in *Philosophiques*, vol. 28, n° 1: pp. 228-232, consultado em 30 de Novembro de 2011 <<http://id.erudit.org/iderudit/004940ar>>;

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: Presses Universitaires de France;

MARQUES, António (1996), *Nietzsche - Os vinte anos fundamentais a partir das suas cartas*, Círculo de Leitores e António Marques;

SCHOPENHAUER, Arthur (2007), *Sobre o sofrimento do mundo* (Trad. Jorge Pinheiro, Almargem do Bispo: Coisas de Ler Edições);

SERRA, Pedro (2006), *Pensar o Trágico*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia;

VATTIMO, Gianni (1985), *Introduzione a Nietzsche* (Trad. António Guerreiro, *Introdução a Nietzsche*, Lisboa: EDDD, 1990);

VIGOTSKI, Lev (1925), «A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca», in *Psijologuia Iskusstva* (Trad. Paulo Bezerra, *Psicologia da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 207-245);

WEINBERG, Kurt (1999), «Nietzsche's paradox of tragedy», in *Yale French Studies*. New Haven: Yale University Press, pp. 251- 266.

Outras Obras utilizadas:

CÉLINE, Louis-Ferdinand (1952), *Voyage au bout de la nuit*, Éditions Gallimard;

GOETHE, J. W. (1808), *Faust* (Trad. Agostinho d'Ornellas, *Fausto*, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1958);

PINTO RIBEIRO, António (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa: Vega Passagens;

REMY, Arthur (1901), «The Influence of India and Persia on the Poetry of Germany», consultado em 11 de Janeiro de 2012 <<http://infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/1/7/9/2/17928/17928.htm>>;

RILKE, Rainer Maria (1922), *Duineser Elegien* (Trad. Maria Teresa Dias Furtado, *As Elegias de Duíno*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2002).