

Héctor Hugo Palacio Domínguez

Héctor Hugo Palacio é professor adjunto da Faculdade de Educação na Universidade Federal do Ceará.

Resumo

A estética possui uma importância central no pensamento de Nietzsche. Neste trabalho expõe-se como a afirmação filosófica nietzschiana do imanente tem como sustento suas reflexões em torno da arte extraindo desse âmbito seu instrumental teórico. Mostraremos, assim, como Nietzsche elabora uma justificação estética da imanência.

Palavras-chave: Nietzsche, estética, apolíneo, dionisíaco

Abstract

Aesthetics is an issue of central importance to Nietzsche. So Nietzsche's philosophical affirmation of immanence bases on his reflections on art and extracts from them his theoretical instruments. In this way, my article reveals how Nietzsche realizes an aesthetic justification of immanence.

Key words: Nietzsche, aesthetics, Apollonian, Dionysiac.

Na época moderna existem poucos pensadores para quem a estética tenha tido um peso tão importante no conjunto de sua obra quanto o que ela possui no pensamento de Nietzsche¹. Diferentes leituras vêm mostrando como a estética joga um papel de primeira ordem no conjunto de suas idéias sobre ontologia², gnosiologia³ e ética⁴.

De fato, o pensar nietzschiano tem sido qualificado de esteticismo e inclusive de "absolutismo estético"⁵. Isso corresponderia, segundo a opinião de J. Habermas, com o abandono total das pretensões autonormativas e em última instância de emancipação da modernidade⁶, pois a arte adotaria uma postura de primado em relação às dimensões da moral e do conhecimento científico, o que supõe uma rejeição do processo de racionalização propriamente moderno consistente na diferenciação da ética, a ciência e a arte como esferas culturais com validade autônoma, processo que para Habermas é, sem dúvida, progressivo e onde as estruturas normativas da racionalidade atingem uma institucionalização social específica.

O primado da arte mina os tipos de normatividade próprios das outras esferas culturais⁷ (a normatividade prático moral e a normatividade de uma categoria de verdade libertada da influência de interesses externos à prática científica) opoñdo ao conceito moderno de razão uma noção de arte originária e vitalista das pulsões irracionais da vontade de poder.

A. Nehamas⁸ questiona essa leitura e pensa que se erra quando se sustenta que Nietzsche rejeita totalmente a modernidade quando parte da reivindicação de um irracionalismo esteticista tornado absoluto como um 'Outro' destruidor dos fundamentos diante da razão. Também lança um questionamento sobre a suposta desvalorização realizada por Nietzsche em relação às pretensões progressistas e emancipatórias da modernidade em virtude de uma filosofia da origem a partir da qual o dionisíaco encarnado na Grécia antiga atuaria como referente normativo-crítico em relação a uma modernidade condenada à qualificação de degradação barbarizante. Uma divergência tão grande nas leituras de Nietzsche se sustenta não só na disparidade de perspectivas hermenêuticas dos intérpretes como na complexidade do próprio objeto de pesquisa.

O artigo que agora escrevemos tenta ser uma aproximação dessa complexidade partindo da análise exaustiva de uma questão central no pensamento de Nietzsche: o papel que desempenha a arte e a estética naquilo que constitui o leit motiv de uma boa parte de sua produção teórica, a saber, a *justificação e afirmação da imanência*. Para tanto se

percorrerão os três estágios que normalmente se distinguem no decorrer de seu pensar⁹: sua primeira metafísica de artista, seu período ilustrado e sua filosofia da vontade de poder. Concluiremos com uma consideração crítica a respeito do significado filosófico da arte em Nietzsche e esclarecer-se-á, a partir dela, o lugar teórico que esse autor ocupa em relação ao moderno.

1. A justificação estética da existência

As duas categorias fundamentais de *O nascimento da tragédia* são o dionisíaco e o apolíneo. Para situar seu significado este deve inscrever-se na *metafísica de artista* que constitui o núcleo filosófico desta obra¹⁰. Sua tese ontológica central consiste em afirmar que o apolíneo e o dionisíaco são "instintos artísticos da natureza"¹¹ através dos quais, a natureza, essencialmente sofredora, se redime de suas contradições internas na geração da realidade individuada como aparência estética¹².

Nietzsche concebe 'o apolíneo e sua antítese, o dionisíaco, como potências artísticas que brotam da própria natureza, *sem mediação do artista humano*'. O apolíneo é o princípio artístico ativo nas artes figurativas, sobretudo, na escultura e na pintura e no mundo das produções oníricas humanas e, caracteriza-se pela geração de formas, figuras, seres delimitados. Assim, o apolíneo possui uma relevância ontológica central, pois, enquanto *principium individuationis*, no sentido shopenhaueriano, é o responsável pela constituição da realidade sensível individuada. Esse seria seu sentido original.

Comum a todas as concretizações do apolíneo é a necessidade de que suas produções sejam sempre reconhecidas como aparências e não sejam tomadas como autênticas realidades, já que em tal caso teriam um efeito patológico. A impressão das formas que definem o apolíneo é uma geração de aparências do estatuto ontológico desvalorizado, afirmadas e justificadas enquanto que aparências, pois escondem o caráter terrível da verdade profunda do ser.

Em aberto antagonismo com o apolíneo encontra-se o outro princípio artístico da natureza, o dionisíaco. Este é um princípio dissolvente das formas geradas pelo apolíneo que as reintegra ao que constitui a essência profunda do real: uma desmesura transbordante que é escondida pela produção apolínea de aparências.

A arte dionisíaca, a música, produz em seus receptores a experiência propriamente dionisíaca, a saber, a embriaguês, na qual todos os limites individuais são dissolvidos, ali o indivíduo experimenta sua fusão com o todo indiferenciado que é a essência do real sendo, assim, conduzido a sua verdade primordial: o caráter de caos do real em si, onde a individualidade, a racionalidade e o universo do sentido humano são abolidos, gerando a vivência dual de fusão libertadora com a natureza e os outros indivíduos e de terror diante da própria dissolução. A música recebe dessa forma, na colocação do jovem Nietzsche (como na de Schopenhauer) um papel gnosiológico central, pois permite um acesso direto à coisa em si¹³.

O caráter terrível da verdade aberta pela arte dionisíaca exige a intervenção terapêutica do apolíneo gerador de aparências de forma que proteja a individualidade de sua dissolução no indiferenciado. O apolíneo e o dionisíaco fundam, assim, um conflito insolúvel sobre o qual se sustenta o indivíduo num sempre precário equilíbrio e onde a individualidade reconhece-se como aparência e apesar disso cultivada como uma forma estética valiosa, dessa forma, a verdade terrífica, sem ser negada, é escondida artisticamente para evitar seu aniquilamento dos limites acima dos quais se define o humano¹⁴.

O antagonismo entre esses princípios, que produz e destrói formas num jogo sem fim, é notadamente produtivo: esses dois instintos tão diferentes marcham um ao lado do outro, quase sempre em aberta discordância entre si e se excitando mutuamente a dar a luz frutos novos cada vez mais vigorosos. A pluralidade, riqueza e perfeição do real nascem desse antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco.

Significativamente a ontologia do jovem Nietzsche apresenta-se, ainda, de posse de uma idéia de "propósito" do processo constitutivo do real que lhe permite conceber um "objetivo comum" ao mesmo¹⁵. O *telos* do antagonismo entre esses princípios essenciais é a geração da tragédia ática, onde ambos os instintos artísticos ficam harmoniosamente entrelaçados; base, ainda, para a constituição de uma cultura trágica, uma cultura artística¹⁶.

A partir de tal concepção do apolíneo e do dionisíaco, Nietzsche sustenta que temos que conceber nossa existência empírica e, também, a do mundo em geral, como uma representação do Uno primordial gerada a cada momento (*O Nascimento da Tragédia* 38-9). O Uno primordial, realidade sofredora, redime-se de sua dor essencial gerando como aparência artística, como representação estética a realidade individuada

e experimentável. Nietzsche posteriormente referiu-se ao posicionamento filosófico de sua primeira obra como uma colocação deísta cujo valor filosófico residia em que ao conceber a realidade sensível unicamente como produto artístico do Uno Primordial, liberava a tal realidade de toda avaliação realizável mediante uma aproximação moral desvalorizadora do imanente em favor de uma transmutação ideal: "a toda essa metafísica de artista pode-se denominá-la arbitrária, ociosa, fantasmagórica, o essencial nisso está em que ela delata já um espírito que alguma vez, pese a todos os perigos, se defenderá contra a interpretação e significado moral da existência." (*O Nascimento da Tragédia*, 17-8)¹⁷

Para o Nietzsche posterior sua obra primeira "não conhece, por trás de todo acontecer, mas do que um sentido e um ultra-sentido de artista, um 'deus', se se quer, porém, logicamente, tão só um deus-artista completamente amoral e desprovido de escrúpulos, que tanto no construir como no destruir, no bem como no mal, o que quer é se da conta de seu prazer e soberania idênticos, um deus-artista que, criando mundos, se desfaz da necessidade envolvida na plenitude e super-plenitude das antíteses nele acumuladas. O mundo [é] a cada instante a atingida redenção de deus, enquanto é a visão eternamente cambiante, eternamente nova do ser mais sofredor, mais antitético, mais contraditório, que unicamente na aparência sabe redimir-se" (*O Nascimento da Tragédia*, 17).

O deus-artista, perpassado por contradições que sangram, redime-se do sofrimento primordial que essas contradições lhe produzem criando como obra artística a realidade sensível, que adquire, assim, o estatuto de aparência artística em contraste com a verdadeira realidade que é o caos informe e sofredor. O mundo sensível, como realidade produzida para além do bem e do mal por uma divindade amoral, é salvo dessa forma, como quer Nietzsche, de ser valorado, julgado, moralmente. Enquanto que o mundo possui o estatuto de obra de arte, o único tipo de julgamento que poderá receber do sensível será de tipo estético e tal juízo só poderá ser de afirmação, de justificação: "só como *fenômeno estético* estão eternamente *justificados* a existência e o mundo" (*O Nascimento da Tragédia*, 47 y 152)¹⁸. Desde uma perspectiva estética, realidade é igual a perfeição¹⁹.

Na colocação do jovem Nietzsche se faz uso de uma distinção básica na filosofia ocidental, a distinção entre aparência e essência,²⁰ sendo sua sustentação não de tipo epistemológico, mas ontológico. Pois essência (a divindade sofredora artista) e aparência (o mundo material enquan-

to que aparência estética) são âmbitos de realidade diferenciados com estatutos ontológicos diferentes e não dependentes da maneira como o sujeito do conhecimento encara o real. "A aparência não é fruto de uma incapacidade de nosso poder de conhecer ou de uma distorção mais ou menos constitutiva de nosso sistema perceptivo" (*O Nascimento da Tragédia*, 19).

A aparência é, no jovem Nietzsche, a forma mesma de se plasmar, de se manifestar o ser, um plasmar-s onde se produz, pelo contrário, um ocultamento do ser mesmo em sua verdade. A questão que se coloca é se tal esquema implica no jovem Nietzsche uma distinção entre o imanente e o transcendente, quer dizer, se envolve uma metafísica dualista tal como se atribui a Platão²¹.

O Nietzsche maduro refere-se, certamente, à entidade artística geradora do sensível como *deus-artista* ou como "deus sofredor" e "imperfeito criador"²² outorgando-lhe o estatuto de uma espécie de demiurgo que moldaria o sensível (imperfeitamente desde um ponto de vista moral, porém, com uma pretensão de perfeição artística) como uma realidade estética, como um "ébrio prazer", onde o deus artista poderia 'afastar a vista de si mesmo'²³.

Não obstante, apesar de tal auto-percepção intelectual posterior, devemos considerar tal entidade, a partir das referências do primeiro Nietzsche como *não transcendente* em relação à natureza, pois foi exposto como o apolíneo e o dionisíaco são instintos artísticos da *própria natureza*. Nietzsche afirma, também, que "nos gregos, a "vontade" quis se contemplar a si própria na transfiguração do gênio e do mundo da arte" (*O Nascimento da Tragédia*, 37) e que "inclusive o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a Vontade joga consigo mesma, na eterna plenitude de seu prazer" (NT, §24, 188, KSA 1, 152). Nietzsche se refere a essa *vontade*, em tanto que em si do real, o Uno primordial, a respeito do qual sustenta que é "o verdadeiramente existente" ou o "núcleo mais íntimo da natureza" (*O Nascimento da Tragédia*, 39)²⁴.

Devemos considerar tal realidade artística originária como a própria natureza enquanto que agente artístico, enquanto que *natura-naturans*, cuja atividade artística gera o mundo dos objetos, a realidade individuada ou *natura naturata*.²⁵ Quer dizer, o fundo essencial da natureza, a *natura-naturans*, manifesta-se continuamente em uma configuração de si própria artística na forma de realidade objetivada, a *natura-naturata*. Por tanto, essa distinção entre essência e aparência, "a antítese entre aparência e coisa em si" (*O Nascimento da Tragédia*, 139), da qual Nietzsche faz uso,

é utilizada num sentido imanente à natureza. Inclusive neste primeiro momento do pensar nietzschiano, seu momento mais especulativo, sua proposta filosófica orgulha-se de um imanentismo que se distancia de toda fórmula filosófica dualista. É precisamente a justificação estética da existência a que faz da metafísica do artista uma abolição de toda instância transcendente e, em palavras de Nietzsche uma inversão do platonismo. Como sustentou no ensaio de autocrítica com que se abria a edição de 1886 de sua primeira obra, o principal inimigo de sua filosofia de juventude era a concepção metafísico-moral de um trans-mundo contraposto normativamente de maneira desvalorizadora do imanente.

2. O lugar da arte no Nietzsche ilustrado

A revalorização do estatuto epistemológico da ciência característica do que se tem denominado período ilustrado do pensamento nietzschiano, que compreenderia do *Humano demasiado humano* até a crise que deu lugar ao *Assim falou Zaratustra*, não significa uma rejeição da arte em tanto que não racional nem da depreciação do valor da cultura em favor de uma glorificação da civilização técnica. Para Nietzsche "o desenvolvimento científico-técnico é condição de uma nova cultura consciente"²⁶.

O Nietzsche *ilustrado* considera a ciência, concebida agora, a diferença de seu pensamento de juventude, com competências cognitivas fortes, a serviço do objetivo da geração de uma cultura superior (*O Nascimento da Tragédia*, 32; *Humano demasiado humano*, 288). Por ser tão importante seu papel na configuração de tal cultura, tudo aquilo que se coloque em confronto com ela será tido por Nietzsche como reacionário. Assim, em relação à arte sustenta que o artista enquanto odeia a ciência é "um ser retrógrado" (*Humano demasiado humano*, 124; *O Nascimento da Tragédia*, 149), na medida em que a ruína das ciências significaria uma "recaída na barbárie" (*Humano demasiado humano*, 164; *O Nascimento da Tragédia*, 209). Porém, Nietzsche aspira realmente nesta época a uma coexistência dos âmbitos científico, artístico e ético como condição de uma cultura superior (*ibid.*).

Em *A Gaia Ciência* parece se advogar pela constituição de um sistema de cultura que articule, organicamente, tais esferas para além da sua coexistência separada "Quão longe estamos, ainda, de que se unam ao pensamento científico as forças artísticas e a sabedoria prática da vida, e que se forme um sistema orgânico superior, em relação ao qual, o sábio,

o médico, o artista e o legislador, como agora os conhecemos, pareçam miseráveis fragmentos²⁷.

Tudo isso guarda profundas analogias com a colocação nietzschiana de *O nascimento da tragédia*, que considera como telos da natureza a conciliação do apolíneo e o dionisíaco na cultura trágica. Ora, em correspondência com seu novo contexto intelectual, Nietzsche aposta neste período, a diferença de sua rejeição da ciência socrática em *O nascimento da tragédia*, pela incorporação da própria ciência como conhecimento metódico rigoroso a esse necessário sistema orgânico da cultura.

A transitória revalorização do papel cognitivo da ciência correspondente a este período não implica na eliminação do papel cultural da arte. Dissolve, efetivamente, o poder gnosiológico que na forma de arte dionisíaco havia recebido em *O nascimento da tragédia*²⁸. A partir daí só seguirão em pé os efeitos ligados às formas da arte apolínea que realizavam uma estetização do aparente e com isso uma justificação da existência.

O estatuto epistêmico privilegiado das artes dionisíacas (cujo protótipo era a música) ficou abolido. Porém, isso não impede que a arte continue possuindo no plano cultural um papel importantíssimo: junto às instâncias não científicas é uma fonte de força, de energia forjadora de cultura em relação a qual a ciência deve servir de freio mesurante. A arte, em sua função de justificar o aparental, receberá, ainda, um papel fundamental.

A tese defendida por Nietzsche em *Humano, demasiado humano* de que vivemos num mundo que não passa de um erro, "a somatória dos erros do entendimento" (I, § 19, 54; *O nascimento da Tragédia* 2, 41), em tanto que a autêntica verdade do real é inacessível para a espécie, é também o alicerce para a tarefa que neste momento se outorga à arte²⁹: "Se não tivéssemos admitido as artes e inventado essa espécie de culto ao não verdadeiro não poderíamos suportar a capacidade que nos proporciona, agora, a ciência de entender o espírito universal da não verdade e da mentira. A *probidade* teria como conseqüência o nojo e o suicídio, porém ocorre que nossa probidade dispõe de um poderoso recurso para evitar essa conseqüência: a arte como aceitação da aparência. (...) Como fenômeno estético da existência nos resulta sempre suportável, e em virtude da arte nos tem sido dados os olhos, as mãos e acima de tudo a boa consciência para poder nos transformarmos em semelhante fenômeno". (*Gaia Ciência*, § 107, 125-6; *O Nascimento da Tragédia* 3, 464)

Numa problemática filosófica distante daquela de *O nascimento da tragédia*, a saber, a questão segundo a qual o ser humano encontra-se

condenado a viver mergulhado nos erros e aparências enquanto que a verdade do real (novamente pelo seu caráter terrível) encontra-se, por essência, fora de seu alcance, atribui-se à arte a função de possibilitar a aceitação da aparência, que se sustenta numa tese claramente análoga à de sua obra de juventude: "como fenômeno estético a existência nos resulta sempre suportável" (*Gaia Ciência*, §107, 126; *O nascimento da Trágédia* 3, 464).

A arte, ligada à geração e acima de tudo à justificação da aparência, torna-se, para os indivíduos, um paliativo necessário diante da verdade reconhecida, neste caso o fato de que a espécie vive no erro: "A arte nos oferece a boa consciência para ver o mundo como um fenômeno estético e aceitar esse mundo de aparências, ilusão e mentiras vitais".³⁰ Segundo Granier, no pensamento de Nietzsche, nesses momentos e até o final de sua produção intelectual, a arte caracterizar-se-á por levar a termo uma santificação da ilusão, pois a ilusão é o único espaço onde a vida pode produzir fruto³¹.

O posterior aprofundamento de Nietzsche nesta via, abertamente pessimista, quer dizer, a problematização radical da capacidade cognitiva da perspectiva da espécie diante da verdade do mundo que a morte de Deus torna absolutamente terrível e o ulterior retorno da crítica às pretensões epistemológicas da ciência que tinha caracterizado seu pensamento de juventude, definirá a filosofia da vontade de poder em seus últimos anos de vida.

121

3. Estética e vontade de poder

O último Nietzsche reivindica, explicitamente, na análise da arte, a perspectiva do artista. Se a estética anterior, afirma, privilegiou o ponto de vista do receptor, devemos, agora, assumir como prioritária a perspectiva do criador das obras de arte³².

A arte concebida desde a ótica do artista significa, para Nietzsche, entender sua essência como criatividade,³³ como uma praxe criadora determinada. A praxe artística consiste na produção de formas, de figuras claramente delimitadas, de linhas e de finos contornos, que provoquem nos receptores da obra de arte o estado subjetivo que reina no artista no momento de criar tais formas. Para Nietzsche, esse estado é a embriaguez: "o artista ama, aos poucos, os meios pelos quais o estado de embriaguez se dá a conhecer até amá-los por eles mesmos: a extrema delicadeza e brilho

das cores, a claridade da linha, as sutis variações do som: o diferente, onde, pelo contrário, normalmente falta toda distinção. - Todas as coisas diferentes, todas as misturas, na medida em que lembram o aumento de força extrema que produz a embriaguez, voltam a despertar esse sentimento de embriaguez. - o efeito das obras de arte é a excitação do estado criador da arte, a embriaguez..." (*O nascimento da Tragédia* 13, 241, 14[47]).

Porém, nesses escritos, Nietzsche não entende por embriaguez essa fusão com o Uno que era sustentada em *O nascimento da tragédia*. Agora *embriaguez significa sensação de aumento de poder* (*O nascimento da tragédia* 13, 293-4, 14[117]). Isso leva consigo, na colocação de Nietzsche que a embriaguez esteja ligada ao ingresso num estado de perfeição que se projeta sobre as coisas: "a embriaguez: a intensificada sensação de poder; a interna necessidade de fazer das coisas um reflexo da própria plenitude e perfeição" (*O nascimento da tragédia* 13, 356, 14[170]). Por estar vinculada à geração da embriaguez, no sentido exposto, a arte resulta "numa elevação do sentimento de vida, num estimulante desse sentimento" (*O nascimento da tragédia* 12, 394, 9[102]). A arte é, dessa forma, "o maior estimulante da vida" (*O nascimento da tragédia* 13, 299, 14[120]) e um tônico: "Todo arte tiene un efecto tónico, aumenta o sentimento de embriaguez" (*O nascimento da tragédia* 13, 296, 14[119]). Num sentido mais elementar, o próprio da arte é seu ser afirmação: "A arte é essencialmente afirmação, bênção, divinização da existência..." (*ibid.*).

As reflexões do último Nietzsche ao redor da arte parecem conduzir a uma re-atualização de suas teses sobre a arte apolínea e dionisíaca presentes em sua primeira obra. Porém, a verdade é que implicam numa reformulação de si próprias em termos fundamentais. O que ali era próprio da arte apolínea, a geração das formas, linhas e figuras, aparece, agora, como o característico da práxis artística criadora enquanto tal. Esses elementos apolíneos, no entanto estão, agora, a serviço da geração no receptor da arte de um estado subjetivo que em *O nascimento da Tragédia* era definatório do dionisíaco: a embriaguez.

Ora, no olhar retrospectivo que Nietzsche lança sobre sua obra de juventude entende que a embriaguez é própria tanto do apolíneo quanto do dionisíaco (*O nascimento da tragédia* 13, 240, 14[46]). Enquanto que a provocação de estados de embriaguez encontra-se unida ao uso de elementos apolíneos, a embriaguez deixará de ser monopólio das artes dionisíacas para devir o estado fundamental da arte, pois é o estado do qual surge a prática artística e o estado produzido pela obra de arte. Agora a embriaguez é definida pela sensação de aumento do

próprio poder e encontra-se ligada à afirmação do imanente em sua plenitude e perfeição.

Essa íntima relação, no último Nietzsche, entre embriaguez e *amor fati* faz da arte, um afirmador e justificador plenos da existência. Porém, a arte encontra-se ligada, na colocação de Nietzsche à justificação da imanência no sentido mais essencial. Como sustenta Arras, no último Nietzsche "a arte expressa a verdadeira natureza da realidade".³⁴ No entanto, na medida em que os meios do artista são apolíneos, tal como foram pensados pelo jovem Nietzsche, se deve afirmar que seus produtos possuem um estatuto epistemológico análogo ao das produções da perspectiva da vida. Trata-se de ficções, aparências, que na arte, pelo menos, são reconhecidas como tais.

Para Nietzsche, a partir de suas obras, a arte não possibilitaria um acesso à verdade do real em sentido algum. O importante, o esclarecedor da arte não reside em seus produtos, mas na praxe produtora de formas. Nesse sentido, o fenômeno da criação artística, o "fenômeno artista" pode ser "o mais transparente: e desde ali se podem observar os instintos fundamentais do poder, da natureza, etc." (*O nascimento da tragédia* 12, 129, 2[130]).

De outro lado, Nietzsche assume esta concepção da prática artística como referente para compreender as próprias produções humanas: "o homem é uma criatura criadora de formas e ritmos; em nada se encontra melhor exercitado e parece que em nada obtém maior prazer do que na invenção de formas". (*O nascimento da tragédia* 11, 608, 38[10]).

Dessa forma, no último Nietzsche a arte devém um conceito geral para as produções criativas dos seres humanos.³⁵ Porém, em termos mais essenciais, a praxe artística é propriamente o modelo a partir do qual se compreende a *própria essência da natureza*. Ao conceber a natureza como praxe artística primordial pensa-se a mesma como o artista originário em relação ao qual todas as formas de arte humano são uma imitação. Se, como se tem demonstrado, toda arte autêntica é para Nietzsche essencialmente produtiva, *poiesis*, esse caráter da condição artística humana expressaria, segundo Arras, a essência da própria natureza enquanto que ela é o artista paradigmático³⁶: "a arte humana é uma imitação da própria poiesis da natureza (...). Essa correspondência entre a arte humana e o cósmico me inclina a qualificar a estética de Nietzsche como o mais alto realismo"³⁷.

O retorno a colocações de sua primeira obra torna-se claro na recuperação da concepção do "mundo como uma obra de arte que se gera a si própria" (*O nascimento da tragédia* 12, 119, 2[114]).

É importante indicar como Nietzsche denomina o mundo, tal como é intuído desde sua perspectiva, "meu mundo dionisíaco do se-criar-a-si-próprio-eternamente, do se-destruir-a-si-próprio-eternamente" (*O nascimento da tragédia* 11, 611, 38[12]). O real torna-se, assim, o resultado da contínua geração e criação de figuras e da incessante destruição das mesmas num jogo circular que não podemos ultrapassar. A denominação desse mundo, por parte de Nietzsche, como dionisíaco não é casual. Essa autoprodução (e autodestruição) é concebida por Nietzsche como uma praxe artística de uma maneira perfeitamente compatível com a idéia de sua metafísica do artista de juventude acerca do qual o Uno primordial enquanto que *natura-naturans* era uma divindade artística que produz o sensível, a *natura-naturata*, como obra de arte. Fink tem razão quando afirma que se pode conceber esse automovimento da natureza, essa autoprodução, como *jogo*.³⁸ Nietzsche chega a falar do "jogo do mundo [*Weltspiel*]" (*O nascimento da tragédia* 3, 639) e, ainda, refere-se ao mundo como "um jogo divino para além do bem e do mal" (*O nascimento da tragédia* 11, 201, 26[193])³⁹. Isso é algo que decorre coerentemente da concepção de praxe através da qual o mundo se autoproduz como praxe artística.⁴⁰ Em consequência, se pode sustentar que existe no último Nietzsche uma intuição filosófica fundamental da arte⁴¹.

Trata-se de uma concepção da natureza como uma obra de arte que se autoproduz através de uma praxe artística de incessante criação e destruição de formas. A totalidade resulta assim pensada como belo caos.⁴² Estamos, portanto, diante de uma visão radicalmente imanente da natureza que justifica tal imanência quando exclui toda perspectiva normativa externa ao existente. Como Spinoza, o último Nietzsche considera que o real é sinônimo de perfeição:⁴³ "O mundo é". Com Heráclito, Nietzsche poderia ter afirmado: "Desperdícios semeados ao acaso na mais formosa ordem do mundo"⁴⁴.

4. Estética e modernidade

A partir do exposto resulta difícil precisar o lugar que ocupa Nietzsche (nos limitando aqui à última formulação de seu pensamento) na distinção que articula Ch. Menke entre as teorias modernas da arte segundo estejam centradas na categoria de autonomia ou soberania,⁴⁵ pois o que define este último posicionamento, a idéia de que o estético conquista uma posição normativa na qual se desconstroem e problematizam os âmbitos de valida-

de, ação e racionalidade diferenciados na época moderna além do estético, quer dizer, a ciência e a ética pós-religiosa, considero que se trata de um elemento estranho ao último Nietzsche. Nele, a praxe artística não age como desconstrução da capacidade cognitiva da ciência nem do caráter de domínio da técnica, nem da essência reacionária da moral ocidental (ou inclusive de toda moral). O que acontece, pelo contrário é que a ciência-técnica e a ética são re-iluminadas e consideradas à luz do caráter originário, num sentido ontológico, da praxe artística como praxe constitutiva da própria natureza.

Um duplo movimento pode ser tematizado aqui: um de retorno a uma postura filosófica romântica, cujo protótipo seria a concepção da arte como *organon* da filosofia por Schelling.⁴⁶ O outro, assumiria o impulso do pensamento de Schiller nas Cartas para a educação estética do homem e o levaria numa direção modernista orientando-o para uma estetização da vida para além das limitações impostas pela instituição arte e a categoria de autonomia artística. Porém, significa isso em Nietzsche uma abolição da ciência-técnica e da ética pós-religiosa como âmbitos da praxe degenerados e a instauração da praxe artística como sendo paradigmática para toda praxe social? Sem dúvida, Nietzsche faz o segundo, porém, não ao custo de dinamitar os âmbitos práticos diferenciados, mas levando a termo uma reestruturação deles como sendo *realmente* praxe artística. Assim, a ação instrumental, alicerce do trabalho humano, não é rejeitada como forma de praxe desvalorizada, mas reconceptualizada como uma forma a mais de ação impressora de formas (à natureza) que caracteriza a praxe artística.

Da mesma forma, a ciência é reinterpretada como portadora do mesmo tipo de praxe, quer dizer, instrumental, a ciência realiza seu trabalho de impressão de formas no caótico num sentido útil para a vida da espécie humana. Isso só é possível porque anteriormente foi feita uma reconsideração profunda do próprio estatuto da ciência, onde lhe foi negada toda possibilidade de aproximação à verdade do real. Mas não porque Nietzsche tenha dissolvido o âmbito da validade correspondente à verdade e ao conhecimento, mas por que adota como normativa uma idéia de *verdade ontológica essencial* que, por ter sido concebida a partir dos critérios fundamentalistas da tradição metafísica, exclui exatamente sua apreensão pela ciência, condenada irremissível mente ao plano ótico-fenomenológico não-essencial.

A crítica ao conhecimento científico, por parte de Nietzsche, se sustenta mediante um recurso paradoxal a uma noção de verdade

ontológica que permanece no seio da tradição metafísica à qual ele próprio se opõe. Assumindo um conceito tão restrito de verdade, Nietzsche pretende desconstruir as pretensões cognitivas do ser humano comum e sustentar a inevitabilidade de uma forma de perspectivismo que funde conhecimento e poder, verdade e ilusão à serviço da vida. Porém, mais uma vez, não por que se tenha anulado o lugar filosófico da verdade senão porque este foi ocupado por uma categoria de verdade (como o real e absolutamente outro em relação às expectativas de sentido constitutivas do ser humano atual) que condena à perspectiva humana comum, à permanência no erro⁴⁷.

Em relação à ética acontece algo semelhante. A crítica e a desconstrução nietzschiana da moral dominante na história de ocidente não supõem uma anulação da esfera de validade ética, não realiza uma dissolução da validade entendida em termos de correção segundo princípios de ação ou valores normativos, mas se sustenta numa profunda redefinição dos princípios e valores que devem servir de referente normativo para a avaliação das ações e dos juízos. Aqui se abre para Nietzsche a possibilidade de iluminar o âmbito do ético a partir de uma revalorização da medida e da prudência (apolíneas) no trato consigo mesmo e com os outros como categorias ético-estéticas centrais, num movimento coerente com sua apreciação do grego antigo.

Contudo, significativamente, Nietzsche vai reinterpretar em termos estéticos unicamente o âmbito ético referente ao tratamento da individualidade, colocando os alicerces para uma ética-estética centrada na idéia de auto-estilização do individual como trabalho de impressão da forma sobre a materialidade da própria existência, das próprias pulsões, tal como aparece insinuado em *O nascimento da tragédia*. Aquilo que a tradição moral denominou como sujeito não seria senão uma forma substancial que o indivíduo imprime, através de um trabalho de auto-delimitação e modelagem do si consciente encima de sua pluralidade pulsional: o resultado dessa re-iluminação da ética a partir da arte seria, para Nietzsche, a consideração do sujeito como uma forma artística, produto de uma praxe ético-estética⁴⁸.

Essa reformulação é levada a termo deixando fora toda consideração das relações intersubjetivas enquanto tais. No horizonte destas, Nietzsche vai sempre distinguir entre as relações intersubjetivas possíveis entre os indivíduos do mesmo estatuto social ou espiritual e os membros de diferentes estamentos.⁴⁹ Se bem entre os primeiros caberiam comportamentos como a reciprocidade ou a prática da "virtude que faz presen-

tes".⁵⁰ Entre os segundos, o modelo normativo de ação é o comportamento estratégico e a crua violência social⁵¹.

Aqui não se produziu uma importação do estético como normativo no plano ético. Houve, pelo contrário, uma rejeição de toda categoria de reciprocidade, igualdade ou justiça universalista e a adoção de uma postura do indivíduo superior (definido a partir de qualidades espirituais ou outras mais sinistras) como normativa diante da sustentação dos valores e juízos, não só éticos como também políticos. Nesse posicionamento há, evidentemente, uma decisão teórica em Nietzsche de claro conteúdo ético e político, ligada a um aristocratismo politicamente antimoderno⁵².

Em decorrência do anterior nos encontramos diante do fato de que não é uma suposta instauração do estético como normativo o que conduz a uma desconstrução dos outros âmbitos de ação e validade, mas a crítica, separadamente, de Nietzsche a esses âmbitos o que os coloca em condições para uma iluminação não violentadora a partir da originalidade da praxe artística. É a desconstrução da pretensão de aceder à verdade do real (pretensão que Nietzsche atribui à ciência) a partir da referência a uma noção de verdade ontológica substancial constitutivamente inacessível àquela e a negativa da tematização de um âmbito de intersubjetividade ética possível pela rejeição das categorias ético-políticas universalistas o que possibilita a peculiar forma de soberania do estético consagrada no último Nietzsche: a arte não como o que subverte a validade da ciência e da ética, mas como aquilo que possibilita a reinterpretação de seu significado mais próprio. De fato, o critério de validade que Nietzsche atribui à ciência e à ética não é propriamente importado da arte: o válido como normativo em cada esfera (o verdadeiro, o correto na dimensão prático-moral e o belo) é definido em termos pragmáticos, quer dizer, como aquilo que favorece a afirmação e o crescimento do ativo contra toda forma de reatividade.

É verdade que a originalidade da praxe artística, impulsionada pela desvalorização epistemológica da ação instrumental e a crítica aristocratizante da interação moral, torna possível para Nietzsche a reinterpretação estética das outras esferas culturais. Porém, creio que é o movimento teórico reacionário (de claras conseqüências políticas) encarnado no recurso à categoria de verdade ontológica inapreensível pela ciência (porém, apreensível para o filósofo)⁵³ e a rejeição de todo universalismo moral, o que acaba definindo a postura de Nietzsche como problematicamente situada em relação à diferenciação moderna das es-

feras autônomas de validade e o faz se decantar para uma forma específica de assunção de uma postura soberana da arte.

Pará além desta questão, sem dúvida nenhuma, importante, devemos reiterar que, nas mãos de Nietzsche, a estética é uma instância que pretende consagrar algo central para a modernidade: o valor do imanente e sua irredutibilidade diante de toda postulação transmudana de um critério de valoração ontológico ou oral desvalorizador. A justificação estética da existência culmina a morte de Deus e, como afirmou Heidegger, instala o pensamento no nihilismo (como lógica inerente à história de Ocidente, sobretudo, do mundo moderno) enquanto que dissolução de toda instância normativa transcendente ligada ao meramente ôntico.⁵⁴ Ora, Heidegger não se dispôs a aceitar as conseqüências que Nietzsche deriva de tal justificação (que fazem convergir seu posicionamento como um ramo essencial do pensamento moderno),⁵⁵ a saber, que só na fidelidade ao sentido da terra, só na lealdade à imanência poderão se superar as sombras ameaçadoras do Deus morto e as conseqüências patológicas do nihilismo e se definir no âmbito onde a ação, a valoração e o pensamento se colocam conscientemente à serviço da vida.

5. Bibliografia

- ARRAS, J. "Art, Truth and aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power", en: *Nietzsche-Studien*, vol. 9, 1980.
- BARRIOS, M. *La voluntad de lo trágico. El concepto de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, Suplementos, Revista de Filosofía, Sevilla, 1993.
- BERLIN, I. *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Taurus, , 1999.
- BERNABÉ, A., (ed.), *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid: Alianza, 1988, fragmento 107.
- BÜRGER, P. *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Visor, 1997.
- COLLI G., *Introducción a Nietzsche*, Valencia: Pretextos, 2000.
- CONILL, J. *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Madrid: Tecnos, 1997.
- FINK, E. *La filosofía de Nietzsche*, Madrid: Alianza, 1976.
- FEUERBACH, L. *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía. Principios de la filosofía del futuro*, Barcelona: Labor, 1976.

FOUCAULT, M. *Saber y verdad*, Madrid: La Piqueta.

GRANIER, J. *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris: Editions du Seuil, 1966.

GRIMM, R.H. *Nietzsche's Theory of Knowledge*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1977.

GUERVÓS, L.E. de Santiago, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta: Madrid, 2004.

HABERMAS, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid :Taurus, , 1989.

_____. *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, , 1987.

_____. Sobre la teoría del conocimiento de Nietzsche, en *La lógica de las ciencias sociales*, Madrid, Tecnos, , 1990.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, Barcelona: Destino, 2000 vol. I

IZQUIERDO, A. *Estética y teoría de las artes*, Madrid: Tecnos, 1999.

MARCHÁN, S. *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 1987.

MENKE, CH. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor, 1997.

NEHAMAS, A. "Nietzsche, modernity, aestheticism", en B. Magnus y K.M. Higgins (eds.), *Nietzsche*, Cambridge: University Press, 1996.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*, Madrid: Aka. 1996.

_____. *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza, 1972.

_____. *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 1972.

_____. *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza, 1972.

_____. *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973.

_____. *La Gaya Ciencia*, Madrid: M.E. Editores, 1994.

QUESADA, J. *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona: Anthropos, 1988.

ROMERO, J.M. "Hybris y sujeto. Ética y estética de la existencia en el joven Nietzsche", en *Diálogo Filosófico*, no 52, Madrid, 2002, p. 77-93.

_____. *El caos y las formas. Experiencia, conocimiento y verdad en F. Nietzsche*, Granada: Comares, 2001 p. 13-29.

SCHELLING, F.W.J. *Sistema del idealismo transcendental*, barcelona: anthropos, 1987.

_____. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Madrid: Alianza, 1996.

SPINOZA, B. *Ética*, Madrid: Editora Nacional, 1984.

- VATTIMO, G. *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona: Península, 1986.
- _____. *Introducción a Nietzsche*, Barcelona: Península, 1990.
- YOUNG, J. *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge: University Press, 1992.

Notas

- ¹ Para uma aproximação mais profunda à estética nietzschiana pode-se consultar o completo estudo realizado por L.E. de Santiago Guervós *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta: Madrid, 2004.
- ² Ver M. Heidegger, *Nietzsche*, Barcelona: Destino, 2000 vol. I e G. Vattimo. *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona: Península, 1986.
- ³ J. Conill, *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Madrid : Tecnos, 1997, p. 87 y ss.
- ⁴ Ver M. Foucault, *Saber y verdad*, Madrid: La Piqueta, , p. 185-195 y J.M. Romero, "Hybris y sujeto. Ética y estética de la existencia en el joven Nietzsche", en *Diálogo Filosófico*, no 52, Madrid, 2002, p. 77-93.
- ⁵ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, , 1987, p. 205 y ss.
- ⁶ J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid :Taurus, , 1989, p. 120 y ss.
- ⁷ Ver J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, , 1987, vol. I, p. 213-249.
- ⁸ A. Nehamas, "Nietzsche, modernity, aestheticism", en B. Magnus y K.M. Higgins (eds.), *Nietzsche*, Cambridge: University Press, 1996, p. 223 y ss.
- ⁹ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid: Alianza, 1976, p. 19, 50 y 71.
- ¹⁰ Ver M. Barrios, *La voluntad de lo trágico. El concepto de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, Suplementos Er, Revista de Filosofía, Sevilla, 1993 y J. Quesada, *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona: Anthropos, 1988.
- ¹¹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973 (=NT), §2, p. 47 y §6, p. 68; *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*,

edición de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1988 (=KSA) 1, p. 31 y 48. A partir de ahora utilizaré las siglas seguidas del número de página.

- ¹² Ver D. Behler, "Nietzsches Versuch einer Artistenmetaphysik", en M. Djuric y J. Simon (eds.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, ed. cit., p. 136 y ss. Segundo Behler os três pontos que o próprio Nietzsche (posteriormente) considerou como centrais em sua primeira metafísica de artista são: a arte é a mais alta tarefa e a atividade propriamente metafísica do homem, que só como fenômeno estético encontra-se justificada a existência e, o mundo e uma aparência que constitui a redenção de um deus sofredor.
- ¹³ Efetivamente, "a arte dionisíaca nos coloca em contato com o verdadeiro mundo", J. Arras, "Art, Truth and aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power", en *Nietzsche-Studien*, vol. 9, 1980, p. 247. Sobre a relação das concepções da arte de Schopenhauer e do jovem Nietzsche ver J. Young, *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992, p. 5-57.
- ¹⁴ Podemos ver um bom resumo desta questão trazida pelo Nascimento da Tragédia em P. Bürger, *Crítica de la estética idealista*, Madrid:Visor, 1997, p. 99-104. Ver ainda J. M. Romero, *El caos y las formas. Experiencia, conocimiento y verdad en F. Nietzsche*, Granada:Comares, 2001, p. 13-29.
- ¹⁵ O próprio Nietzsche, posteriormente, soube ver e apreciar a forma como essa teleologia aproximava sua metafísica de artista da filosofia de Hegel; el modo en que esta teleología aproximaba su metafísica de artista a la filosofía de Hegel; ver F. Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid:Alianza,, 1971, p. 68; KSA 6, p. 310.
- ¹⁶ A tragédia ática é concebida pelo jovem Nietzsche como autêntica *Gesamtkunstwerk* a partir da qual se ilumina o papel de renovador cultural que pretende atribuirle a R. Wagner em sua primera obra; ver J. Young, *Nietzsche's philosophy of art*, ed. cit., p. 35-6.
- ¹⁷ "Em verdade, não existe antítese maior da interpretação e justificação puramente estéticas do mundo, tal como neste livro se ensinam, que a doutrina cristã, a qual é e só quer ser moral", NT, p. 32; KSA 1, p.
- ¹⁸ A postura de Nietzsche pode vincular-se com o romantismo em tanto que o "movimento romântico em sua totalidade tenta lhe impor um modelo estético à realidade estabelecendo que tudo deve obedecer as regras da arte"; ver I. Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Madrid:

Taurus, , 1999, p. 192. Também pode referir-se à convergência com a idéia de L. Feuerbach segundo a qual desde a perspectiva da sensibilidade o sensível resulta justificado. Nessa atitude diante do sensível situa também, Feuerbach a arte: "El arte emana del sentimiento de que la vida en el aquende es la verdadera vida, de que lo *finito* es lo *infinito*; emana del entusiasmo por un ser determinado, real, en tanto que el ser supremo, en tanto que el ser *divino*." L. Feuerbach, *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía. Principios de la filosofía del futuro*, Barcelona: Labor,, 1976, p. 9.

- 19 Cf. G. Gretic, "Das Leben und die Kunst", en M. Djuric y J. Simon (eds.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, ed. cit., p. 153. Segundo Gretic, o olhar estético seria um olhar ao caráter perfeito do imanente. Perfeito no sentido de ter chegado a ser na totalidade sua essência e permanecer aí, porque é completamente o que pode ser.
- 20 Sobre essa distinção ver A. Schmidt, "Über Wahrheit, Schein und Mythos im frühen und mittleren Werk Nietzsches", en S. Bauschinger, S.L. Cocalis y S. Lennox (eds.), *Nietzsche heute*, Francke Verlag, Bern-Stuttgart, 1988, p. 11-22.
- 21 Tal é a posição assumida, por exemplo, por J. B. Llinares, "La filosofía del joven Nietzsche", en J. A. Nicolás y J. Arana (eds.), *Saber y conciencia. Homenaje a Otto Saame*, Granada: Comares, 1995, p. 208.
- 22 F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1972, p. 56; KSA 4, p. 35.
- 23 Ibid.
- 24 Ver nota 44 de A. Sánchez Pascual en NT, p. 262. O Uno primordial sente prazer nos produtos artísticos humanos enquanto que a criação artística humana seria uma aparência da aparência e por tanto dá lugar a uma gratificação e redenção mais altas do uno primordial. Sobre isso ver o estudo introdutório de A. Izquierdo en F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 9-42.
- 25 Essa distinção era central na filosofia de B. Spinoza (ver sua *Ética*, I, Proposición XXIX, Escolio, Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 83-4) e em F.W.J. Schelling (ver seus *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Madrid: Alianza, 1996, p. 131).
- 26 F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Madrid: Akal, 1996 (=HDH), I, §24, p. 57; KSA 2, p. 45.
- 27 F. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Madrid: M.E. Editores, 1994 (=GC), §113, p. 133; KSA 3, p. 474.

- ²⁸ Claramente, Nietzsche em *Humano, demasiado humano* ridiculariza e demole a idéia da arte como substituto da religião; ver J. Young, *Nietzsche's philosophy of art*, ed. cit., p. 94.
- ²⁹ Cf. G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona: Península, 1990, p. 48-9.
- ³⁰ J. Arras, "Art, Truth and aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power", en *op. cit.*, p. 244.
- ³¹ J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris: Editions du Seuil, 1966, p. 521.
- ³² Arras, J., "Art, Truth and aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power", en *op. cit.*, p. 240.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ O contraste entre a mentira artística, fiel ao sentido da terra, e a desonestidade falsificação do imanente por parte da metafísica e da moral de-formam a existência em nome de um ideal transmundano é mostrado por J. Arras, *op. cit.*, p. 245.
- ³⁵ G. Colli, *Introducción a Nietzsche*, Valencia: Pretextos, 2000, p. 187.
- ³⁶ J. Arras, "Art, Truth and aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power", en *op. cit.*, p. 240-1.
- ³⁷ J. Arras, *op. cit.*, p. 256-7. "Si el arte humano es una *mímesis* del arte de la naturaleza lo es porque la creación artística de nuevas formas corresponde con la actividad plástica de la voluntad de poder"; J. Arras, *op. cit.*, p. 257.
- ³⁸ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, ed. cit., p. 221 y ss. y J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, ed. cit., p. 537 y ss.
- ³⁹ A idéia do mundo como jogo é referida por Nietzsche a Heráclito, razão pela qual ele aparece diante de seus olhos como seu precursor; vide F. Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid: Valdemar, 1999, § 6 y 7, p. 63-72; KSA 1, p. 826-833.
- ⁴⁰ Dessa forma pode-se afirmar que o último Nietzsche teria elaborado uma autêntica "ontologia estética", como o afirma J. Vidal Calatayud, "Hacia lo estético en Nietzsche", en J. Vidal (ed.), *Reflexiones sobre arte y estética. En torno a Marx, Nietzsche y Freud*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1998, p. 17. Frequentemente tem se sustentado que a percepção estéticafundamental, por parte de Nietzsche, do mundo como jogo, pode considerar-se como prelúdio

de determinadas tesis posmodernas; ver G. Wohlfahrt, *Artisten-Metaphysik*, Königshausen-Neumann, Würzburg, 1991, p. 83 y ss.

- ⁴¹ Poder-se-ia atribuir a Nietzsche uma intuição estética sobre o ser? O próprio Nietzsche em seus anos de juventude teria sustentado em relação a Schopenhauer que a sua afirmação da vontade como essência da natureza repousa numa "intuição poética" [*poetische Intuition*]; *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1995, Erste Abt., Vierter Band. Edición de Johann Figl. Nachgelassene Aufzeichnungen, *Herbst 1864-Frühjahr 1868*, 57[55], p. 421. Segundo D. Fazio essa caracterização do posicionamento de Schopenhauer por parte de Nietzsche estaria em perfeita consonância com a influência que naqueles anos teve em sua reflexão determinadas ideias de R. Lange como a noção de uma "*Begriffsdichtung*" poesia conceitual; ver D. Fazio, *Nietzsche e il criticismo*, Quattroventi, Urbino, 1991, p. 87 y ss.

- ⁴² Cf. R.H. Grimm, *Nietzsche's Theory of Knowledge*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1977, p. 2 y ss.

- ⁴³ Ver B. Spinoza, *Ética*, Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 89, 99, 101-3 y 109. perfeito [*Vollkommen*] assim fala o instinto dos mais espirituais, o instinto que diz sim"

- ⁴⁴ A. Bernabé, (ed.), *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 1988, p. 144, fragmento 107.

- ⁴⁵ Ver Ch. Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor, 1997, p. 13-20.

- ⁴⁶ Ver F.W.J. Schelling, *Sistema del idealismo transcendental*, Barcelona: Anthropos, 1987.

- ⁴⁷ Ver J. M. Romero, *El caos y las formas*, ed. cit., p. 166 y ss.

- ⁴⁸ Ver J.M. Romero, "Hybris y sujeto. Ética y estética de la existencia en el joven Nietzsche", en op. cit., p. 77 y ss. y "Nietzsche, el problema de la identidad y el espacio de la ética", en *Thémata*. Revista de Filosofía, no 22, Sevilla, 1999, p. 249-252. Sobre esta noción de sujeto ver la importante teorización de M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1986, vol. 2, p. 13 y ss.

- ⁴⁹ Perante as ideias modernas dominantes em seu tempo, Nietzsche reivindica o valor da tese básica de "uma moral dos dominantes", a saber, a tese segundo a qual "só diante dos iguais se têm obrigações, diante dos seres de status inferior, diante de tudo o estranho, é lícito agir como melhor aprover, ou 'como deseje o coração' e, de qualquer maneira,

'para além do bem e do mal'" F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza, 1972, §260, p. 225; KSA 5, p. 210.

⁵⁰ Ver F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit.; KSA 4, p. 97 y ss.

⁵¹ Em relação aos nobres, poderosos e dominadores, sustenta Nietzsche que se bem "em seu comportamento recíproco mostravam tanta criatividade em relação às atenções, domínio de si, delicadeza, fidelidad, orgulho e amizade, não observam o mesmo para fora, quer dizer, ali onde começa o estrangeiro, a terra estranha, ali são como animais de rapina deixados a solta. Ali, eles usufruem da liberdade de todo constrangimento social; na selva abandonam a tensão ocasionada por uma prolongada reclusão e encerro na paz da comunidade, ali retornam à inocência própria da consciência dos animais de rapina, como monstros que brincam, deixando para trás uma série abominável de assassinatos, incêndios, violaciones e torturas com igual petulância e com igual tranqüilidade de espírito que se o único a ser feito por eles fosse uma brincadeira estudantil"; F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 1972, I, §11, p. 47; KSA 5, p. 274-5. O fato de que as imagens que um texto como esse prova possam remeter às cenas de hiperviolência do filme de Stanley Kubrick *A Laranja mecânica* ou à praxe habitual das SA na Alemanha de começos dos anos trinta mostra o gravíssimo déficit de Nietzsche para pensar as relações intersubjetivas como não depredatórias, um déficit não só teórico mas também ético.

⁵² Ver J. Ortega y Gasset, "El sobrehombre", em *Obras Completas*, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1966, Tomo 1, p. 91-5; O. Reboul, *Nietzsche, crítico de Kant*, Barcelona: Anthropos, 1993, p. 123-143; G. Campioni, "Las ambigüedades de la liberación en la filosofía de Nietzsche", em *ER, Revista de Filosofía*, Nº 14, Sevilla, 1992, p. 57-97; R. Safranski, "Nietzsche superhombre. Teatro de cámara o drama mundial", em *Revista de Occidente*, Nº 226, 2000, p. 7-22 y L.E. de Santiago Guervós, "Arte y política: El dionisismo político del joven Nietzsche", em VV.AA., *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche*, Universidad de Burgos/ Madrid: Huerga Fierro editores,, 2000, p. 193-218.

⁵³ J. Habermas, "Sobre la teoría del conocimiento de Nietzsche", em *La lógica de las ciencias sociales*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 439.

⁵⁴ Ver M. Heidegger, Nietzsche, ed. cit., vol. II, p. 31 y ss.; "La frase de Nietzsche "Dios ha muerto"", em *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid,

1998, p. 157 y ss. e *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 19952, p. 185-6.

- ⁵⁵ Para Heidegger, a justificação da imanência não seria mais do que o ápice do esquecimento ocidental do ser, agudizado na modernidade. Pretendendo superar o niilismo, tal afirmação do imanente não seria mais do que seu completamento.