

Arte do consolo *deste lado de cá*: considerações sobre a arte na filosofia madura de Nietzsche

Art of *this-wordly* comfort: considerations on art in Nietzsche's mature philosophy

Gabriel Herkenhoff C. Moura*

1.Introdução

As reflexões acerca da arte possuem um papel fundamental no pensamento de Nietzsche, tendo atravessado, com maior ou menor ênfase, toda a trajetória do filósofo alemão. Entretanto, entre seu primeiro livro *O Nascimento da Tragédia*, publicado em 1972, e *O Caso Wagner*, livro publicado em seu último ano de atividade intelectual (1888), a compreensão de Nietzsche da arte sofre alterações consideráveis. Não se pretende, com isso, assumir uma fissão radical no pensamento do filósofo, uma vez que o próprio Nietzsche escreveu, em 1886, prefácios à segunda edição de seus cinco livros lançados até então – *O Nascimento da Tragédia*, *Humano Demasiado Humano I e II*, *Aurora* e *A Gaia Ciência* –, tratando de traçar uma unidade de pensamento¹. No entanto, um desses cinco prefácios é marcante no que diz respeito a uma mudança importante de perspectiva no pensamento do filósofo sobre a arte e é justamente o prefácio a *O Nascimento da Tragédia*, cujo título, *Tentativa de Autocrítica*, deixa claro o objetivo.

Em tal prefácio, o filósofo se refere a seu livro de juventude, do ponto de vista da *estilística* com adjetivos como: “bizarro”, “mal acessível”, “impossível”, “desagradável”, “estranho”, “mal escrito”, “pesado”, “penoso”, “frenético”, “confuso”, dentre outros. Nietzsche também faz uma *crítica a si mesmo*, afirmando que a obra foi escrita a partir de “puras vivências próprias prematuras e demasiado verdes”² e foi “acometida de todos os defeitos da mocidade”³ e referindo-se a si próprio, como “senhor e deificador das artes” e “jovem romântico”⁴. Por fim, o filósofo critica, do

* Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), bolsista CAPES. Vitória, ES, Brasil. Contato: gabriel.herkenhoff@gmail.com

¹ De acordo com Viesenteiner, o filósofo se refere aos “Prefácios” como a “história de um desenvolvimento” em uma carta escrita para Meta von Salis cf. *Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é*. Campinas: Editora PHI, 2013. Há também uma pesquisa detalhada realizada por Burnett que aponta na mesma direção cf. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

² *Nascimento da Tragédia*, Tentativa de Autocrítica §2

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

ponto de vista do *conteúdo do argumento*, o fato do livro conhecer “apenas um sentido de artista [...], um deus-artista completamente inconsiderado e amoral”⁵, lamenta as “fórmulas schopenhauerianas e kantianas”⁶ adotadas no texto e afirma que ali está presente uma “metafísica do artista”⁷.

Todas essas referências negativas ao livro dizem muito sobre a interpretação do próprio Nietzsche sobre os limites daquela obra. A dureza dessas críticas a seu texto de juventude nos parece o suficiente para o tratarmos com ressalvas e para buscarmos em seu pensamento maduro o lugar assumido pela arte. E, nesse sentido, é importante ressaltar que a *Tentativa de Autocrítica* constrói também um movimento positivo indicando dois aspectos fundamentais: *O Nascimento da Tragédia* já apontava, de forma imatura, para questões que foram desenvolvidas ao longo de sua trajetória; Nietzsche apresenta uma abertura para pensar a questão da arte em outra perspectiva. Obviamente, esses dois aspectos não estão de forma alguma dissociados, muito pelo contrário, é na convergência dos dois que o filósofo reencontra a unidade de sua obra e mostra o caminho que as reflexões sobre a arte vinham tomando em seu pensamento.

O objetivo do presente trabalho é, exatamente, analisar como a arte é interpretada na filosofia madura de Nietzsche e nossa hipótese é a de que ela está associada a algumas das principais temáticas dessa fase. No presente caso, enfatizaremos a relação entre arte, cultura moderna e as noções de *distanciamento* e *grande saúde* – e sua relação com o *problema da hierarquia*. Partindo dessas questões, pretendemos mostrar como Nietzsche escapa da “metafísica do artista” presente em seu pensamento de juventude, como insere a arte no âmbito da cultura que critica e como faz a crítica retornar a si mesmo como parte dessa cultura – procedimento que parte das pesquisas Nietzsche contemporânea interpreta como a *práxis* autogenealógica⁸ do pensamento nietzschiano.

A realização de tal percurso será feita principalmente a partir de três textos dos últimos anos de produção intelectual de Nietzsche: o já mencionado prefácio de 1886 a

⁵ Ibidem, §5.

⁶ Ibidem, §6.

⁷ Ibidem, §7.

⁸ Viesenteiner, por exemplo, propõe uma revisão da compreensão dos escritos tardios de Nietzsche como autobiográficos a partir das noções de vivência e autogenealogia. A primeira é definida da seguinte forma: “como contra-conceito de razão, vivência deve ser compreendida como *pathos*, uma espécie de ‘conquista’ de um excesso perdulário de vida que não é oriundo da sistematização teórica sobre certa forma de vida, mas se origina do solo mesmo da travessia existencial” (p.138). E autogenealogia seria exatamente a compreensão das “condições através das quais seus pensamentos emergiram e se desenvolveram” (p.293).

O Nascimento da Tragédia, intitulado *Tentativa de Autocrítica*; a “Terceira Dissertação” do livro *Genealogia da Moral*, publicado em 1887; e o livro *O Caso Wagner*, de 1888. Assim, primeiramente, partiremos da autocrítica realizada por Nietzsche à interpretação da arte em sua filosofia de juventude para mostrar como ela está diretamente relacionada à crítica da cultura no âmbito da *Genealogia da Moral*. Em um segundo momento, nos ateremos aos pressupostos da crítica de Nietzsche a Wagner para em seguida compreendermos a oposição entre Wagner e Bizet. Por último, analisaremos como o elogio à Bizet serve tanto para apresentar a possibilidade de uma arte que vai contra a *décadence* moderna, quanto para analisar como ele se distingue, por meio de seu elogio, daquilo que ele criticou.

2. O Nascimento da Tragédia: o problema da arte do consolo metafísico

Apesar da importância da autocrítica tardia ao, por assim dizer, estilo de *O Nascimento da Tragédia* – ainda mais se temos em mente a importância da estilística no pensamento de Nietzsche⁹ – para o presente artigo interessa analisar, brevemente, aspectos de sua obra de juventude que o levam a: referir-se a si próprio como “senhor deificador das artes” e “jovem romântico”; observar que um “deus-artista” é o único sentido de artista presente na obra; e objetar a ideia de uma “arte do consolo metafísico”, como a presente em seu primeiro livro. Começaremos por essas questões, pois elas são fundamentais para que Nietzsche revise sua autointitulada “metafísica do artista” de juventude e reelabore o problema da arte.

Nietzsche inicia *O Nascimento da Tragédia* construindo um dualismo – de cunho schopenhauriano¹⁰ – entre “Uno-primordial” e “aparência”, a partir da oposição entre dois impulsos correspondentes aos deuses gregos da arte, Apolo e Dionísio. Afirma ele: “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*”¹¹. Segundo a interpretação nietzschiana, o primeiro seria origem da arte figurativa, da “bela aparência do mundo sonho” e da individuação; enquanto o segundo seria a origem da arte não figurativa, do “frêmito da embriaguez” e do Uno-primordial.

⁹ Isso somente seria possível se realizássemos um corte profundo entre forma e conteúdo do argumento nietzschiano, o que nos parece ser impossível, ainda mais se tivermos em vista o próprio desenvolvimento da estilística textual de Nietzsche, um dos objetos de estudo da pesquisa Nietzsche atual. Sobre a importância dos aspectos formais do argumento no pensamento maduro de Nietzsche, cf. Stegmaier, W. & Vilas Bôas, J. “Nietzsche como destino da filosofia e da humanidade? interpretação contextual do §1 do capítulo ‘por que sou um destino’, de *Ecce Homo*”. *Trans/Form/Ação*, 33(2), 241-277, 2010, bem como van Tongeren, P. “O questionamento de Nietzsche”. *Cadernos Nietzsche*, 31, 55-70, 2012.

¹⁰ Cf. Rabelo, R. *A arte na filosofia madura de Nietzsche*.

¹¹ Nietzsche, F. *Nascimento da Tragédia*, §1.

E a tragédia seria, nesse contexto, precisamente o lugar de conciliação entre ambos, que se deu por meio de um “miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica”¹², como Nietzsche aponta logo no primeiro parágrafo de seu livro:

[...] no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática¹³.

Vale ressaltar que, se nesse primeiro momento há um caminhar lado a lado entre os dois impulsos originários identificados por Nietzsche, ao longo da obra o filósofo faz o dionisíaco aparecer no centro do argumento, uma vez que encontra no caráter não-figurativo da música a ruptura da individuação e a abertura a um *Uno-primordial*. A música é, então, compreendida como “reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, e para todo o fenômeno, a coisa em si” e “proporciona o núcleo mais íntimo, que precede toda configuração, ou seja, o coração das coisas”¹⁴. Estabelece-se, assim, a primazia do impulso dionisíaco em *O Nascimento da Tragédia*¹⁵, e, conseqüentemente, a duplicação do mundo e a subordinação da *aparência verdadeiramente não existente* ao *Uno-primordial verdadeiramente existente* – que, vale ressaltar, é também *Ser-primordial*.

Ainda que Nietzsche busque escapar da dicotomia estabelecendo uma relação fundamental entre o dionisíaco e o apolíneo, de modo que o Uno necessite da aparência, ele não escapa do dualismo metafísico e deixa isso claro ao afirmar: “ela [música] se

¹² A ideia de uma conciliação por meio da vontade mostra a dívida de Nietzsche tanto para com Schopenhauer quanto para com Hegel em sua juventude. Em *Ecce Homo*, ele dirá, no §1 do capítulo sobre *O Nascimento da Tragédia*: “cheira chocantemente a hegelianismo e somente em algumas fórmulas está impregnado do fúnebre perfume de Schopenhauer. Uma ‘ideia’ – a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco – traduzida para o metafísico”. A própria estrutura do argumento do livro possui um caráter dialético: temos a tese acerca do nascimento da tragédia ática; a antítese, que é sua morte pelas mãos do socratismo; a síntese, sua renovação com a ópera wagneriana.

¹³ Nietzsche, F. *Nascimento da Tragédia*, §1.

¹⁴ *Ibidem*, §16.

¹⁵ Essa tese é corroborada pela argumentação em relação ao ocaso da tragédia, quando Nietzsche observa que a justificação racional da existência dada pelo socratismo enfraqueceu o impulso dionisíaco. O filósofo escreve: “E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou” (*Ibidem*, §10). Assim, a fuga dos deuses é, primeiramente, a fuga de Dionísio. Outro ponto no qual se pode perceber a primazia do dionisíaco é na afirmação de que “a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originalmente ela é só coro e nada mais que coro” (*Ibidem*, §7), uma vez que, desse modo, Nietzsche pretende argumentar que a tragédia nasce da arte não-figurativa dionisíaca.

refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda aparência”¹⁶. Nesse mesmo sentido, ele ainda ressalta que o sujeito como artista “está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência”¹⁷.

Assim, ao abrir a possibilidade de uma arte capaz de nos fazer reencontrar com o *Uno-primordial*, coloca sobre a arte a responsabilidade de redimir a existência, pois: “só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”¹⁸. O heleno “é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” porque a mesma “tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver”¹⁹. Portanto, a força da tragédia reside no fato de que ao possibilitar a *intuição* do Uno-primordial, consola da dor e mostra que a vida, “apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”²⁰. Assim, a existência é salva por uma arte que serve de *consolo metafísico*.

Temos, assim, alguns dos aspectos que levam Nietzsche a rejeitar parte das teses apresentadas em *O Nascimento da Tragédia*. O “deus-artista” é, exatamente, aquele capaz de se desprender do mundo da aparência e deixar expressar “o único Sujeito verdadeiramente existente”. O contato com o Ser-primordial como forma de confortar o indivíduo diante do horror da existência é o que dá o sentido de uma “arte do consolo metafísico”. E o “jovem romântico” é aquele Nietzsche que, ao assumir algumas “fórmulas schopenhauerianas”, aderiu a uma metafísica e a um certo pessimismo acerca da existência. A profundidade desses problemas é sintetizada nas perguntas que abrem o último aforismo do prefácio adicionado em 1886 a *O Nascimento da Tragédia*, intitulado *Tentativa de Autocrítica*:

Mas, meu caro senhor, o que é romântico no mundo, se o *vosso* livro não é romântico? Será que o ódio profundo contra o “tempo de agora”, a “realidade” e as “ideias modernas” pode ser levado mais à frente do que ocorreu em *vossa* metafísica do artista, a qual prefere acreditar até no Nada, até no demônio, a acreditar no “Agora”?²¹

¹⁶ *Nascimento da Tragédia*, §6.

¹⁷ *Ibidem*, §5.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, §7.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, “Tentativa de Autocrítica”, §7

3. *Tentativa de Autocrítica: a arte do consolo deste lado de cá*

Com essas perguntas, Nietzsche revela o centro de sua metafísica de juventude, uma vez que mostra o problema da justificação da existência – a partir da relação entre Uno-primordial e aparência – como um preferir “acreditar no Nada” a “acreditar no ‘Agora’”. A censura à sua justificação estética-metafísica da existência, parece ser a marca do desenvolvimento de um pensamento que recusa qualquer forma de duplicação do mundo. “O Mundo-verdade acabou abolido, que mundo nos ficou? O mundo das aparências? Mas não; com o Mundo-verdade abolimos o mundo das aparências!”²², ressalta Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos*. É a partir dessa compreensão de seu pensamento de maturidade, que ele vai objetar a necessidade de uma *arte do consolo metafísico*, e destacar: “Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá*”²³.

Isso significa que, em certa medida, não é mais possível falarmos de uma *justificação* estética para a existência – ao menos não como fora formulada em *O Nascimento da Tragédia* –, uma vez que não há mais um âmbito estético *fora* da existência. Exatamente por isso, tampouco é possível argumentar a partir da crença em um deus-artista “completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir, [...] que, criando mundos, se desembaraça da *necessidade* [Not] da abundância e *superabundância*, do *sofrimento* das contraposições nele apinhadas”²⁴. Nota-se que ao criticar sua formulação de um artista inconsiderado e amoral – portanto, não-existente – e ao falar de sofrimento e necessidade de abundância e superabundância, Nietzsche abre uma nova perspectiva para se pensar o artista e a arte.

É nesse sentido que o filósofo observa que, em *O Nascimento da Tragédia*, estragou o “grandioso *problema grego* [...] pela ingerência das coisas mais modernas”²⁵. A adesão às “formulas schopenhauerianas e kantianas” – com a ideia de independência da música como acesso à *vontade mesma* e à *coisa em-si* –, a “rabugice dialética do alemão” e os “maus modos do wagneriano” o atrapalharam a exprimir com linguagem própria a questão do dionisíaco, ou seja, a questão da vida que se afirma devido a uma superabundância e a um prazer na existência. Nietzsche chega a questionar em *Tentativa de Autocrítica*: “Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual

²² *Crepúsculo dos Ídolos*, “Como o ‘mundo-verdade’ tornou-se enfim uma fábula”, §6.

²³ *Nascimento da Tragédia*, “Tentativa de Autocrítica”, §7.

²⁴ *Ibidem*, §5.

²⁵ *Ibidem*, §6.

para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência?”²⁶. E é precisamente por meio da ideia do dionisíaco como um “*excedente de força*”²⁷ que Nietzsche reencontra o sentido do problema – e não mais sobre as bases daquela metafísica estética:

*Contra a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valorização da vida, puramente artística, anticristã. [...] eu a chamei dionisíaca*²⁸.

O filósofo aponta com a expressão “puramente artística” para uma contraposição à razão – logo à ciência e à moral – ou seja, uma recusa do critério do verdadeiro e falso, posto que a arte, se não busca a redenção metafísica, é capaz de abarcar um “horizonte mais amplo do que o da ciência”²⁹. Essa reformulação do dionisíaco em contraposição ao cristianismo e toda a tradição metafísica de duplicação do mundo se torna mais clara ainda em *Crepúsculo dos Ídolos* quando Nietzsche ressalta:

Dividir o mundo num mundo real e um mundo de aparências, seja à maneira do cristianismo, seja à maneira de Kant (um cristão pérfido, afinal de contas) é somente uma sugestão da decadência, um sintoma da vida descendente. O fato do artista ter em maior apreço a aparência do que a realidade não se coloca contra essa proposição, pois em tal caso a aparência significa a realidade reproduzida uma vez mais, em forma de seleção, de acréscimo, de correção. O artista trágico não é um pessimista, ele diz *sim* a tudo que é problemático e terrível, é *dionisíaco*³⁰.

Dessa forma, a partir da compreensão do dionisíaco como um contraponto à moral e à ciência, e, assim, como uma ampliação de horizonte, uma conquista de *excesso de força*, de *abundância de vida*, Nietzsche não só empreende uma revisão de sua estética de juventude, como faz da abundância e do dizer “sim” à existência uma questão central da arte. E o aforismo “O que é romantismo?” do livro V de *A Gaia Ciência*, publicado no mesmo ano de *Tentativa de Autocrítica*, retoma a crítica a *O Nascimento da Tragédia* e torna ainda mais claro alguns dos aspectos de sua concepção madura sobre a arte:

²⁶ Ibidem, §1

²⁷ *Crepúsculo dos Ídolos*, “O que devo aos antigos”, §4.

²⁸ *Nascimento da Tragédia*, “Tentativa de Autocrítica”, §5.

²⁹ Stegmaier, W. *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche: coletânea de artigos: 1985-2009*, p.157

³⁰ Nietzsche, F. *Crepúsculo dos Ídolos*, “A ‘Razão’ na Filosofia”, §6.

[...] no início foi com alguns grosseiros erros e superestimativas e, em todo caso, com esperança que me precipitei sobre este mundo moderno. Entendia – quem sabe em função de que experiências pessoais – o pessimismo filosófico do século XIX como se fosse sintoma de força superior de pensamento, de bravura mais temerária, de mais vitoriosa *plenitude* de vida, do que haviam sido próprios ao século XVIII. [...] Do mesmo modo, expliquei-me a música alemã interpretando-a como expressão de uma potencialidade dionisíaca da alma alemã [...]. Vê-se que eu desconhecia, naquele tempo, tanto no pessimismo filosófico quanto na música alemã, aquilo que constitui propriamente seu caráter – seu *romantismo*. O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia, pode ser considerada meio de cura e de auxílio da vida que cresce, que combate: pressupõe sempre sofrimento e sofredores. Mas há duas espécies de sofredores, primeiro os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e, do mesmo modo, uma visão e compreensão trágicas da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que procuram por repouso, quietude, mar liso, redenção de si mesmo pela arte e pelo conhecimento, ou então embriaguez, o espasmo, o ensurdecimento, o delírio. À dupla necessidade *deste último* corresponde todo romantismo em artes e conhecimentos, a eles correspondia (e corresponde) Schopenhauer assim como Richard Wagner [...]. Em vista de todos os valores estéticos, sirvo-me agora desta distinção capital: em cada caso, pergunto “aqui foi a fome ou o supérfluo que se tornou criativo?”³¹.

4. O supérfluo que se tornou criativo: abundância de vida e o riso de Zaratustra

Nietzsche passa, por conseguinte, a pensar a filosofia e a arte a partir da distinção entre *abundância* e *empobrecimento* de vida, regredindo “de todo modo de pensar e valorar à *necessidade* que comanda por trás dele”³². Segundo ele, a necessidade de brandura, de Deus, de lógica, da inteligibilidade conceitual da existência é um sinal de uma vida pobre, uma vez que “renuncia-se à *grande* vida, ao se renunciar à guerra...”³³. Ou seja, a busca por redenção, por uma finalidade para a existência e o horror ao vácuo são expressões de “uma *vontade de nada*, uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida”³⁴. Enquanto os sinais da abundância são uma “força repleta, grávida de futuro”, uma “vontade de *eternizar*” que provém de “gratidão e amor”³⁵, um dizer “sim” ao problemático da existência pelo fato de ter conquistado um excesso de força.

Há, portanto, no par abundância e empobrecimento o ressoar da distinção feita em *Tentativa de Autocrítica* entre “arte do consolo metafísico” e “arte do consolo *deste lado de cá*”. Veja que *consolo metafísico* é, em grande medida, a negação da mera aparência e a busca pela redenção da existência, conforme Nietzsche aponta ao

³¹ *Gaia Ciência*, §370.

³² *Ibidem*.

³³ *Crepúsculo dos Ídolos*, “Moral como contranatureza”, §3.

³⁴ *Genealogia da Moral*, “Terceira Dissertação”, §28.

³⁵ *Gaia Ciência*, §370

responder a uma pergunta feita em *O Nascimento da Tragédia* sobre a necessidade de uma tal arte:

Não, três vezes não, ó jovens românticos! Não seria necessário! Mas é muito provável que isso *finde* assim, que *vós* findeis, quer dizer “consolados”, como está escrito, apesar de toda a auto-educação para o sério e o horroroso, “metafisicamente consolados” [...].³⁶

É precisamente na continuação dessa resposta que Nietzsche apresenta outra perspectiva: “Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir”³⁷. Note que a contraposição ao consolo metafísico é o *lado de cá*, que nos faz aprender a rir, ou seja, que nos faz ter gratidão para com a existência. Mas Nietzsche complementa a sua resposta aos *jovens românticos* – uma referência a si mesmo, mas também a Wagner e Schopenhauer –, apresentando o que seria a *arte do consolo deste lado de cá* com a linguagem de Zaratustra, “aquele trasgo dionisíaco”, citando um trecho da quarta parte de *Assim Falou Zaratustra*:

Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecei tampouco as pernas! Levantai também as vossas pernas, vós, bons dançarinos, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça! Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: eu mesmo coloquei esta coroa sobre a minha cabeça, eu mesmo declarei santo o meu riso. Não encontrei nenhum outro, bastante forte para isto, hoje. Zaratustra o dançarino; Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto a voar, acenando a todos os pássaros, preparado e pronto, um bem-aventurado leviano: Zaratustra, o verodizente; Zaratustra, o verorridente; não um impaciente, não um incondicional, mas um que ama os saltos e os saltos laterais: eu mesmo coloquei esta coroa sobre a minha cabeça! Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: a vós, meus irmãos, eu vos atiro esta coroa! O riso eu declarei santo: vós, homens superiores, *aprendei* – a rir!³⁸

A última frase da *Tentativa de Autocrítica* a *O Nascimento da Tragédia* é, portanto, “vós, homens superiores, *aprendei* – a rir”, dita pela boca de Zaratustra. Isso não ocorre por acaso. Com essa passagem, Nietzsche coloca frente a frente sua metafísica pessimista de juventude com o riso daquele tipo que tem como “pressuposto fisiológico: aquilo que denomino a grande saúde”³⁹, “que foi o primeiro a compreender que o otimista é tão decadente quanto o pessimista”⁴⁰. Além disso, a escolha do trecho é bastante precisa no que diz respeito à apresentação de uma revisão de seu pensamento de juventude.

³⁶ *Nascimento da Tragédia*, “Tentativa de Autocrítica”, §7.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ecce Homo*, “Assim Falou Zaratustra”, §2.

⁴⁰ *Ecce Homo*, “Por que sou um destino”, §4.

Nietzsche opõe à “metafísica do artista” de *O Nascimento da Tragédia* a exortação zaratustriana para levantarmos o coração, as pernas e nós mesmos *sobre* a nossa cabeça. Ao recorrer a Zaratustra e a essa imagem no momento em que o filósofo afirma a necessidade de aprendermos a “arte do consolo *deste lado de cá*”, nos parece estar diretamente ligada à ideia de vivenciar uma travessia, ainda mais se temos em mente que “nas experiências presentes, receio, estamos sempre ‘ausentes’: nelas não temos o nosso coração”⁴¹. Dito de outro modo, colocar as pernas, o coração e nós mesmos sobre a nossa cabeça é nos entregarmos à vivência⁴² como *pathos*, ao “padecimento de uma travessia”⁴³. É interessante notar também que Zaratustra colocou ele mesmo a “coroa do ridente” sobre sua própria cabeça e que ele a “atira” aos homens superiores. Dessa forma, esse tipo que tem como pressuposto fisiológico a *grande saúde* – ou seja, que atravessou “o caminho até a enorme e transbordante certeza e saúde”⁴⁴ – é o mesmo que possuí, exatamente por ter conquistado a saúde, uma abundância e o sentimento de distância.

Além disso, como analisa Viesenteiner, é precisamente por conquistar a abundância que Zaratustra aprende a rir e faz de seu riso o signo de seu distanciamento: “O riso está relacionado com a máscara, a jovialidade, a nobreza, a leveza, a autoironia, a superação de toda incondicionalidade, é signo de emancipação, comédia, ironia, etc”⁴⁵. Dessa forma, ao atirar como presente a “coroa do ridente” aos homens superiores e os convocar a aprender a *rir*, Zaratustra quer não só compartilhar sua abundância, como os convidar ao distanciamento, à distinção, à autossuperação, à “alegre sabedoria” da ausência de uma solução final para a existência.

Ter alguma ciência de uma indescritível felicidade e plenitude no banho, alguma ardor e avidez que continuamente impele a alma a sair da noite para a manhã, e do que é turvo, do infortúnio, para o claro, brilhante, fino, profundo –; um pendor como esse, assim como *distingue* – é um pendor nobre –, também *separa*⁴⁶.

O riso é o direito conquistado por aquele que conhece o problemático da existência, que atravessou por um longo período a doença e, por isso mesmo, tornou-se

⁴¹ *Genealogia da Moral*, Prólogo, §1.

⁴² Viesenteiner afirma sobre essa compreensão da vivência em Nietzsche: “Como *pathos*, vivência é efetivamente vivenciar algo imediatamente com a vida, radicalmente significativo/transformador e sem mediação lógico-conceitual, pois é simplesmente sentir” (*Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é*, p.141).

⁴³ *Ibidem*, p.138

⁴⁴ Nietzsche, F. *Humano Demasiado Humano*, Prólogo, §4.

⁴⁵ Viesenteiner, J. Op. Cit., p.263.

⁴⁶ Nietzsche, F. *Além de Bem e Mal*, §271.

mais sadio, distinto, nobre. O riso de Zaratustra é a marca do espírito que conquistou uma amplidão na visão e, portanto, “vive, não mais nos grilhões de amor e ódio, sem Sim, sem Não, voluntariamente próximo, voluntariamente longe, de preferência escapando, evitando, esvoaçando, outra vez além, novamente para o alto”⁴⁷. Nesse sentido, o riso não é uma forma de refutação, mas de conquista de uma “distância artística”, que coloca na perspectiva extramoral e deixa ficar acima de toda a moralidade, “e não somente ficar, com a amedrontada rigidez de alguém que a cada instante tem medo de escorregar e cair, mas também de flutuar e brincar acima dela”⁴⁸.

Nesse sentido, nos parece que, ao encerrar sua *Tentativa de Autocrítica* com o riso de Zaratustra, Nietzsche não só se contrapõe a seu pessimismo de juventude, como promove a ideia de uma arte capaz desse riso e, logo, da saúde e do distanciamento. Portanto, embora em “arte do consolo *deste lado de cá*” a palavra “arte” carregue uma ambiguidade – uma vez que pode se referir a uma certa habilidade –, é lícito considerarmos que Nietzsche tem em vista também uma arte que não redime pela metafísica, pela negação do mundo e da vida, mas que é fruto da abundância e tem “boa vontade com a aparência”⁴⁹ e, logo, se permite já “nada mais saber de bem e mal”⁵⁰. Um dos momentos no qual essa hipótese parece ser corroborada é na oposição entre Bizet e Wagner, que se assemelha àquelas entre “consolo metafísico” e “consolo *deste lado de cá*” e empobrecimento e abundância.

Indo um pouco mais longe, nos parece que a noção de “arte do consolo *deste lado de cá*” mostra toda sua amplitude se vista em sua articulação com o *problema da hierarquia*, uma vez que ali a capacidade de distinguir abundância-empobrecimento apresenta-se como o fruto de um espírito experimentado. Fazer uma tal distinção só é possível para aquele que aprendeu “o que há de perspectivista em cada valoração”⁵¹. Nesse sentido, a *hierarquia* é o problema que aparece para o espírito que tem uma “madura liberdade” que o “permite o acesso a modos de pensar numerosos e contrários – até a amplidão e refinamento que vêm da abundância”⁵². Ou seja, enxergar este

⁴⁷ *Humano Demasiado Humano*, Prólogo, §4.

⁴⁸ *Gaia Ciência*, §107.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Além de Bem e Mal*, §255.

⁵¹ *Humano Demasiado Humano*, Prólogo, §6.

⁵² *Ibidem*, §4.

problema é uma conquista de quem vivenciou um caminho, que se entregou às “aventuras de sua experiência mais própria”⁵³. É nesse sentido que Nietzsche observa:

Supondo que nos seja permitido, a nós, espíritos livres, ver no problema da hierarquia o *nosso* problema: somente agora, no meio-dia de nossas vidas, entendemos que preparativos, provas, desvios, disfarces tentações o problema necessitava, antes que *pudesse* surgir diante de nós, e como tínhamos primeiro que experimentar os mais diversos e contraditórios estados de indigência e felicidade na alma e no corpo [...]. Eis aqui – um *novo* problema! Eis uma longa escada, em cujos degraus nós mesmos sentamos e subimos – que nós mesmos fomos um dia! Eis aqui um mais elevado, um mais profundo, um abaixo-de-nós, uma longa e imensa ordenação, uma hierarquia que *enxergamos*: eis aqui – o nosso problema!⁵⁴

Nesse sentido, ver o *problema da hierarquia* pressupõe ser capaz de tomar uma distância porque “já lambeu em todas as coisas boas e ruins, em toda profundidade já desceu”⁵⁵, porque se conquistou uma grande saúde. Assim, a capacidade de distinguir entre a abundância e a pobreza é a prerrogativa de alguém que esgotou a vivência de um processo e, por isso mesmo, tornou-se capaz de enxergar quais “os grupos de sensações que dentro de uma alma despertam mais rapidamente, tomam a palavra, dão as ordens”, uma vez que “isso decide a hierarquia inteira de seus valores”⁵⁶. Dessa forma, somente alguém que subiu uma longa escada pode ver a necessidade que comanda por trás de cada valoração e sabe perguntar: “aqui foi a fome ou o supérfluo que se tornou criativo?”⁵⁷. Esse é o problema que permite Nietzsche opor Wagner e Bizet.

4. Bizet contra Wagner: doença e saúde na arte e em Nietzsche

O filósofo alemão vê em Wagner o exemplo da fome que se torna criativa na arte – assim como Schopenhauer no caso da filosofia – e, mais do que isso, ressalta: “através de Wagner a modernidade fala sua linguagem mais *íntima*: não esconde seu bem nem seu mal”⁵⁸. Principalmente em sua obra tardia, segundo Nietzsche observa em *Genealogia da Moral*, Wagner possui os sintomas da vida declinante. Em primeiro lugar, a *décadence* se mostra no fato do músico ter aderido aos ideais ascéticos – chegando a “render homenagens à castidade em sua velhice”⁵⁹ – e, com isso, ter negado aquilo que é mais próprio à arte, a saber: sua capacidade de se colocar além do

⁵³ *Gaia Ciência*, §382.

⁵⁴ *Humano Demasiado Humano*, Prólogo §7.

⁵⁵ *Ditirambos de Dioniso*, Da pobreza do mais rico.

⁵⁶ *Além de Bem e Mal*, §268.

⁵⁷ *Gaia Ciência*, §370.

⁵⁸ *O Caso Wagner*, Prólogo.

⁵⁹ *Genealogia da Moral*, “Terceira Dissertação”, §2.

verdadeiro e do falso, sua *boa vontade* com a aparência. A “veleidade do artista”, da qual Wagner é o caso típico, é a adesão à verdade – ao “real” – e a recusa da amplidão de horizonte e da força de criação propriamente artísticas. Assim, um primeiro sintoma de que a fome se tornou criativa em Wagner é sua busca por redenção e, mais, sua busca por redenção por meio dos ideais ascéticos, pela negação da aparência e, logo, pela negação do que é comum à arte e à vida.

O asceta – do qual Wagner se mostra uma máscara na arte – volta seu olhar de ódio contra “a prosperidade fisiológica, contra a beleza, contra a alegria, enquanto que, pelo contrário, procura com o maior gozo a doença, a porcaria, a dor, o dano voluntário, a negação de si próprio, a mutilação, as mortificações”⁶⁰. É nesse sentido que o elogio à castidade contra a sensualidade é o ponto no qual Nietzsche identifica, de maneira mais imediata, o *empobrecimento* de Wagner, uma vez que o filósofo destaca não haver oposição radical entre ambos impulsos: “Isto deveria ao menos valer para todos os mortais mais bem logrados de corpo e espírito, que estão longe de colocar seu fraco equilíbrio de ‘animal e anjo’ entre os argumentos contra a existência”⁶¹.

Nietzsche vê nessa louvação à castidade na obra tardia de Wagner um sinal do *castratismo* cristão, sintetizado pela fórmula do Sermão da montanha: “se teu olho te escandaliza, arranca-o fora”. Ao invés da fecundidade conquistada por ser “rico em antagonismos”⁶², a moral cristã procede por extirpação dos desejos, quer promover a “cura” através da castração. O ponto central é que, no entanto, castrar significa uma incapacidade para *espiritualizar* os instintos e paixões, de impor-se uma medida. Ao invés do exercício do autodomínio, a disciplina do moralista é a da extirpação das paixões, o problema é que “atacar as paixões pela raiz significa atacar a vida pela raiz”⁶³. É nesse sentido, que o elogio à castidade por Wagner é um sintoma de seu *instinto de decadence*, uma vez que ele prefere dizer “não” a um impulso e à riqueza da vida a dar-se uma lei.

Por isso, Wagner é, para Nietzsche, o representante da “*décadence* europeia em geral”⁶⁴, mas sua condição se mostra não só em seu asceticismo, mas também em outros aspectos de sua obra. Em *O Caso Wagner*, o filósofo afirma que o músico alemão é

⁶⁰ Ibidem, §11.

⁶¹ Ibidem, §2.

⁶² *Crepúsculo dos Ídolos*, “A moral como contranatureza”, §3.

⁶³ Ibidem, §1.

⁶⁴ *O caso Wagner*, §5.

incapaz de “criar formas orgânicas” e inapto “para um estilo qualquer”⁶⁵, compõe por fragmentos e é um “comentador de ideias”⁶⁶. Por conseguinte, Wagner não é o *artista da décadence* apenas por seu moralismo, o mesmo é apenas uma das manifestações de sua desordem pulsional⁶⁷. Não é por acaso que Nietzsche afirma que no músico alemão “o todo já não vive absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, artefato”⁶⁸, que ele “não é músico por instinto” e o demonstrou ao abandonar “toda lei”⁶⁹. Caracterizações como essas poderiam ser aplicadas também ao moralista, no qual a totalidade dos instintos está em anarquia e só há uma organização artificial.

“A própria doença pode ser um estimulante da vida: mas é preciso ser sadio o bastante para esse estimulante”⁷⁰ e o problema de Wagner é que, exatamente por ser incapaz de se reconhecer como doente, não pode conquistar uma saúde. Somente os “bem logrados de corpo e espírito”⁷¹, portanto, aqueles que foram capazes de *espiritualizar as paixões*, possuem o “excesso de força” para realizar uma arte sadia, criada na abundância. Wagner, ao contrário, é o exemplo típico daqueles artistas “humildes servidores de uma moral, de uma filosofia, ou de uma religião”⁷², que precisam encontrar uma solução lógico-conceitual para a existência, precisam dar sentido à dor. A Wagner falta “la gaya scienza”⁷³, o *gai saber* dos homens capazes de afirmar a vida porque conquistaram um excesso de força e é por criar na falta que ele tem a necessidade de um outro mundo, recorre aos ideais ascéticos e busca a redenção em uma “arte do consolo metafísico”.

Se por um lado, Wagner é o exemplo de como o empobrecimento de vida pode se materializar em obra de arte; por outro lado, Bizet parece ser reconhecido por Nietzsche como manifestação de uma arte que se cria na abundância. Podemos perceber isso pela forma como ele caracteriza a obra de cada um dos dois músicos em *Para Além de Bem e Mal*. Acerca da ópera “Mestres cantores” de Wagner, Nietzsche faz as

⁶⁵ Ibidem, §7.

⁶⁶ Ibidem, §10.

⁶⁷ Nietzsche chega mesmo a falar, em *O Caso Wagner*, na intenção de publicar um capítulo em sua “obra principal” chamado “Fisiologia da estética”. Esse é, certamente, um ponto relevante do pensamento tardio de Nietzsche, e é bem explorado por Müller-Lauter em “*Décadence* artística como *décadence* fisiológica” (Cadernos Nietzsche, v.6, p.11-30, 1999), onde ele afirma: “Que Nietzsche não se atenha à *décadence* de Wagner enquanto fenômeno estético, fica claro quando recorre à sua personalidade. A estética estaria ligada a pressupostos biológicos” (p.15).

⁶⁸ Nietzsche, F. *O Caso Wagner*, §7

⁶⁹ Ibidem, §8.

⁷⁰ Ibidem, §5.

⁷¹ *Genealogia da Moral*, Terceira Dissertação §2.

⁷² Ibidem, §5.

⁷³ *O Caso Wagner*, §10.

seguintes considerações: “aqui não há beleza, não há Sul, nem a sutil, meridional claridade celeste, nenhuma dança”, ela possui “uma vestimenta pesada, algo voluntariamente bárbaro e solene”, “uma certa pujança e plenitude alemã da alma, que não teme se esconder sob os requintes do declínio”⁷⁴. Agora, notemos a caracterização que Nietzsche faz da música de Bizet em sua primeira clara referência ao músico francês:

Ainda na França de hoje, de antemão se compreende e se acolhe esses homens mais raros, raramente satisfeitos, demasiado amplos para satisfazer-se com alguma patriotice, que sabem amar no Norte o Sul, e no Sul o Norte – esses mediterrâneos natos, os “bons europeus”. – Foi para eles a música de *Bizet*, o último gênio a vislumbrar uma nova beleza e sedução – a descobrir um pedaço do *Sul da música*.⁷⁵

Alguns aspectos interessantes podem ser observados na comparação entre as duas caracterizações. Nietzsche ressalta que não há beleza e há declínio em Wagner, e, além disso, o músico é representado como arquétipo da alma alemã. Já Bizet foi capaz de vislumbrar uma “nova beleza e sedução” e fez música para “homens raros”, “demasiado amplos para satisfazer-se com alguma patriotice”, ou seja, que por serem distintos, por terem conquistado uma abundância, não estão presos ao solo reverenciado⁷⁶. Veja bem que o que há em Wagner é falta, ao contrário de Bizet, que é capaz de beleza, de abundância e sentimento de distância.

Mais interessante ainda é a referência ao Sul em ambos os casos. O Sul remete ao mediterrâneo e, logo, liga-se diretamente à ideia de uma “gaia ciência”, que Nietzsche aponta ser o “saber” dos “cavaleiro-poetas provençais”⁷⁷ – trovadores medievais da região mediterrânea da Provença, na França. Podemos notar isso, por exemplo, quando o filósofo afirma sobre Bizet: “Já perceberam como essa música me torna melhor? – Il faut méditerraniser la musique [É preciso mediterranzar a música]”⁷⁸. Além disso, Nietzsche atribui a essa música um “retorno à natureza, à saúde, alegria, juventude, virtude!”⁷⁹, o que são atributos de um “alegre saber”. Assim, a ausência de Sul em Wagner é resultado de sua adesão ao asceticismo, de sua negação da

⁷⁴ *Além de Bem e Mal*, §240

⁷⁵ *Ibidem*, §254.

⁷⁶ Cf. *Humano Demasiado Humano*, Prólogo §4.

⁷⁷ Não podemos esquecer que o filósofo atribui a esses poetas a invenção do amor-paixão e, portanto, da *espiritualização* da pulsão sexual, que ele afirma ser o alimento da arte e, de maneira mais geral, um sentimento de elevação da própria vida. Para um estudo detalhado do papel cumprido pela pulsão sexual na estética tardia de Nietzsche cf. Constâncio, J. “‘Quem tem razão, Kant ou Stendhal?’ uma reflexão sobre a crítica de Nietzsche à estética de Kant”. *Kriterion*, Belo Horizonte, v.54, n.128, Dez. 2013.

⁷⁸ Nietzsche, F. *O Caso Wagner*, §3.

⁷⁹ *Ibidem*.

sensualidade e da aparência e de sua incapacidade de *espiritualização das paixões*, portanto, é um dos signos que Nietzsche utiliza para mostrar a *décadence*, a doença do músico alemão.

Quem amar o Sul como eu o amo, como uma grande escola da convalescença mais espiritual e mais sensual como uma indomável plenitude e transfiguração solar, que se expande sobre uma existência que é soberana e acredita em si: bem, esse alguém se porá em guarda contra a música alemã, porque ela lhe compromete a saúde, ao lhe corromper o gosto.⁸⁰

É importante perceber que Nietzsche estabelece no aforismo acima uma estreita relação entre adoecimento e corrupção do gosto, de modo que ambos não são dimensões absolutamente distintas, e utiliza como contraposição a noção de *soberania*. Isso nos leva a dois pontos fundamentais. Primeiro, a existência soberana é aquela sobre a qual se expande essa arte do Sul, uma “grande escola da convalescença mais espiritual e mais sensual”, ou seja, trata-se de uma existência que conquistou a grande saúde, que soube espiritualizar as paixões. Segundo, se uma certa expressão artística pode expandir e fortalecer o sentimento de soberania – aquele do tipo nobre –, uma outra é capaz de comprometer a saúde e corromper o gosto.

Nesse sentido, em *O Caso Wagner*, Nietzsche aprofunda essas questões, contrapondo Bizet a Wagner e apresentando a si mesmo como uma existência que conquistou abundância. Mais do que isso, o filósofo reconhece que foi precisamente seu “wagnerianismo” a condição de possibilidade para conquistar a grande saúde, uma vez que uma tal saúde “não pode dispensar a doença mesma”⁸¹. Em outras palavras, o filósofo “tem de ser a má consciência de seu tempo”⁸² e, por isso, vivenciar profundamente os processos de seu tempo são a condição para a tomada de distância: “Não adianta, é preciso primeiro ser wagneriano...”⁸³. Assim, Nietzsche reconhece-se como um *décadent* que foi capaz de descobrir sua doença e experimentar uma nova cura, que lhe deu abundância e distância suficiente para não mais se apaixonar pelos próprios caminhos atravessados.

Não é pura malícia se neste escrito faço o elogio de Bizet à custa de Wagner. Em meio a várias brincadeiras, apresento uma questão com que não se deve brincar. Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino, gostar novamente de algo, uma vitória.

⁸⁰ *Além de Bem e Mal*, §255.

⁸¹ *Humano Demasiado Humano*, §4.

⁸² *O Caso Wagner*, Prólogo.

⁸³ *Ibidem*.

Ninguém, talvez, cresceu tão perigosamente junto ao wagnerismo, ninguém lhe resistiu mais duramente, ninguém se alegrou tanto por livrar-se dele. [...] Que exige um filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se *atemporal*. Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz filho de seu tempo.⁸⁴

Desse modo, a crítica de Nietzsche a Wagner mostra-se como crítica a si mesmo como wagneriano, não em um sentido negativo, mas como sinal do reconhecimento de seu engajamento na cultura moderna. Por isso, se em *Genealogia da Moral*, podemos entender o exercício genealógico como “uma ‘crítica’ dos valores morais”⁸⁵ e da própria cultura de um modo geral, a crítica de Nietzsche a si mesmo como wagneriano pode ser entendida como autogenealógica. Primeiramente ele precisou vivenciar o wagnerismo ao esgotamento para poder enxergar a “hierarquia de valores” de Wagner; e, tomando uma tal distância, ele pôde se distinguir daquilo que criticou. Assim, ao criticar Wagner, Nietzsche descobre “a má vontade e contradição que ele próprio teve até agora *contra* esse tempo, seu sofrimento com esse tempo, sua extemporaneidade”⁸⁶. É, dessa forma, que o exercício autogenealógico liga-se ao problema da hierarquia. Somente ao “experimentar os mais diversos e contraditórios estados de indignação e felicidade”⁸⁷, Nietzsche pode escalar a escada e ver “um mais elevado, um mais profundo, um abaixo-de-nós, uma longa e imensa ordenação, uma hierarquia”⁸⁸. Para se tornar sadio, Nietzsche teve primeiro que se reconhecer como parte de seu tempo para, deste modo, poder distinguir-se dele, superá-lo.

Sua conquista foi, portanto, ser capaz de virar as costas a Wagner, e gostar de algo novamente. Portanto, gostar de Bizet parece ser para Nietzsche parte do processo autogenealógico, uma vez que, desse modo, ele se distingue daquilo que criticou na cultura moderna e, mais do que isso, ele mostra, por meio de seu elogio a Bizet, a conquista de sua própria saúde, abundância e distância para com o seu tempo. Vejamos como Nietzsche descreve sua audição da ópera *Carmen* de Bizet:

Como uma obra assim aperfeiçoa, Tornamo-nos nós mesmos “obra-prima”. – Realmente, a cada vez que ouvi *Carmen*, eu parecia ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente me creio: tornando-me tão indulgente, feliz, indiano, *sedentário*... [...] Mais ainda: eu me torno um homem melhor quando esse Bizet me persuade. E também um músico melhor, um ouvinte melhor. [...] Já se percebeu que a música *faz livre* o espírito? Que dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ *Genealogia da Moral*, Prólogo, §5.

⁸⁶ *Gaia Ciência*, §380

⁸⁷ *Humano Demasiado Humano*, Prólogo, §6.

⁸⁸ Ibidem, §7.

mais se torna músico? O céu cinzento da abstração atravessado por coriscos; a luz, forte o bastante para se verem filigranas; os grandes problemas se dispendo à apreensão; o mundo abarcado com a vista; como a de um monte. – Acabo de definir o *pathos* filosófico – E de súbito caem-me *respostas* no colo, uma pequena chuva de gelo e sapiência, de problemas *resolvidos*... Onde estou? – Bizet me faz fecundo. Tudo que é bom me faz fecundo. Não tenho outra gratidão, nem outra *prova* para aquilo que é bom⁸⁹.

Veja que enquanto a música de Wagner, representante da *décadence* europeia, “estraga a saúde”⁹⁰, Bizet torna Nietzsche “obra prima”, “mais filósofo” e “mais músico”. Carmen “faz livre o espírito”, o deixa mais feliz e indulgente e o situa no “mundo abarcado com a vista; como a de um monte”. Todas essas caracterizações são signos da conquista do distanciamento e de uma abundância; e o próprio Nietzsche reconhece isso ao afirmar: “Acabo de definir o *pathos* filosófico”⁹¹. À pobreza de Wagner, o filósofo contrapõe, pois, a abundância de Bizet, e apresenta sua experiência da audição de *Carmen* como o próprio sinal de sua saúde, o duplo de “só o excesso de força, é a prova de força”⁹² é “Tudo o que é bom me faz fecundo. Não tenho outra gratidão, nem outra *prova* para aquilo que é bom”⁹³. Ou seja, a abundância da música de Bizet prova-se na existência soberana do próprio Nietzsche, mas sua riqueza se mostra também no fato de que: ela é “precisa”, “constrói”, “organiza” e “conclui” – portanto, ao contrário de Wagner, deu-se uma lei –; “ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão” – logo, é dionisíaca –; e ela afirma a vida: “o amor é retraduzido em natureza”, “o amor como fado”⁹⁴. “Bizet também redime”, afirma Nietzsche, a diferença é que não o faz às custas do mundo da aparência, o faz por mostrar os sinais de uma abundância, por ser prova de uma existência forte, por ser arte do consolo *deste lado de cá*.

5. Considerações finais

Se como observa Paul van Tongeren, os “prefácios de 1886 são todos – um pouco mais, um pouco menos – um protocolo do processo de convalescença de Nietzsche, ou ‘sua cura e auto-recomposição’”⁹⁵, a *Tentativa de Autocrítica* a *O*

⁸⁹ *O Caso Wagner*, §1.

⁹⁰ *Ibidem*, §5

⁹¹ *Ibidem*, §1

⁹² *Crepúsculo dos Ídolos*, Prólogo.

⁹³ *O Caso Wagner*, §1.

⁹⁴ *Ibidem*, §2.

⁹⁵ van Tongeren, P. *O Filósofo como Clínico da Crítica à Cultura*, p.282.

Nascimento da Tragédia é a descrição dos sintomas de uma doença e a descoberta de uma nova saúde. Por isso, contra sua metafísica e seu pessimismo de juventude, Nietzsche contrapõe o riso da abundância e do distanciamento de Zaratustra, daquele tipo que tem como pressuposto fisiológico a “grande saúde”. Mas aquele prefácio não só marca o reconhecimento de um problema, como dá os primeiros sinais de uma revisão na questão da arte.

Essa autocrítica elaborada em 1886 abre uma nova perspectiva nos anos posteriores, e isso é o que parecem mostrar as críticas dirigidas a Wagner e o elogio a Bizet. Primeiramente, por meio de Wagner, o filósofo mostra sua vivência profunda da modernidade e se distingue da cultura que criticou, ou seja, elabora uma autogenealogia. Esse parece ser o exercício que o leva das críticas a Wagner na “Terceira Dissertação” de *Genealogia da Moral* à contraposição entre Bizet e Wagner em *O Caso Wagner*. Se o músico alemão mostra para Nietzsche os sintomas de sua própria doença, pelo músico francês o filósofo apresenta uma nova saúde, a abundância que o livrou do “perigo de que o espírito porventura se perca e se apaixone pelos próprios caminhos e fique inebriado em algum canto”⁹⁶.

Assim a conquista de Nietzsche é não só ter conseguido “voltar a gostar novamente de algo”⁹⁷, mas ter reconhecido que o próprio solo atravessado é o pressuposto para a saúde e a abundância, para *enxergar uma hierarquia*. Se Wagner é o “artista moderno par excellence”⁹⁸, Nietzsche teve que “primeiro ser wagneriano” para poder superar em si mesmo seu tempo, teve que esgotar a vivência da modernidade para poder se colocar novamente acima dela e dançar acima dela. Esse é o aprendizado daquele que faz do riso de Zaratustra o antídoto para um jovem romântico e faz da música do Sul a “coroa do ridente” que coloca sobre sua própria cabeça.

⁹⁶ Nietzsche, F. *Humano Demasiado Humano*, Prólogo, §4.

⁹⁷ *O Caso Wagner*, Prólogo.

⁹⁸ *Ibidem*, §5.

Referências Bibliográficas

- BURNETT, Henry. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas: [s.n.], 2004.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Humano Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A Gaia Ciência In: Obras Incompletas – coleção Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- _____. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Além de Bem e Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Genealogia da Moral*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. Jorge Luiz Viesenteiner. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____. *O Caso Wagner / Nietzsche contra Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O Anticristo / Ditirambos de Dionísio*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que se é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RABELO, Rodrigo. *A arte na filosofia madura de Nietzsche*. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas: [s.n.], 2011.
- STEGMAIER, Werner. *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche : coletânea de artigos: 1985-2009*. Jorge Luiz Viesenteiner e André Luis Muniz Garcia (Org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- TONGEREN, Paul Van. “O Filósofo como Clínico da Crítica à Cultura”. Trad. Jorge Luiz Viesenteiner. *Estudos Nietzsche*. Curitiba, v. 1, n. 2, p. 265-286, jul./dez. 2010.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. *Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é*. Campinas, SP: Editora PHI, 2013.

Recebido em: 21/02/2015 – Received in: 02/21/2015

Aprovado em: 09/04/2015 – Approved in: 04/09/2015