

A aparência embriagada*

Carlos Vasquez**

Resumo: O autor seleciona quatro temas que reúnem, segundo sua opinião, a interpretação nietzschiana da arte e a posição central que esta idéia ocupa em sua filosofia: a embriaguez, a tensão força-forma, as noções clássica e romântica e o trágico.

Palavras-chave: aparência – arte – forma – trágico

Embriaguez

A fim de distinguir uma obra de arte clássica de uma romântica, Nietzsche introduz (XIII, 14 (165)) um matiz acerca dos motivos de criar: por um lado, o desejo de ser rigoroso, de “eternizar”; pelo outro, o desejo de destruir, mudar, “vir-a-ser”.

Como fazer para que estes dois desejos não caiam em equívoco quando da determinação de valores estéticos? Nietzsche se vale de uma distinção de tipos, dado que, “por um lado”, o segundo desejo pode expressar a exuberância das forças, ser signo de uma constituição estuante (ativo), mas, “por outro lado”, pode expressar debilidade e ser signo de um ressentimento que obriga destruir o que se odeia (reativo).

* Tradução de Wilson Antonio Frezzatti Jr.

** Professor do Instituto de Filosofia da Universidade de Antioquia (Medellín / Colômbia).

Do mesmo modo, o primeiro desejo, a vontade de eternizar e dar forma: expressão de amor e gratidão e signo de um caráter florescente (ativo). Mas, talvez, de um sofrimento exacerbado de alguém que necessita imprimir seu selo tortuoso (reativo).

Nietzsche denomina o primeiro artista dionisíaco e atribui à sua arte o caráter clássico. Denomina o segundo pessimista, e sua obra assume o caráter romântico. Na questão dos tipos, as coisas podem chegar a estar muito misturadas e Nietzsche esforça-se para fazer visíveis as distinções.

Esta análise tipológica apóia-se no fisiológico. Encontramos na “embriaguez” o impulso próprio do criar. É um sentimento de voluptuosidade que, segundo Nietzsche, se materializa tanto na criação dionisíaca como na apolínea. A distinção é de frequência, de ritmo, de coloração, talvez de intensidade. O diferencial marca-se também nas formas.

Tal impulso alcança sua perfeição no repouso. Depois de retardar as formas do tempo e do espaço (XIII, 11 (152)), torna-se então visão, contemplação da forma perfeita medida em beleza. O repouso não significa uma supressão daquele estado, mas seu equilíbrio e harmonização.

Nessa plenitude, a embriaguez chega ao ápice e se converte em lúcida sensualidade, espiritualização extrema dos sentidos, aguçamento dos poderes da visão (XIII, 14 (169)). O impulso levado ao ápice, que repousa na forma simples e abreviada, é o clássico. Não é concebível um sentimento maior de potência.

A consciência, encarregada de abreviar e fixada nos convencionalismos, adota a forma de consciência embriagada. O sentimento de embriaguez não é um estado, mas uma variação. Um querer e um aspirar a mais. Na presença do novo, a força aumenta, e vice-versa. É tal aumento que cria o novo.

A beleza é signo de uma vitória. Quando isso ocorre, as formas se coordenam, as violências se harmonizam. O aumento das forças

traduz-se em simplificação. Nietzsche chama esse “vértice da evolução” de “arte do grande estilo” (*idem*). E, ao contrário, o feio aponta para o descoordenado, para o inarmônico. Resulta do rebaixamento das forças. A beleza é signo do enaltecimento de um tipo. O feio, de seu rebaixamento.

O prazer próprio da embriaguez provém do sentimento de poder. Signos desse estado: a amplitude do olhar, o desinteresse pelo detalhe; a capacidade de penetrar por adivinhação, de compreender de relance e analisar sem mediações (*idem*). Em suma, o aumento da inteligência sensual.

O aumento da força induz à dança. Exemplo por excelência de uma arte embriagada. Plenitude no movimento, exatidão na subida e na descida. A força aumenta no prazer de fazê-la visível. Os estados de elevação contagiam-se uns aos outros. Cria-se uma cadeia de comunicação que passa de um ser ao outro (*idem*). As imagens de um se convertem em sugestão para o outro. Chegam a cruzarem-se, ainda, coisas que em condições normais permanecem separadas: a compaixão e a crueldade, o impulso religioso e o sexual (*idem*).

A embriaguez é o impulso a partir do qual se pode determinar o valor de um artista. É daí que se extrai um poder ver mais pleno e mais simples. A embriaguez comunica perfeição, a fim de que as coisas reflitam a plenitude da força conformadora (XII, 2 (66)).

Estas, por sua vez, são espelho da alegria de viver. A arte transfigura. Agrega algo, imprime seu selo. A arte é o grande estimulante. A embriaguez assemelha-se ao impulso sexual e à crueldade. Costumam ir juntos quando uma comunidade se introduz na festa (*idem*).

O estado estético é definido por Nietzsche como “a mistura dessas delicadíssimas gradações de sentimentos de bem-estar animal com desejos” (*idem*). O sentimento estético é próprio das naturezas transbordantes. Aquelas que superam a exigência conservadora. A força primordial da arte radica-se no dar (*idem*). Trata-se de um es-

tado de prodigalidade. Que não é um esbanjamento sem custo, mas é regulado por sua própria constrição, tensão entre dar e estar constangido, da qual nasce a perfeição e na qual se consome o estado de aumento da força, o crescimento da riqueza que resulta de dar.

A vida intensificou-se em um relance. A arte faz entrar no domínio da intensidade, na forma de um dominar. A embriaguez transfigura o artista, converte-o em alguém mais perfeito. Isso se transforma “em realidade”, esse incremento de vida, essa variação na consideração do valor.

A arte falsifica e, assim, glorifica. Não apenas imagina a glória, leva-a a cabo. Por sua causa, mudam-se os valores. O princípio mesmo do qual nasce o valor é a arte. Por isso, Nietzsche fala a artistas ao formular o delicado tema dos valores. Com isso, o artista assume a tarefa de criar valores.

O artista cria e crê no que cria, com uma atitude que não tem nada de piedosa. É uma crença desprendida, que não mistifica a criatura. As obras de arte atuam como sugestão. Isso, segundo Nietzsche, somente para o artista: aquele que no fazer e no observar é artista, ou seja, está sob o influxo dessa intensificação. A idéia de um observador “profano”, desse modo, é um contra-senso (XII, 10 (167)).

As artes têm o efeito de um tônico: aumentam e dilatam as forças comprometidas com o criar e o contemplar. Intensificam a inteligência sensorial. Aguçam, por sua vez, a memória. As sensações se aproximam, se comunicam, se contagiam, acima das distâncias temporais (*idem*). Somente tal pessoa pode com justiça determinar o valor do belo. Seu instinto julga desse modo. É também seu intelecto. Um outro fazendo espetáculo da rapidez e da precipitação. Este, em um tempo mais lento e profundo (XIII, 14 (36)).

De ambas perspectivas o instinto do belo diz sim e o do feio, não. O instinto é motor de seus juízos. O belo exalta e tonifica. Surge da exaltação. O feio deprime e adormece. Surge da depressão.

Faz parte do estado de embriaguez do estético a intensificação dos poderes da comunicação (XII, 10 (167)). A arte aponta ao aberto. Aquele estado de transbordamento, disposição para entrar no outro ser, propensão a comunicar-se com liberdade rompendo os limites do indivíduo.

Por sua vez, do estado de embriaguez podemos derivar uma hipótese acerca da origem da linguagem. Para o artista embriagado, tudo se torna signo. Os meios multiplicam-se, os canais de comunicação abrem-se. Nietzsche diz que “o estado de ânimo estético é a fonte da linguagem” (XII, 10 (167)). A linguagem provém da plenitude e do estado exaltado, em aparente contraste com aquela idéia expressa por Nietzsche da miséria deste invento, enquanto ocorre como forma de nivelar e fazer comunicável os estados mais pobres (cf. FW/GC § 354 e JGB/BM § 268).

Dupla origem da linguagem de acordo com um corte tipológico profundo. Dado que as regras de algo, neste caso, a linguagem, dispõem-se de acordo com quem se aproveita delas conforme certos fins. O que ocorre é que outras faculdades se apoderam do que brota da plenitude, tornando-o algo mais sutil.

O que Nietzsche afirma é que “toda elevação da vida aumenta a força comunicativa e também a força de compreensão do homem” (XII, 10 (167)). O que o leva, ainda, a viver em outro ser, a sair de si e comunicar-se mimeticamente. Esse aumento extraordinário dos poderes de imitação tem como pressuposto o estado de embriaguez. A mimesis supõe um crescimento dos poderes e das forças. Imitar não é repetir ou refletir.

A arte é um apoderar-se. Um transformar. Um invadir, imprimir e mandar. Estados em que se aguça o poder de compor e combinar signos. São os sentidos assim aguçados os que lêem e falam. Aguçamento de signo que leva a encontrar-se em estado de extroversão e comunicabilidade. É o que Nietzsche atribui aos estados dionisíacos:

a propensão a esquecer de si mesmo em função de uma comunidade de visão.

O si mesmo não é mais do que semelhante estado explosivo. O que dizemos do sujeito não é senão o adormecer de tudo isso. O estado não estético. Estímulos fortes que se misturam internamente. Sendo esse interior o ponto de giro. A maleabilidade. A propensão a estar fora.

A consciência é o ponto em que se condensa essa força explosiva, que se coordena de modo involuntário e sem quase opor resistência. Os sentimentos, as paixões, os pensamentos movem-se ao ritmo das variações do corpo. Surge disso uma semiótica pulsional.

Diz Nietzsche que o estado de ânimo estético supõe uma suspensão da intimidade (XII, 8 (1)). Ao mesmo tempo, produz-se uma seleção de imagens, não se reage indiferentemente. São limitados os estímulos que alguém se permite. Disso deriva-se uma distinção entre o artista e o observador: este se predispõe para receber a arte. Aquele se caracteriza por dar e criar. A diferença é de óptica. Convém, é até necessário, não confundir os domínios.

As distintas combinações de estímulos apontam em alguns casos em uma direção, em outros em outra. Não se deve exigir do criador que se comporte como crítico. Isso leva ao empobrecimento dos impulsos que lhe são próprios. No artista trata-se, como foi dito, mais de dar do que de receber. Esse dar enriquece. Não está seguido de estados de relaxamento. Estimula em lugar de empobrecer. Nietzsche situa-o ao lado das atividades reguladoras (XIII, 17 (5)).

A arte afirma. Não lhe é dado negar. Acrescenta. Não lhe é dado administrar. Por contraste, aquela embriaguez liga-se com uma constrição reguladora. Aquele dar não tem o caráter de um fluir no indeterminado. A riqueza no artista está temperada na justa medida de sua arte. A queda no dionisismo sem réplica significa decadência. A absolutização traduz-se no desgaste da embriaguez, que se supera naquilo que lhe resiste.

Meios de resistência de que se vale a embriaguez: a finura e o esplendor da cor, o contorno e a claridade das linhas, a gradação dos sons. Meios que materializam as tensões de força que se derivam dela (XIII, 14 (84)). A obra que assim modera o que a excede, excita-se ao mesmo tempo. Diz Nietzsche que “o fim da obra de arte é provocar o estado de ânimo que a determina” (*idem*). A arte aspira a materializar a plenitude: “afirma, bendiz, diviniza a existência”.

É um contra-senso uma arte pessimista. Enquanto tragédia a arte é antipessimista. Ainda e sobretudo no representar alegremente aquilo que aniquila.

Força-Forma

O artista é indiferente a si mesmo (812). Concede valor infinitamente maior a um som, a uma forma, a um acento. Esse despreendimento dá o que pensar. Aponta a sua força conformadora, que lhe leva a atribuir valor à forma que é capaz de dominar.

O que não pode chegar a fazer-se forma, carece de valor para ele. Em contrapartida: somente tem interesse aquilo que entra em sua esfera, que passa por seus sentidos e adquire ali contorno e claridade. Afirma Nietzsche que “é-se artista com a condição de considerar e sentir como conteúdo [...] aquilo que os não artistas chamam forma. Em consequência, pertencem a um mundo invertido; [...] desde que ocorra o que foi dito, o conteúdo se torna algo puramente formal, incluída nossa vida” (XIII, 16 (89)).

Para o artista, o único conteúdo é a forma. O risco disso está na formalização e em incidir em artifício. Há artistas com os quais isso não ocorre. Sobretudo aqueles em que não há vivência abismal. Artistas do pessimismo niilista que se dedicam a combinar mais ou menos habilidosamente algumas formas. Tal arte não diz nada. Não

há vida para ser afirmada ali. Nesse caso, o conteúdo (que não existe) não se converte em forma (que não chega a lograr).

Que o único conteúdo seja o que os não artistas chamam forma aponta para a condição mesma da arte entendida como forma suprema da vontade de potência, que não é senão vontade dionisíaca de forma. E que como tal reflete a condição mesma da vida: busca da forma, multiplicação e plenitude da forma.

Para a arte não há senão forma. O impulso que encarna é aquele da forma. Ali se joga tudo. O que ocorre é que a distinção de forma e conteúdo deixa de ser útil. Uma espécie de homem, o artista que supera o niilismo, não se basta com essa distinção, solidária como é das dualidades próprias do mundo verdadeiro: verdade – erro, realidade – ilusão, aparência – essência, acidente – substância, sujeito – objeto, etc.

Uma vez destituído aquele mundo, resta somente um mundo, e esse mundo é pura forma, vontade dionisíaca de aparência, ilusão, conflito, contradição. Esse mundo se oferece aos sentidos, que, por sua vez, agregam sua própria vontade. A vontade criadora do artista, uma vez desprezado o particular, “põe seu gozo e sua força no compreender o típico”. Ali onde há plenitude domina a vontade de medida (XII, 10 (33)). Esse olhar despreza o “demasiado vivo”, signo de uma necessidade de elementos narcóticos.

O artista põe em relevo o simples, o caso geral, aquela liberdade sob a lei. Permanece somente o fixo, o poderoso, o sólido. O repouso em que a força descansa na visão da criatura perfeita. É aí que a obra reflete um estado de sensualidade estuante.

O artista ama os meios que sabem captar o estado de embriaguez: a finura da forma, a claridade do contorno, a simplicidade e precisão dos traços. Essa vontade de forma perfeita que não faz parte dos estados em que aquela está ausente (XII, 14 (84)).

Surpreende que Vattimo não saiba reconhecer nessa vontade de forma um signo de vida estuante. Que desapareça ante seus olhos

o jugo que impõe a embriaguez que não sabe afirmar-se senão naquilo que lhe resiste. E que termine pensando nela como uma mera força desestruturante.

Quem não sabe reconhecer em Nietzsche a tensão entre força e forma não tem acesso à particularidade de sua estética. Termina preso na absolutização de um dos termos. O que não passa de uma abstração. Assim como termina reduzindo o outro, neste caso a afirmação da forma, a uma leitura unilateral que lhe faz pensar na arte subsidiária de uma razão niveladora.

A forma em que Nietzsche está pensando é a síntese da tensão de forças que a distingue. Resulta da embriaguez, tempera-a em uma forma que a incita. Como tal vontade, a arte transfigura, afirma, imprime o selo de sua força doadora. O fazer artístico gasta forma, expressa a vida como luxo e vontade de potência. O gasto de forma glorifica e diviniza a condição da figura perfeita.

Trata-se da forma bela, a qual mede o desmesurado de acordo com a lei das proporções. Este artista o é no domínio de seus meios. Não necessita imitar outras artes, sair de sua esfera (XII, 10 (24)). Não se dá o luxo de ser pintor enquanto poeta. Menos ainda teórico enquanto artista. Mantém-se dentro das leis do material. Fiel à agudeza dos sentidos que aplica.

Nada mais distante do artista dionisíaco do que o erudito, o homem culto que está cheio de idéias gerais, e, ao mesmo tempo, muito pouco dotado para as exigências de seu ofício. O artista dionisíaco é um mestre apolíneo. Para que na arte termine falando Apolo a língua de Dioniso, este terá que dominar a língua daquele.

Nietzsche dá esta lição, em geral tão pouco assimilada, aos artistas: amem a forma pelo que é, não pelo que expressa (*idem*). O único conteúdo é a forma: pura ética de artistas. Tratem a forma como se fosse o único conteúdo. O restante virá por consequência.

Dá o que pensar que um artista pense tanto no que tenha que expressar. No geral, isso leva a um descuido fatal no tratamento do

material. Na arte não há nenhuma separação entre o que se diz e a forma em que se diz. A forma não é um meio. É fim em si mesmo. O fim é os meios com que alguém trabalha, os materiais com os quais forceja. O perigo é pôr a forma como mensageira. Perde-se a arte. O especificamente artístico desaparece e, como por encanto, termina servindo ideais.

Isso não quer dizer que Nietzsche defenda a arte pela arte. O estado estético é muito interessado para isso. O único senhor é a vida, sua afirmação enquanto vontade dionisiaca de aparência.

Nietzsche pensa nos grandes mestres, que não fazem nada a não ser insistir nisso. Evoco Balthus (memórias): a luta com os materiais. Os impulsos concentrados ali. A perfeição da figura como a têmpera que se põe para não perecer por idéias gerais. Em contração a Wagner: a música como expressão (XIII, 11 (330)).

À vontade de forma opõe-se a função expressiva na arte: a forma como instrumento. De mensagens que terminam sendo externas à arte. Não há nada que Nietzsche desdenhe mais que a interpretação da arte segundo motivações exteriores: morais, políticas (XII, 10 (117)). É uma dupla traição: à arte, enquanto interpretação-experimentação do mundo. E à vida, que termina sendo presa de interpretações rebaixadoras.

Resta talvez a figura do filósofo artista: aquele que sabe potencializar o poder cognoscitivo da arte, que leva seu trabalho com a forma ao cume da lucidez pensativa. Aquele que cria mundo e contempla mundo nas formas medidas de sua arte. O filósofo artista, que supera em muito os filósofos anteriores, que não tiveram nenhum respeito pela forma e se valeram da arte com fins morais.

Um filósofo imoralista, diz Nietzsche, que sabe interpretar o mundo desde a perspectiva de seus sentidos espiritualizados. Um filósofo artista, capaz talvez de opor um contra-ideal ao ideal ascético, que leva a arte a ser um “contra-movimento” da metafísica. Apego ao mundo, fidelidade. Compromisso com o único sentido que o

mundo reclama. Para isso, total amor pelos sentidos, que sabe aproximar sentidos e espírito. Que se atreve a oferecer o melhor de seu espírito aos sentidos devido a sua finura, sua força, sua perfeição embriagada (XIII, 23 (2)).

A mania pela forma converte-se, assim, na mais refinada lucidez dionisiaca. Aquela que permite à arte evitar que pereçamos pela verdade (XII, 10 (40)). Essa mania plasma-se em “beleza”. Algo que, segundo Nietzsche, “está acima de todas as hierarquias, porque nela se superam os contrastes, a mais alta forma de potência que sabe reinar sobre coisas contrapostas” (XII, 2 (130)). Potência que o artista acha sem esforçar-se. Como manifestação de sua própria exuberância. A beleza não resulta de uma busca. E, paradoxalmente, não se dá se ela não for buscada. O caráter obediente da beleza “diviniza a força de vontade do artista” (*idem*).

Romântico – Clássico

Signos de uma arte “romântica”: a tendência “expressiva”, o pitoresco, o naturalismo (XIII, 14[47]). A propensão ao “drama”. A forma zelosa de combinar música e texto. Adorno e ilustração. Tudo isso em função de exteriorizar emoções.

Nietzsche opõe a grande paixão à “paixão”. Neste caso, a excitação dos nervos, signo de fadiga e embotamento. Vontade de agitação e deserto. Voluptuosidade não passível de ser contida. Busca do pétreo e do maciço. A toda essa exibição das emoções, Nietzsche assinala o termo “romântico”. Arte sem harmonia, arte inquieta e movediça.

O artista *clássico* nada tem a ver com essas efusões. Ancorada em uma individualidade exacerbada, tal arte oferece-se como narcótico. Naturezas irriáveis acham aí seu fármaco. É uma arte das poções e dos remédios. Nisso Nietzsche vê tão-somente uma função

ascética. É a arte como consolo, distração, calmante. Arte da época do trabalho, feita para o descanso e a distração.

Nietzsche está pensando a música como problema. Por que não chega a ser uma arte do “grande estilo”. A música aspira a ser grande, deve romper o vínculo com a expressão de sentimentos. Que nada têm a ver com a grande paixão. O que temos em troca? Uma música deseiosa de agradar e que, por conseqüência, busca vencer, doutrinar, tecer um argumento.

A grande paixão aspira à potência. A potência quer mais potência. A potência não é o que se quer, mas aquilo que quer. O essencial é dominar-se, limitar-se, não se deixar arrastar. Fazer do próprio caos forma. Isso nada tem a ver com efusões patéticas.

O artista aspira a fazer-se simples e claro, aproximar o impulso ao rigor e à lei, subjugar.

Nietzsche supõe que são artistas aqueles que não são favorecidos com facilidade. Não respondem às necessidades do público se por isso entendemos o que se espera habitualmente da arte: que traduza o que somos e que nos sature do que queremos. Há aí um evitar por necessidade o gosto dominante, sobretudo se se trata de um gosto a favor da reprodução do que é dado.

Pelo contrário, a arte da grande paixão será sempre um desafio, evita as formas habituais em que se incuba um gosto conservador. É frio, lógico e equilibrado. Reivindica para si lucidez e dureza. O que surpreende Nietzsche é que tal afirmação do grande estilo falte na música, que seja uma arte tão propensa à dramatização. Acha-se presa na necessidade de agradar, de cumular necessidades. É na música que com mais ofensas se sente a tirania de seu público. A esta termina servindo o artista, disposto a responder às exigências de um senhor.

A tensão entre o clássico e o romântico materializa-se para Nietzsche na posição que ocupa a música. Na busca de uma arte que responda ao destino geral da arte, que é o de ser uma forma de

conhecimento em que já não cabe o mundo verdadeiro, em nome do qual a arte suportou a suspensão negadora.

Mas que arte é essa? Arte do niilismo dominado. Alegre mensageira da superação do niilismo. Na música que conhece, nada ao redor. Apenas música romântica. Música que serve ao ideal ascético. Música medicinal para um corpo social enfermo. Se a arte deve ser contra-movimento, deveria tentar sê-lo como música. Ou mais ainda, talvez somente enquanto tal, a arte possa ser alternativa ao niilismo.

Com o que nos deparamos? Com uma música que é a não ser contra-renascimento, romanticismo do princípio ao fim. A fim de distinguir-se de uma falsa afirmação do grande, de uma encarnação acomodada do dionisismo, Nietzsche resiste ao romanticismo na música. Síntese de todo o equívoco. Daquela agitação emocional que em lugar de aproximar ao deus, o afasta e o perde.

Se o romanticismo em Nietzsche não tem nada em comum com a arte em que pensa, também se faz necessário revisar o paradigma de clássico. É bem certo que seus traços parecem coincidir com o pensamento ordinário. Mas a respeito disso Nietzsche é inequívoco. Aí a forma é uma conquista. Todo aquele empenho e aquela mania pela forma não surgem somente de uma propensão contrária, como resultado de um dominar e temer, mas também, ao mesmo tempo, resultam de uma vitória sobre a propensão natural.

Nisso os artistas da grande paixão são inconfundíveis. Terminam inventando uma barreira à sua tendência mais própria. A síntese a que chegam não poderia ter sido mais bela. No resistir a si mesmos, e vencer, acham a justa medida de sua arte. A beleza surge como vitória sobre sua natural tendência desagregante.

E o artista de hoje? Acha-se ante uma exigência semelhante. Pertence a um mundo em crise, a um mundo não-fundado e sem fundamento. Deve recolher os restos de um desmoronamento. Aquele do mundo verdadeiro. Esses restos são os pedaços desarticulados

do discurso predicativo. O que fazer com isso? Afirmar a forma sem suporte. A lei na ausência de toda lei. O império da medida quando irrompe o desmesurado. Determinação e clareza em meio a tanta indeterminação. Paixão pela forma sem fundamento. Irrompe o informe. Espreita o caos. O artista triunfa sobre si e conquista a forma. Forma gratuita na qual cumula de gratidão o mundo. Entrega agradecida do que se é como afirmação daquele que é (XII, 2[114]).

Temos a arte para não perecer à verdade. Em nenhuma parte como na música esse ter é menos um possuir e dominar. Temos em nossas mãos a música. Jogo perigoso e arriscado, em um mundo sem sentido e sem metas. Um mundo que brota das ruínas do cosmos teológico.

Temos a arte? Sabemos já a que música aponta? Ou talvez seja melhor não saber aquela que se ocupa conosco. A relação com essa arte é bem insegura. É por enquanto uma arte que não se domina, na qual ninguém mostra ser mestre. Espera desencantada da música que toma a exigência que busca medida.

Esta afirmação da arte como reflexo de uma relação liberada de mundo, Nietzsche tem que fazê-la quase sem artistas e sem arte. Qual deve ser nesse caso a arte do deserto? Mais grave ainda se a música, em lugar de ser contra-movimento da metafísica, encarnar uma reação contra o clássico.

O clássico em arte resulta do desmembramento de um mundo. Encontra-se onde é imensamente valioso ser medido e solar, claro e simples. Em contraposição àquela idéia do classicismo como segurança natural, serenidade acomodada, plenitude ingênua e primordial.

Surpreende que Vattimo não sinta nada dessa inconsistência. O classicismo é um estado de imensa tensão, uma propensão mortal em direção à forma. Nesse caso, quão ingênuo resulta que à busca de síntese e forma se oponha aquele impulso desestruturante. Que, com muita facilidade, termina preso em um sintomático tom romântico.

O que se busca é um artista que, de relance, esteja preparado para assumir, ante o desmoronamento das formas conhecidas, uma nova vontade de forma. Alguém capaz de valorar de outro modo, de criar outro tipo de valores segundo um novo princípio.

Assim, a arte clássica não responde ao já conhecido. Ao contrário, trata-se de uma busca da forma fora do império do *logos* predicativo. Uma forma sem antecedentes, conforme uma lei que está para ser definida. E extrair daí uma arte que encarne a vitória sobre o vazio.

O artista clássico converte sua força em satisfação. O romântico, em desconfiança. Aquele afirma o mundo ao criá-lo. Este dirige-se ao que está atrás do mundo (XIII, 14[42]). Que mundo é este que marca assim as diferenças? Um mundo vazio de sentido. Um mundo em ruínas no qual resta à arte consolar ou estimular, afirmar ou ajudar a resignar-se. O matiz é chave e Nietzsche celebra essa distinção como uma conquista.

Romantismo é aqui aquela arte que significa descontentamento. Classicismo aquela na qual a felicidade se conquista no terrível e no incerto. Submeter a arte a uma interpretação transmudana é na prática aboli-la. É o que ocorre com a arte romântica que termina sendo religião, um veículo para expressar um credo, um fármaco para curar uma afecção.

A arte clássica ativa potencializa, transfigura. A arte romântica serve à conservação. Aquela é libertadora e faz da vontade de forma signo de um remontar após sínteses cada vez mais plenas. É por isso que Nietzsche diz que atrás da distinção clássico-romântico se esconde a distinção ativo-reactivo (XII, 9[112]).

Trata-se de forças. Forças que ativam a vida, que afirmam o vir-a-ser no perecer. Formas de arte em que se dá a “sobrevivência na representação de um perecimento” (Jahnig). Diferentes das formas para o anquilosamento e para a conservação. Sobreviventes daquele *logos* ganhador da arte, arte imitação da lógica predicativa e

de sua moral. Que se disfarçam com o novo e o exótico. O próprio de uma arte clássica é ser autêntico. A forma lavrada não tem o caráter de uma imitação, de uma ânsia de coisas novas e distantes (XII, 9[170]).

A arte clássica é simples e desnuda. Sóbria e elementar. Nada daquele barroquismo rico em adornos. É “realista” e austera. Veraz e clara em sua composição. Nada daquela fantasmagoria e proliferação. A arte clássica assenta-se na realidade. É uma arte diurna, prefere a luz matinal às sombras fantasmagóricas.

O artista clássico deve ser um gênio se por isso entendemos “a mais ampla liberdade sob a lei” (XIII, 16[34]). Nada daquela falsa liberdade que se perde nos confins. Ligeireza e facilidade no difícil. Nada daquele elogio da dificuldade que leva a obscurecer de modo artificial. Nenhum peso. Nenhuma atitude pessimista e obscedante. Nietzsche pensa em uma arte de puras superfícies. Uma arte petulante e meridional.

Talvez faça falta alguém que nesse terreno imponha novas leis. Alguém que defina princípios na ausência radical de princípios. O que significam a partir de agora “perfeição e medida”, “lei e ordem”, “cor e ritmo”, “melodia e contorno”? A pergunta torna-se importante à luz de nosso niilismo. O homem artista deve ser probo e austero, simples e silencioso, discreto e temerário. Antes de tudo deve ser capaz de viver em meio a uma alta dose de absurdo. E, nessas condições, impor a si mesmo uma nova lei e medida, assim como a sua arte, em um mundo livre de fundamento.

Já em *O nascimento da tragédia* Nietzsche acusava os homens modernos de não poder pensar na arte enquanto tal, a necessidade de suprimir o estado de ânimo estético. Isso se deve ao desaparecimento da consciência da arte. Ainda nos artistas que não podem ser senão pintores enquanto músicos, enquanto músicos poetas.

Quão difícil resulta manter-se nos limites da arte. Alguém se serve dela com fins expressivos e, entretantes, perde sua lei. Fide-

lidade de cada arte a seus próprios materiais. Somente assim se mantém sua racionalidade, sua espiritualidade, a conformidade com suas próprias leis.

A arte e somente a arte. Talvez a arte do futuro seja a música? O que se requer para chegar a ser clássico em música? Desejos fortes, embora se contradigam, levados todos por um jugo único. Um espírito que conclui e guia no avanço e que, em todos os casos, afirma.

Em condições de dissolução convém talvez reiterar alguns dos traços do gosto clássico: frieza, lucidez, dureza; gozo na lógica e a expansão do espírito; concentração de todas as faculdades; desprezo pelo sentimental, pelo múltiplo, pelo vago e incerto. Trata-se de um ideal que deve se manter separado de qualquer imagem paradisíaca. Nenhum retorno à natureza. Nenhum refúgio primordial. Pelo contrário, compromisso extremo com o presente e o futuro, embora nisso a arte se arrisque como utopia (Cacciari).

O trágico

Nietzsche rechaça a interpretação catártica da tragédia, sobretudo o fato de colocar a depressão de emoções como propósito, assim como a escolha de emoções (*eleos, fobos*) em si deprimentes.

A tragédia é um estimulante. Não leva à resignação. Isso exige pensar não somente em sua natureza enquanto obra de arte, mas também no espectador, no tipo de público a que se dirige, no estado de ânimo estético. A têmpera de um povo decide em último caso.

Nietzsche pensa em um povo para o qual a arte seja um estímulo para a vontade de vida. A posição ante o trágico leva-lhe a fazer um uso ambivalente do termo “pessimismo”. Se for “pessimista”, a tragédia é um perigo. Supõe, pelo contrário, um pessimismo da força. Ante o terrível, um povo manifesta sua têmpera e glorifica a existência. A tensão entre duas formas de pessimismo decide em último caso.

As emoções trágicas postas por Aristóteles na definição de tragédia (terror, compaixão) comportariam um efeito desestabilizador e não poderiam constituir emoções trágicas. Debilitariam, desorganizariam, desalentariam. A tragédia negar-se-ia a si mesma como arte, conduziria a vida à renúncia.

“Nesse caso, a tragédia suporia um processo de dissolução, o instinto da vida destruindo-se a si mesmo no instinto da arte”. Arte niilista, vida contra vida, dissolução do instinto da arte.

Porém, por acaso com justiça podemos afirmar que o efeito trágico é desse tipo? Que recorre a anular essas emoções? Que na base vale supor um declínio do tipo, que estaríamos ante emoções reativas, sentimentos deprimentes? Pelo contrário, dirá Nietzsche. E, para isso, dirijamos nosso olhar àquele povo. Aquele que se deleita ante a vista da dissolução de seus tipos mais altos.

Para um povo como esse, a tragédia é um tônico. Não vê na arte a possibilidade de purgar um excesso de emoções, na direção do apaziguamento do aparato pulsional. Não é lícito esperar dela a depressão coletiva na qual a arte atuaria como narcótico. A tragédia incita a viver, em meio ao terrível e ao incerto. Somente o bem dotado pode achar aí motivos de satisfação. Por isso, afirma Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*, que, além do terror e da compaixão, chegamos a ser o eterno prazer de vir-a-ser.

Dois tipos de pessimismo: um que se resigna ante a dor e busca consolo e outro que se coloca a sua altura e afirma a vida (FW/GC, §370). A têmpera de um povo nos dá a medida de sua arte. Trata-se de tipos. O que conta é a constituição coletiva. Depende da força que se chegue a formar o juízo de beleza. Que se imprime a partir do terrível. Os traços são extraídos do que causa horror e do que retira o alento.

A beleza se conquista, tem os traços do que aniquila. Deve olhar o terrível e aí desenhar o traço perfeito. A plenitude faz que alguém

veja como beleza aquilo ante o qual outro afasta o olhar. Trata-se de óptica. Toda óptica se forma como síntese de forças. A idéia de “serenidade” é também ambivalente. Permite a Nietzsche afirmar um estado de repouso conquistado, uma contemplação como vitória, diferente daquela serenidade acomodadora que certos homens esperam da arte.

O sentimento de potência afirma beleza. A beleza aqui aludida resulta da harmonização de tendências contrapostas. A vontade de forma brota de uma vida transbordante. Alguém diz “feio” onde alguém afirma beleza.

Como se situa alguém ante ao risco e a aniquilação? Como assume o sem sentido e o terrível? Está preparado para ir mais longe, justificar, transfigurar? É capaz de concluir a partir disso o harmônico e o solar?

A predileção pelo terrível e abominável é signo de força. Recorrer ao decorativo e gracioso indica debilidade. “O gosto pela tragédia distingue as épocas e os caracteres fortes... São os espíritos heróicos os que afirmam a si mesmos na crueldade trágica: são suficientemente duros para sentir o sofrimento como prazer” (XII, 10[168]).

A vida minguada vê-se impelida a traduzir o trágico. É o que, afirma Nietzsche, se dá na interpretação aristotélica. Mais ainda na interpretação moderna, que se vê obrigada a transladar essa arte para fora de sua esfera. Manter-se na esfera do estético é o mais difícil. Supõe o talento para afirmar o mundo como fenômeno estético.

Toda apreciação externa à arte provém da incapacidade de interpretar o mundo como obra de arte. Isso supõe uma perda de mundo. O império de uma interpretação evasiva. O qual está patente na forma habitual de ver o trágico: triunfo da ordem moral, busca de soluções finais, convite à resignação ante uma realidade sem

sentido. Ainda, em certas naturezas, a visão do terrível pode induzir descargas nervosas, estimular o sistema, remover a atrofia. Neste caso, a arte atua como fármaco em naturezas esgotadas.

Trata-se de interpretações que saem da esfera “estética”. Em que um povo enlevado intensifica seus poderes de visão e extrai conclusões glorificadoras. Nietzsche ressalta uma grande quantidade de matizes ante o trágico, distintos graus e tipos de pessimismo: o religioso que se lamenta do estado de corrupção e busca soluções finais; o olhar daquele que não se sacia a não ser com visões fascinantes, com estampas beatíficas que o ajudem a suportar; o artista niilista que se refugia na forma.

Nada daquela capacidade de situar-se ante o terrível, de estar a sua altura, de tirar conclusões que não suponham desviar o olhar. Aquele ingênuo criar e deduzir, aquele sereno dar forma a partir de matérias explosivas.

O artista trágico é capaz de subjugar. Imprime seu selo afirmador em matérias desiguais. Faz a dissonância ser consonante. “Afirma a economia com luxo, justifica o terrível, o enigmático e não se contenta, contudo, em justificá-lo”. O que é esse mais que não se reduz à justificação? Já que nesse *mais* se materializa a peculiaridade do tipo. Um mais que lhe faz agregar menos que outros na hora de interpretar o mundo.

São mais eloqüentes os que menos ordenam. Chegam a ser obrigados a pôr mais véus. Estes, em compensação, os arrancam. Basta-lhes um único véu. E nesse despojamento é muito mais o que outorgam, o que glorificam, o que bendizem, o que criam. O que é, portanto, esse mais que não tem a forma de um agregado, de uma aglomeração de formas e sentidos?

Já sabemos que se trata de uma arte do justo e do medido, uma arte pobre e austera se ela for comparada com outras eloqüências. Uma arte breve e contida, clara e contundente. Exceder-se na forma faz perder o brilho do terrível. Por exemplo, se os sentimentos

são ruidosos, as emoções podem chegar a perder o sentido do pânico. Uma arte “expressiva e emocional” não é uma arte trágica.

A tragédia é breve e silenciosa, faz-se de fórmulas muito precisas. A justeza no dizer deriva-se de uma vivência da dor que esquivava o patético. O juiz da arte é uma dor sem afetação. Estar à altura da própria dor é o mais difícil. Nisso nossos mestres são alguns raros artistas (no terreno da tragédia pensamos em Sófocles, no que dele afirma Schadewaldt).

O que se agradece da arte é que ensina a viver a dor como fenômeno estético. Protege de interpretações em que a dor se elude, se desvia, ou se consome em sua própria intensidade não assimilada. A dor interpretada artisticamente leva a achar prazer no sofrimento. A interpretar com inteira precisão o alcance da dor na economia do ser. Se alguém exagerar esse papel, cai no patético. Ou, pior ainda, cristianiza sua interpretação em soluções transcendentais¹.

A harmonia entre dor e beleza é a aspiração suprema dessa arte. Trata-se de uma relação que não é sublimante. Não tem o caráter de uma ocultação. Apesar das fórmulas equívocas do próprio Nietzsche. Para mim, essa equivocidade na linguagem em relação com a tensão entre verdade e beleza não pode ser solucionada como um problema meramente filológico. Como não se reduz tampouco a uma questão de influências. Aponta a algo mais sério, a uma semiótica dos impulsos em um pensamento tão arraigado em conflitos do corpo.

A questão do trágico é, em Nietzsche, uma profunda vivência. Como são em todo pensador autêntico suas idéias diretrizes. Forma aguda de pessimismo, nossa consideração trágica, amparada em nosso atual niilismo, tem como pressuposto a supressão do mundo verdadeiro. A perda total do mundo, pois desaparecido o mundo verdadeiro, desaparece o mundo aparente.

Não permanece senão um mundo. Nosso mundo: um mundo cruel e contraditório, falso e carente de sentido. Esse desapa-

mento do mundo me parece o mais essencial. Na hora de afirmar para nós uma arte trágica. Que arte convém a nosso mundo-deserto?

Para extremar sua malignidade, o pessimismo afirma que um mundo assim é o verdadeiro. Que “verdade” é essa que supõe a supressão do mundo verdadeiro? Que exige a arte para não perecer à verdade? E, mais importante ainda: que riscos implica a experimentação com a verdade?

Trata-se de um experimentar com a verdade para o que não contamos com a proteção do mundo verdadeiro. Não nos apressemos a qualificar essa verdade de algum modo. Deixemos isso em suspenso, com o risco de que isso caia sobre nós com o peso de sua evidência mortal.

O que se deduz do livro da juventude de Nietzsche é que ante uma experiência tal de mundo temos necessidade da arte para não perecer à verdade. À verdade como mentira absolutizada. À qual se opõe um experimentar com a “verdade” na desfundamentação de qualquer pressuposto.

Ameaça-nos a dupla tenaz da verdade. E para isso temos a arte. Mas temos a arte? Não é talvez melhor que se entretenha conosco como estimulante experimentação com a mentira em um mundo sem fundamento?

“Temos a arte para não perecer à verdade. Frase que seria a mais depreciativa para a arte, se não se invertesse em seguida para dizer: Mas temos a arte? E temos a verdade embora fosse para perecer? E é que ao morrer parecemos? ‘Mas a arte é de uma seriedade terrível’” (Blanchot).

Apelemos a essa seriedade, a essa terrível malignidade. A arte afirma-se como mentira em um mundo em que não opera a distinção verdade-mentira, um mundo que não requer mais uma hipótese moral extrema. O trágico apóia-se no que podemos viver sem tal interpretação, ao abrigo do absurdo e do acaso.

O homem trágico encarna uma têmpera de ânimo ante a ausência de sentido e de metas. Comporta-se de modo discreto e valeroso, não faz ruído, vai silenciosamente longe. O pessimismo aludido afirma todas as formas existentes derivadas da vontade falsificante. Exteriorizações da vontade de arte. Incluída aquela vontade de verdade com aparência incondicional.

Enquanto mestre da mentira e glorificador da forma, o homem é artista. Bendiz a forma, afirma o mundo como proliferação de forma. Efeito do desmoronamento daquele mundo e de sua notória temporalidade, o homem artista assume a vida como jogo. Em cada jogada, a forma acaso como glorificação do instante acontecimento.

As formas aludidas (ainda aquelas que negam o acaso e dizem brotar de um tempo providencial) resultam de sua vontade de arte, forma muito sua de fugir da “verdade”. A arte é um agregar, um violentar, em um mundo vazio, sem fatos. Um mundo sem realidade, no qual tudo é fábula. Porque não há mundo, somente o que somos capazes de inventar. O mundo é arte e nada mais.

Que a verdade nos seja por necessidade desconhecida, que não podemos viver senão basicamente nessa ignorância, isso forma parte do caráter trágico da existência. Temos a arte para experimentar com a verdade. A arte é trágica na medida em que nosso contato com o risco de perecer ocorre pela via do conhecimento.

Este conhecimento será de agora em diante guiado pela arte. Sempre e quando seja pensado em sua terrível seriedade: “A arte como redenção do homem do conhecimento, daquele que vê o caráter terrível e enigmático da existência, daquele que quer vê-lo, daquele que investiga tragicamente”.

Não na forma banal das capelas da arte. Ou das efusões pouco pensativas dos artistas. A arte lúcida é um acontecimento raro. Como todo acontecimento. As formas aludidas são também escassas. Na verdade o mundo está bastante despovoado. Trata-se de um mundo

com alguns poucos acontecimentos afortunados. O mundo trágico é um mundo austero, algumas poucas formas. Opõe-se à imagem de um mundo superpovoado. Aquele que impõe os meios.

Um mundo quase vazio no qual a mentira é selecionada. Poucas coisas e não muitas. No jogo quase nunca se ganha. A forma acaso, a forma indivíduo singular, a forma instante que resulta do tempo retorno, é uma forma rara. Mas basta uma. Pode-se esperar por ela toda a vida. O que é uma vida para esperar. Entretanto, vive-se sem esperança. A arte trágica se faz na espera sem esperança do que talvez nem chegue.

O artista, a força da mentira, reina sobre a verdade. “Alegra-se como artista, desfruta de si mesmo como potência”. “A mentira é a potência”. “A arte e nada mais que a arte. Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora que incita a viver, o grande estimulante para viver” (XIII, 11[415]).

O homem trágico é artista não somente porque vê isso, mas quer seguir vendo. Não somente vive assim, mas quer sempre viver assim. Não deseja outra coisa. Ter vivido sempre assim. Viver sempre assim. Se alguém lhe disser que seu tempo trará somente terror, ele dirá que aquele que fala só pode ser um deus. Se alguém lhe disser que essa visão terrível voltará uma e outra vez, ele dirá que quer isso e somente isso. Se alguém lhe advertir que ele será isso por toda a eternidade, ele dirá que quer eternizar-se assim. Jogar ser eterno.

A doutrina do eterno retorno do mesmo supõe o ingresso em um tempo trágico. Mas isso não é sentido como um peso. O tempo que pesa é aquele que conduz um deus. E que leva até deus. Mas esse deus morreu. Permanece o tempo ligeiro habitado por deuses que jogam dados. Permanece o tempo do homem que diviniza a existência ao apostar aparências-acaso na mesa da arte.

Abstract: The author selects four themes that in his opinion embrace Nietzsche's interpretation of art and its central role in his philosophy: drunkenness, the tension between force and form, the notions of classic and romantic, and the tragic.

Keywords: appearance – art – form – tragic

notas

¹ N.T.: Na tradução que fizemos, perde-se o forte significado marcado pelo autor: a palavra original é “*allendistas*”, sendo derivada de “*allende*”, advérbio que significa “do outro lado”, “do lado de lá”. A palavra “transcendente” tem também as acepções, em português, de superior e sublime. Tais sentidos não estão presentes no termo utilizado pelo autor.

referências bibliográficas

1. CACCIARI, M. *El dios que baila*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.
2. JÄHNIG, D. *Historia del mundo: historia del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
3. NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlim/Munique: Walter de Gruyter/dtv, 1988.
4. VATTIMO, G. *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona: Editorial Península, 1990.