

QUALQUER DIA, UM CENTAURO

(Em Torno De *Um Livro Impossível* De F. Nietzsche)

**(Este ensaio foi publicado na Revista Alceu, do Departamento de Comunicação Social da PUC,
volume 04, número 08, janeiro/junho 2004, da página 115 à 127)**

Do outono de 1869 ao princípio de 1872, tanto os apontamentos repletos de esboços e desenvolvimentos que culminarão em *O Nascimento da Tragédia* quanto as cartas desse período manifestam diversas possibilidades do pensamento nascente. Ora o que eles buscam é uma introdução orgânica à literatura grega de seu estágio homérico à decadência euripidiano-socrática, ou, em outras palavras, as proposições fundamentais que dão unidade a uma investigação histórico-literária; em certos momentos, descortinam, no canto coral ditirâmico, uma origem para a tragédia ática, caracterizando, a partir de uma filologia inteiramente inovadora, o drama musical grego como o ponto culminante de toda uma tradição; proximamente a esse aspecto, assinalam uma pesquisa do desdobramento dos gêneros artísticos, do épico ao trágico passando pelo lírico, mostrando como cada um revela pulsões da própria natureza; destacam, também, a escuta de grandes artistas e pensadores que, desde a Grécia, por suas forças desconcertantes, dominam o cenário do mundo; tais escritos iniciais privilegiam, ainda, um estudo estético, ou, dito adequadamente, a perspicácia de uma história do desenvolvimento da visão intuitiva estética dos gregos; de maneira não menos acentuada, eles demarcam uma filosofia da arte e, com maior sutileza, requerendo uma interpretação à altura da bela expressão, enfatizam a descrição de uma potência de ilusão.

No intuito de fazer uma colagem das designações internas do projeto de criação do jovem Nietzsche em seu caminho de transformação da trajetória ocidental, inúmeros sinais podem ser, pertinentemente, adicionados aos anteriores, como, citando apenas mais um exemplo de extrema relevância, a descoberta do efeito da arte contra o conhecimento, ou, em outras palavras, a superioridade da arte que passa a submeter o conhecimento e a verdade, pensados, agora, como derivações de eficácias artísticas. Mas, àqueles acostumados à leitura de *O Nascimento da Tragédia*, é, provavelmente, a tensão entre o apolíneo e o dionisíaco como princípio do pensamento, da história, da arte e, sobretudo, da própria realidade, o meio mais evidente para se introduzir nas *verdades eternas* do livro, pois, sem a compreensão do dionisíaco, os gregos permaneceriam inteiramente desconhecidos. O problema de se ignorar os gregos é, com isso, não se estar preparado para a própria modernidade, já que Nietzsche, através da detecção do início de um *renascimento da tragédia*¹ em pensamentos filosóficos como os de Kant e Schopenhauer e, mais ainda, na música de Bach, Beethoven e Wagner, mostrando uma unidade entre a filosofia e a música alemã, flagra o retorno da pulsão dionisíaca e sua inserção na modernidade: desconhecer os gregos é desconhecer, com eles, nós mesmos, assumindo o perigo de não estarmos preparados para poder pensar duas questões fundamentais para o trágico incipiente: de onde ele provém, aonde ele quer ir?

Dessa maneira, Nietzsche pode parecer um historiador da literatura, um teórico dos gêneros literários ou artísticos, um filólogo excêntrico, um esteta, um filósofo da arte, um perscrutador de autores capazes de determinar o futuro... E não seria equivocado dizer que suas ocupações abarcam esses e outros campos da teoria literária e da reflexão filosófica. Simultaneamente, como ratificar tais considerações, se o filósofo é um crítico feroz da história, do homem teórico, da filologia, da estética convencional, da própria filosofia, supera os limites dos campos de criação abolindo qualquer possibilidade de sustentação da importância das fronteiras dos gêneros, compreende a crítica de arte como uma idiotia e tem o artista por um médium? Como assumir tais colocações, vindas de quem nos revela que o Ocidente herdou apenas um lado do pensamento grego, justamente o teórico, tendo chegado a hora de adentrar pelo que se manteve esquecido? Como se aproximar da arte grega por outra ambiência daquela que, com Sócrates, determinou o modelo filosófico prevalescente? Como corroborar tais posições, oriundas de alguém para quem a consciência nadifica a mitologia, dissolvendo as imagens musicais produzidas pelos instintos de um povo em conceitos cada vez mais exangues?

A força inicial nietzschiana procede da assunção de uma diferença radical, no mundo grego, entre o conhecimento teórico estético e a própria criação, privilegiando essa última em detrimento daquele cujo surgimento já está associado à morte da vigorosa dinâmica pré-socrática que Nietzsche tanto valoriza. Ninguém melhor do que ele próprio para dar voz às questões e perplexidades que norteiam seu paradeiro:

*Que os gregos da época mais antiga tinham uma altíssima estima por Homero, jamais desmentida, é um grande enigma [...]. A estima incondicional por Homero entre os gregos (mesmo na melhor época) é um fato puramente instintivo. Como eles puderam experimentar tal mundo homérico? Que maravilha!*²

Ou:

De onde provém o esforço perfeitamente realizado pelos dramaturgos gregos de alcançar a unidade? Sobretudo em uma época em que ainda não havia a filosofia para colocar uma exigência? Que época maravilhosa em que as artes ainda se desenvolviam sem que o artista encontrasse todos os fatos de uma teoria da arte diante de si!³

Belo paradoxo, então, para esse amigo de enigmas: aventurar-se ao encontro de um pensamento poético, instintivo, dos gregos anteriores a Sócrates, tendo de desestruturar toda uma história

filosófica calcada na racionalidade através de uma nova manobra do pensar que estabeleça a convivência mais íntima entre esse pensar filosófico pós-socrático e a dinâmica artística pré-teórica. Em termos nietzschianos, tal paradoxo que, se desestruturante, é, simultaneamente, compositor de movimentos imprevisíveis de futuro, revela uma das tensões mais importantes de seu tempo: aquela entre o insaciável conhecimento científico-teórico-crítico-dialético-otimista, cuja pretensão de validade universal do saber, na modernidade, caminhando para alcançar sua máxima extensão, passa a reconhecer seus limites, e a necessidade do trágico artístico. Anunciadora de uma cultura por vir e da necessidade de se criar as possibilidades para se viver nela, essa encruzilhada ganha um novo símbolo: um *Sócrates musicante*⁴, muito diferente daquela *monstruosidade per defectum*⁵ que, ao invés de assumir a criação na força afirmativa do instinto deixando à consciência o papel de crítico, fazia o criativo provir da própria consciência, e, no lugar do instinto, encontrava a força de instauração de um pensamento lógico; como se, agora, Sócrates começasse a se tornar trágico.

Nietzsche afirma que o relacionamento de artistas com pensadores se realiza pela *varinha de condão*⁶ de uma sabedoria instintiva, com a qual eles atualizam as obscuras ambiências do passado onde os tesouros se escondem e transformam em carvão o que o tempo presente aprecia como ouro. Com isso, ele descobre o movimento pensante da arte grega a partir de um posicionamento simpático às próprias latências artísticas, alcançando uma abordagem que a arte, possuindo um *alter ego* filosófico, pode, agora, estabelecer, e resguarda no pensamento miscigenador a força oculta que a teoria (como Nietzsche a compreende), se recolhida sobre si mesma, gostaria de expurgar, exigente que é das demonstrações e deduções de suas verdades. Nesse momento, em nome da fusão entre arte e filosofia, o filósofo-artista abre mão justamente dos pensamentos calculadores, que necessitam das mensurações e dos argumentos para sobreviver (como se um certo processo lógico pudesse constranger o corpo a, desprezado, deixar-se ser controlado por abstrações generalizantes que negam suas forças mais instintivas, provocando uma verdadeira depressão fisiológica, uma progressiva insatisfação pela derrota dos sentidos).

A coragem necessária a essa nova maneira de pensar filosófico-artística, aceitando a veemência da criação justamente naquilo que não precisa ter um porquê, naquilo que, inclusive, descredita o que pode ser explicado, que despreza o jogo da suposta comprovação pela causalidade, reside em ir contra o processo de domesticação do corpo imposto pelo andamento civilizador socrático-cristão. Para compreender um pensamento desse naipe, mais do que um esforço intelectual erudito, precisa-se estar aberto a receber no próprio corpo a intensidade do respectivo

impacto, reconhecendo-o como seu e desejando a vivificação cada vez maior de tal experiência. Quem, de alguma maneira, não acatar imediatamente a força poética de umas frases que são, nelas mesmas, todo um livro, não se satisfará tampouco com explicações, demonstrações, silogismos, enfim, com todas as tentativas de mediações racionais excessivas que pervertem a força arrebatadora das palavras sobre os nervos e a sensibilidade, além de debilitar a própria experiência do que está sendo dito; em Nietzsche, o pensamento, sem deixar de ser filosófico, é, simultaneamente, poético.

No texto sobre Tales de Mileto, a breve, e bela, parábola dos viajantes a atravessar o rio oferece uma indicação:

Julga-se ver dois viajantes à beira de uma torrente agitada que arrasta pedras consigo: um deles salta com leveza por cima dela, servindo-se das pedras para se lançar em frente, mesmo que estas se afundem bruscamente atrás dele. O outro encontra-se desamparado a cada momento, deve primeiro construir fundamentos que possam sustentar o seu passo pesado e prudente; às vezes não consegue, e então nenhum deus o ajuda a transpor a torrente.⁷

A arte, a filosofia e suas variantes mesclas ou indiscernibilidades possuem um poder para além da lógica e da dialética, que lhes permite invenções abruptas (metafóricas, imagéticas ou simbólicas), colhidas em pleno vôo pelas asas de um pensamento que quer continuar sua travessia de descobertas onde não necessita da ancoragem do mundo empírico, no qual, em função do peso da prudência de uma exigência racional de fundamentação conceitual, pode naufragar antes mesmo de conseguir transpor as águas do pensamento criador. Que as pedras do mundo empírico submirjam, com seus rígidos, regulares e fixos edifícios conceituais, mas que o pensamento criador atravesse a torrente, já que o ser humano não se reduz à objetividade cientificamente comprobatória nem à subjetividade asseguradora de certezas definitivas. Contra a linha de representação, portanto, é necessário traçar uma linha de antecipação em que a legibilidade atuante fracture a fixidade divisória do subjetivo e do objetivo, cuja nova movimentação cambiante passa a estar submetida à própria criação.

Uma das propulsões que o instiga, portanto, é a possibilidade de filosofar em consonância com a arte, de tratar a filosofia musical-poeticamente, testando, com intensidade cada vez maior ao longo de sua produção, as indiscernibilidades entre filosofia, música e poesia, que lhe permitiriam pensar o que era até então inaudito. Com algo em torno de 25 anos, Nietzsche sabe que a disjunção entre artistas e filósofos é puramente ilusória, acreditada apenas por espíritos por ele considerados

débeis. Através da superação de tal divórcio e privilegiando uma força artístico-filosófica, ele volta seu pensamento para uma das marcas distintivas de quem recusa terminantemente qualquer estereótipo. Uma das críticas que, posteriormente, fará a seu primeiro livro é que, ainda que desconfiando do proveito das demonstrações e, com isso, escrevendo um texto para iniciados, balbuciante de necessidades anteriormente caladas e experiências ocultas em uma língua estranha, ele não foi capaz de cantar: *Ela devia cantar, essa “nova alma” – e não falar! É pena que eu não me atravessasse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo*⁸.

Fazer a filosofia cantar... Escrever filosofia como músico, como poeta... Eis o que, anos após a publicação do livro, numa *tentativa de autocrítica*, Nietzsche julga não ter ousado naquele instante inicial, apesar do empenho precoce, por si só muito audaz, nessa convivência transfiguradora e provocadora de vertigens. Sua audácia se encaminha para uma anomalia, uma aberração, para a busca de um *livro impossível*⁹, escrito para instigar e entusiasmar *um tipo excepcional de artistas* dotado para o pensamento, aniquilador das contradições históricas entre filosofia e poesia, entre filosofia e arte. Esse novo artista, raro, mais afastado do homem erudito que do povo, é o possível leitor almejado pela obra nietzschiana.

Quase dois anos antes da primeira edição de *O Nascimento da Tragédia*, numa carta a Erwin Rohde, ele atesta que tal miscigenação entre o filosófico e o artístico é o destino de seu pensamento, cuja plena realização depende apenas de uma questão de tempo: *No momento, ciência, arte e filosofia crescem, simultaneamente, em mim, de tal maneira que, aconteça o que acontecer, engendrarei, qualquer dia, um centauro*¹⁰. Como em *O Nascimento da Tragédia* a ciência aparece submetida à arte, o *centauro* adquire, então, seu corpo biforme, monstruoso, instintivamente sábio, de filho híbrido gerado pela simultaneidade de arte e filosofia: em sua nova metamorfose, esse que, no dizer da *Ilíada*, é o mais bravo dos seres, está apto a medicar o pensamento ocidental de modo a fazê-lo ressuscitar na vitalidade de sua diferença. Ciclicamente, tal centauro ajuda a educar seus filhos mais fortes – principalmente Nietzsche, o Aquiles da filosofia –, lançando-os cada vez mais a uma radicalização de tal hibridismo indomesticável. Na zoogonia nietzschiana, o *centauro* mais perfeito, *Assim Falou Zaratustra*, faz com que o filósofo se diga, no fundo, uma *elefanta*¹¹, tendo levado o tempo de gestação do mamífero para dar nascimento ao livro que tem a música como pré-condição e, mesmo, como realização de sua existência: *Talvez se possa ver o Zaratustra inteiro como música; - certamente um renascimento da arte de ouvir era uma pré-condição para ele*¹². Futuramente, Nietzsche abdicará de qualquer aceção dubitativa quanto ao fato de incluir a música

em seu projeto pensante; para compreendê-lo, é preciso *Ouvidos novos para uma nova música*¹³.

Se acerca de *O Nascimento da Tragédia*, ele reclama *não ter dito como poeta aquilo que tinha então a dizer*, ainda que, paradoxalmente, na mesma página, diga que o respectivo livro é *como música para aqueles que foram batizados na música*¹⁴, sobre o *Zaratustra*, ele afirma: *Deixemos os poetas de lado*¹⁵. Será isso uma mudança de posição, um afastamento em relação à poesia? Evidente que não, já que esse livro, tendo a música como pré-condição e tanto a poesia quanto a filosofia como a própria condição de sua existência, realiza supremamente aquilo que é instaurado por sua primeira publicação, ou seja, o encontro do apolíneo com o dionisíaco presente na poesia musical grega. O que ele passa a acatar é algo impensável em seus primeiros escritos: a possibilidade de uma linguagem verbal dionisíaca, ou seja, da transferência das realizações musicais mais nobres para a arte da palavra (na mesma época, Rimbaud é o outro grande descobridor dessa experiência poética). Aqui, os poetas não têm de ser esquecidos em nome de uma negação do poético, mas, muito pelo contrário, pelo fato de o *Zaratustra* ser o mais poético dos livros nietzschianos, aquele que, inesperadamente, cria novos espaços de locomoção para quem deseja aumentar a voltagem do pensamento pela indeterminação entre poesia (que já engloba a música) e filosofia, entre arte e filosofia, sobressaindo-se até mesmo, para Nietzsche, em relação aos mais importantes escritos de todas as épocas e tradições; aqui, os poetas não têm de ser deixados de lado por uma pretendida negação ao direito poético, mas para que, numa modernidade que o precisa associar a uma nova maneira de pensar, ele possa ser levado à sua máxima potência: filosófico-artística:

Que um Goethe, um Shakespeare não saberiam respirar sequer um instante nessa paixão e nessa altura tremendas, que Dante, comparado a Zaratustra, seja apenas um crente, e não alguém que por primeiro *cria* a verdade, um espírito *regedor do mundo*, que os poetas do Veda sejam sacerdotes, e indignos mesmo de desatar as sandálias de um Zaratustra, tudo isso é o mínimo, e não dá noção da distância, da solidão *anil* em que essa obra vive.¹⁶

Deixemos os poetas de lado – para o poeta-filósofo, nem os maiores escritores depois da Grécia nem os antigos sábios hindus estão à altura de *Assim Falou Zaratustra*, esse *centauro* perfeito. Nele, poesia e filosofia se tornam de tal modo indiscerníveis que o faz ser uma obra que *ocupa um lugar à parte*¹⁷, solitária (e exigindo *uma experiência de sete solidões*¹⁸) no horizonte da história do pensamento. Nem mesmo os gregos antigos, inventores do centauro mitológico e realizadores das Dionísias, teriam criado uma obra como essa, já que a arte mais amada por Nietzsche é pré-filosófica, instintiva, exclusivamente artística, não necessitando da própria filosofia

para dar consistência a suas espantosas realizações. Se o Zaratustra é um livro *à parte* é porque, nele, aquilo que, desde Sócrates, se encontra diferenciado, confunde-se, torna-se uno, recolocando um plano pré-filosófico, artístico, no âmbito do filosófico. É justamente essa fusão que permite a reviravolta do conceito de verdade, que deixa de ser um *a priori* a ser representado ou crido para se indiferenciar da própria criação; assim como conhecer é criar, verdade é criação, conjugadora do processo configurador e do processo desfigurador. Por ser o primeiro a perceber o fenômeno do dionisíaco, fazendo-se, portanto, o primeiro filósofo efetivamente trágico e, conseqüentemente, um filósofo-poeta, Nietzsche se diz *o inventor do ditirambo*¹⁹, uma arte que, em sua linguagem receptiva à inseparabilidade entre música, poesia e, no caso, filosofia, inventa o futuro de um pathos inteiramente afirmativo, renovadoramente trágico, acatador de todo e qualquer devir, inserindo novos rumos ao mundo moderno; como foi dito, o musical dos ditirambos nietzschianos é inerente à sua própria linguagem, poética, mensurada apenas pela aquiescência completa à vida através de conceitos como *eterno retorno* e *amor fati*, por exemplo.

Do momento de gestação ao de nascimento, a cada instante, com determinação e paciência elefântica, Nietzsche cuida de seu *centauro*. Há momentos em que ele chama o conjunto de sua obra de *literatura*, e se alegra em dizer que Ritschl, o antigo mestre já mencionado, quando seu professor, dizia que ele concebia seus escritos filológicos como um *romancier parisiense – de modo absurdamente excitante*²⁰; assim como um filósofo-poeta, entrevemos um filólogo-romancista, mas o que, efetivamente, importa é a indissociabilidade entre os modos poéticos, literários, musicais, picturais, artísticos e filosóficos de pensamento. Em um de seus livros intermediários desse processo, o mesmo em que anuncia sua *tragédia* porvir, diz:

Minha gaita de foles já está pronta, e também minha garganta – ela pode soar um pouco rouca, paciência! Estamos nas montanhas. Mas o que ouvirão é algo novo, pelo menos; e se não o compreendem, se entendem mal o *cantor*, que importa isso? É a “maldição do cantor”. Mais claramente poderão ouvir sua música e seu modo de tocar, e ao som de sua flauta poderão também melhor – dançar. É o que querem?...

Uma filosofia cantada para motivar a dança... É o que querem? É o que Nietzsche quer! Para quê? Obviamente, sua ocupação não é apenas alargar as possibilidades dos gêneros através de uma indiscernibilidade entre eles: isso seria uma questão demasiadamente “literária”, e o que importa é o que tem de utilizar o “literário” para poder descobrir-se e ultrapassá-lo (mas não acaba sendo o ultrapassamento do “literário” justamente seu ápice? – um dos inúmeros paradoxos que a escrita nos

coloca). Desde o momento de preparação de seu primeiro livro, Nietzsche parece ter algo decisivo em vista, dando voz a um de seus mais belos pensamentos: a arte como a sedutora mais potente em favor da vida, a arte como a única possibilidade sem a qual nós nos desviamos da vida, a arte cuja influência nos destina à própria vida. Esse vínculo entre arte e vida, daquela como meio de aproximação, preservação e intensificação desta, como celebração de quem se descobre atravessado por ela, é o projeto de *O Nascimento da Tragédia*, que, descobrindo a arte grega, sobretudo a tragédia, mas também a epopéia e a lírica, como lugares privilegiados deste acontecimento, manifestando a eclosão do espanto, da admiração ou do encantamento que uma experiência como esta traz consigo, obrigam Nietzsche, inclusive, à indiscernibilidade cada vez mais intensa entre poesia e filosofia. Em nome da alegre inesgotabilidade da vida, que nunca cessa suas criações e aniquilamentos, em nome da afirmatividade da criação que acolhe a destruição, em nome da aquiescência do passageiro, em nome da adesão ao dionisíaco que constitui a vida, o filósofo, na derradeira linha de um de seus últimos livros, juntando o fim e o começo de seu projeto de pensamento pautado por um mesmo movimento, poderá escrever: *O Nascimento da Tragédia foi minha primeira transvaloração de todos os valores*²¹, um livro de um discípulo de Dionísio e, de alguma maneira, já do mestre do *eterno retorno*.

Do mesmo modo que, para o pensador alemão, o espírito científico, inartístico, racional, corrói a vida, afastar-se dos gregos é concordar com uma perda vital, com um envenenamento, já que neles se toma o partido da abundância de vida. Essa é a equação fundamental: quanto mais grego maior o excesso de saúde, maior a afirmatividade, maior a vitalidade: *A mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram necessidade da tragédia? Mais ainda – da arte? Para que – arte grega?*²² Em primeiro lugar, é preciso entender que, para Nietzsche, a importância da obra-de-arte grega é que ela refaz ou imita o processo originário de vida, sendo, por isso, mimética. Vida, por sua vez, caracteriza-se por um *processo artístico original*²³ de projeção incansável de novas aparências que, a cada instante, se movimentam, se renovam e são aniquiladas. Projetado por esse *processo artístico original* chamado vida, tudo o que é vivo, ganhando superfície, vive na aparência; por isso, o mundo só se justifica esteticamente, segundo a fórmula que retornará algumas vezes em *O Nascimento da Tragédia*. Se vida é um *processo artístico original*, a arte é um processo artístico secundário, imitador de vida (que, nela mesma, já é um processo artístico). Com sua força criadora de novas aparências que só ela pode gerar, a arte é uma segunda vida que se antecipa ao

mundo aparente pré-existente a ela e se torna, de segunda, original, tonificando os movimentos constitutivos originários de vida, compostos, estes sim, por forças imperecíveis, plasmadoras da própria aparência. Se a obra-de-arte, portanto, antecipa, é por manifestar, como nenhum outro fenômeno da existência, as forças artísticas criadoras de vida, de maneira que vida, se não fosse a arte, não conseguiria permear o homem com toda sua intensidade. A obra-de-arte deixa a vida se expor em sua extrema potencialidade, em seu vigor máximo, fazendo com que a pessoa, quando alheia à arte, fique anestesiada para vida que passa a se projetar menos do que poderia. Ou seja, sem a arte, vida não é, para o homem, vida: *Um pintor a quem faltassem as mãos e que quisesse exprimir pelo canto a imagem que tem na mente, sempre revelaria mais coisas nessa permuta entre esferas do que o mundo empírico revela da essência das coisas*²⁴.

Nesse sentido, entretanto, a arte não tem nada de exclusivamente antropomórfico, mas, primeiramente, de vital, e de humano apenas na medida em que o homem é gerado pelo próprio processo vital, sendo, dele, uma obra. A atividade de vida é vital, não humana; a atividade de mundo é mundana, não humana; a atividade da arte é levar o homem a refazer artisticamente a atividade vital de vida, aproximando-o desta; a atividade da arte é levar o homem a imitar a atividade mundana de mundo, aproximando-o desta; a atividade da arte é levar o homem a se abrir ao movimento ~~de~~ vida, transformando-se nele; a atividade da arte é transformar o antropomórfico do homem em uma força viva vidamórfica; a atividade da arte é fazer com que as forças que criam, criando de maneira artística, atuem em quem participa de seus movimentos. Esta é a aprendizagem primeira que uma arte como a pleiteada por Nietzsche tem a oferecer: a de ser uma arte que parte de uma afirmação incondicional de vida e que, a cada momento, radicalize tal processo afirmativo, artístico ou vital – já não importa –, com todas as suas forças e conseqüências.

Antes de privilegiar quase que exclusivamente as pulsões dionisíacas e apolíneas, Nietzsche opera inúmeras tensões para fazer essas forças imperecíveis plasmadoras de tudo o que aparece falarem, para fazer falar essa vida à qual a segunda vida antecipadora (ou segunda natureza, a arte) imita, para fazer falar, enfim, a própria produção do mundo como obra-de-arte e a própria produção da obra-de-arte como mundo. A arte é uma intermediação poética para o jogo do homem com vida, tornando necessariamente estética uma vida que, de tanto se aproximar, criando uma obra ou uma linguagem antes desconhecida (e por uma ou outra sendo criada), se permeou de vida, confundindo-se a ela. Pois há um momento em que tudo o que resta ao homem é a criação, *as metáforas proibidas e misturadas, os arranjos inéditos de conceitos*²⁵ renovadores, para que ele,

correspondendo a vida, se transforme nela. Essa transformação da individualidade em uma vida através da criação ganha, em Nietzsche, o nome de liberdade. Tomando apenas dois fragmentos póstumos, que, com suas densidades e proliferações internas, mais parecem uma fábrica do pensamento, deles, pode-se extrair as seguintes tensões conceituais: *belo natural - deformidade-perturbação, consonância - dissonância, belo - dor, idealidade - realidade, aparência - origem, harmonia - ponto de indiferença, obra-de-arte - origem negativa, o mundo do belo - ponto de indiferença*²⁶ ... Independentemente dos conceitos utilizados e obrigando o leitor a uma leitura flexível, o que importa aqui não é a negação ou minimização de um dos pólos conceituais em nome da afirmação de seu par – se fosse assim, calcando a verdade num dos pólos e menosprezando a tensão que opera a encruzilhada necessária, Nietzsche seria efetivamente um metafísico. Não é esse, entretanto, o movimento de seu pensamento.

Qualquer que seja a tensão escolhida, é preciso pensá-la numa mesma dinâmica. Caso se resolvesse privilegiar, por exemplo, o par *obra-de-arte - origem negativa*, o andamento da reflexão poderia ser o seguinte: se a obra-de-arte evidencia facilmente a força configuradora que nela atua, é preciso que ela deixe atuar, nessa mesma consistência que permite a sua sustentação enquanto obra, a eclosão de uma outra força à qual, por ser tensivamente antagônica porém co-originária daquela (sua *origem negativa*), poder-se-ia chamar de força de inconsistência ou força de desfiguração, oriunda de uma zona de rarefação extrema que continua atuando na obra que, por sua vez, seria, justamente, a passagem da inconsistência à consistência, da desfiguração à figuração, mas de tal maneira que a própria obra, de algum modo, revelaria, na própria consistência, a inconsistência de onde ela também proveio e onde ela ainda, perigosamente, igualmente se assenta, ou, na própria figuração, a desfiguração de onde ela também proveio e onde ela ainda, perigosamente, igualmente se assenta, ou que a zona de consistência da obra revelaria a zona de rarefação extrema de onde ela também proveio e onde ela ainda, perigosamente, igualmente se assenta. Por isso, a obra é *póros*, passagem: passagem do vazio à harmonia visível ou à beleza de uma corporificação que quer superar a escassez, mas de tal maneira que o novo corpo – a nova obra – deixa passar por ele mesmo aquele vazio ou escassez (*penía*) de onde ele proveio e onde ainda, perigosamente, se assenta. A obra é a encruzilhada privilegiada dessas forças supostamente contrárias, o ponto de indiscernibilidade entre elas... A obra, *póros*, é a passagem de uma individualidade à vida; a obra, *póros*, é a passagem de vida por uma vida, a encruzilhada de vida com uma vida; a obra, *póros*, é a passagem que deixa uma vida ser atravessada de vida.

Voltando à questão: *para que – arte grega?*, mas apenas na medida em que ela diz respeito a uma variação: *para que – arte moderna?*, mas apenas na medida em que ela diz respeito a uma abreviação: *para que – arte?*, já que, para Nietzsche, a *arte grega* manifesta o que anima e vivifica a própria arte. Assim, *para que – arte?* Para que, partindo da exigência de sermos em nossa individualidade, resguardemos, na própria modernidade, uma ambiência de aproximação a vida, de perdição em vida, a ponto de nos dissolvermos nela, de nos tornarmos, com ela, uma única experiência, de maneira que ela própria – vida – atue e se manifeste em nós, por nosso intermédio. Arte grega, portanto... ou melhor, arte, portanto, para que, através dela, tudo o que existe em sua diferença específica, através de suas particularidades, num doloroso jogo de contradição, possa experimentar o indiferenciável de vida, fazendo com que toda e qualquer individualidade, aberta ao movimento de sua aniquilação, torne-se, assim: *uma vida*²⁷: *uma vida* que se quer um fenômeno de vida, determinada pelo *ponto de indiferenciação*²⁸ entre a consonância explícita de toda individuação e a dissonância do ponto vazio de uma imaterialidade virtual para onde escapa tudo o que é perceptível. A aventura por essa dissonância dionisíaca, artística ou estética por ser o *ponto de indiferenciação* com a individuação, é de tal importância que, em sua diferença específica, o indivíduo descobre que ele próprio, na consonância de sua particularidade, é a *encarnação da dissonância*; como na bela expressão nietzschiana: [...] *e que outra coisa é o homem?* [...] *uma encarnação da dissonância*²⁹. Esse *ponto de indiferenciação*, que leva o homem a tal experiência dissonante, de onde e para que nasce a obra cuja tarefa é servir como mediação criadora que promove uma imediação com a vida, faz com que as singulares figuras da arte, *mais reais que a realidade efetiva*³⁰, mergulhem sua distinção no negativo, criando, nessa encruzilhada hiper-real, nesse ponto de interpermeabilidade em que a vida se revela *um contínuo espasmo, projetando fenômenos, prazerosamente*³¹, um caminho tensivo do êxtase.

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. Trad. por Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 120.

² NIETZSCHE, Friedrich. *Oeuvres philosophiques complètes, I. La naissance de la tragédie; fragments posthumes, automne 1869 – printemps 1872*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard.. fr. 2 [22], p. 193.

³ Id. Ibid. fr. 1[53], p. 172.

⁴ *O nascimento da tragédia*. p. 104.

⁵ Id. Ibid. p. 86.

⁶ *Oeuvres philosophiques complètes, I*. fr. 2[16], p. 190.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos Editora. p. 28.

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Tentativa de autocrítica. In: Nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.16.

⁹ Id. Ibid. p. 15.

¹⁰ Carta de Nietzsche a Erwin Rohde, de janeiro de 1870. *In: Correspondance*, t. 1. Trad. fr. De J. Bréjoux et M. De Gandillac: Paris, Gallimard, 1986. p. 92.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Por Paulo Cesar Souza. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986. p. 123.

¹² Id. Ibid. p. 122.

¹³ *The Antichrist. In: The portable Nietzsche*. Edited and Translated by Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 1983. p. 568.

¹⁴ *Tentativa de autocrítica*. p.16.

¹⁵ *Ecce Homo*. p.129.

¹⁶ Id. Ibid. p. 129.

¹⁷ Ibid. p. 129.

¹⁸ *The Antichrist*. p. 568.

¹⁹ *Ecce Homo*. p. 131.

²⁰ Ibid. p. 81, 83.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos(ou como filosofar com o martelo)*. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000. p. 118.

²² *Nascimento da tragédia*. p.13-14.

²³ *Oeuvres philosophiques complètes, I*. fr. 7[167]. p.311.

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral. In: O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Tradução de Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997. p. 225.

²⁵ Id. Ibid. p. 231.

²⁶ *Oeuvres philosophiques complètes, I*. fr. 7[116] e 7[117]. p. 281-282.

7[116]: O belo natural não existe. Há, entretanto, uma deformidade-perturbação e um ponto de indiferença. Em vista da idealidade da consonância, pensemos a realidade da dissonância. Assim, a dor é produtiva, ela que – a partir desse ponto de indiferença – engendra o belo como contra-cor aliada. Exemplo excepcional no santo martirizado que experimenta um êxtase sem dor e até voluptuoso. Até onde vai essa idealidade? Continuamente, ela vive e cresce, ela é um mundo no mundo. Mas a realidade não é a dor? E a *representação* não é nascida da realidade? Que tipo de *regozijo* é esse? O regozijo de uma coisa que não é real, mas apenas ideal? Sendo regozijo, toda a vida não é nada além de uma tal realidade? Que ponto de indiferença é esse que a natureza realiza? Como a ausência de dor é possível? A intuição é um produto estético. O que é, então, real? Quem intui? As múltiplas modalidades da dor e a indiferença em vista dela são possíveis como estados de um ser? O que é ainda o ser nesses pontos de indiferença? É necessário explicar o *tempo* e o *espaço* a partir destes pontos de indiferença? É necessário derivar a pluralidade da dor de tais pontos?

Aqui, é importante comparar a obra-de-arte a esse ponto de indiferença de onde ela nasce, e de compará-la com o mundo saído de um ponto vazio de dor. Nesse lugar, a representação se engendra. – A subjetividade do mundo não é uma subjetividade antropomórfica, mas mundana: no sonho do deus, nós somos as “figuras” que adivinham como ele sonha.

7[117] - É necessário que o prazer artístico exista independentemente dos homens. A floração multicolor e a cauda do pavão têm a mesma relação com a sua origem que a harmonia tem com o ponto de indiferença, ou, em outras palavras, que a obra-de-arte tem com sua origem negativa. O que cria, o que cria de maneira artística, age no artista. O que é, então, a obra-de-arte? O que é a harmonia? Ela tem tanta realidade quanto a flor multicolor.

Mas se a flor, o homem e a cauda do pavão têm uma origem negativa, eles são como as “harmonias” de um deus, ou seja, sua realidade é como uma realidade de sonho. Temos, então, necessidade de um ser que produz o mundo como obra-de-arte, como harmonia; a vontade faz nascer do vazio, da *ἄνοια* (penia); a arte como *πόρος* (póros). Tudo que existe é reprodução da vontade, o que se dá, inclusive, na força artística. O cristal, as células etc.

Direção da arte, superar as dissonâncias: é assim que, nascido do ponto de indiferença, o mundo do belo se esforça em fazer a perturbadora dissonância atravessar a obra-de-arte. Daí o regozijo progressivo com o modo menor e com a dissonância. O meio é a representação fantasmática, em geral a *representação* como, por princípio, produção de uma intuição sem dor das coisas.

A vontade como dor suprema engendra um êxtase a partir dela mesma, êxtase idêntico à pura intuição e à produção da obra-de-arte. Qual é o processo *fisiológico*? É necessário que uma ausência de dor seja engendrada – mas como?

A *representação* se engendra aqui, como meio para esse êxtase supremo.

O mundo é, então, os dois ao mesmo tempo, vontade terrível e representação, o mundo desdobrado da representação, do êxtase.

A *música* prova que todo esse mundo, em sua pluralidade, não é mais experienciado como *dissonância*.

O que padece, luta e se lacera, é sempre a *única vontade*: ela é a contradição perfeita como causa original da existência.

A individuação é, então, o *resultado*, e não a causa, da paixão.

A *obra-de-arte* e o *indivíduo* são uma repetição do processo originário de onde o mundo nasce, uma onda no mar.

²⁷ *Oeuvres philosophiques complètes, I.* fr. 1[172], p. 313.

²⁸ *Id.* Ibid. fr. 7[116] e 7 [117]. p.281-282.

²⁹ *O Nascimento da tragédia.* p.143.

³⁰ *Oeuvres philosophiques complètes, I.* fr. 9 [133]. p. 401

³¹ *Id.* Ibid. fr. 7[204]. p. 320.