



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA E FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO - FILOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

**FRANCISCA ROSÁLIA SILVA MENEZES**

**ASSIM FALOU ZARATUSTRA – APRENDIZAGEM EXPERIMENTAL E  
NOMADISMO ESTÉTICO**

**FORTALEZA**

**2011**

**FRANCISCA ROSÁLIA SILVA MENEZES**

**ASSIM FALOU ZARATUSTRA – APRENDIZAGEM EXPERIMENTAL E  
NOMADISMO ESTÉTICO**

Tese Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutorado em Educação. Área de concentração: Educação Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Soares Lins.

**FORTALEZA**

**2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- M511a Menezes, Francisca Rosália Silva.  
Assim falou Zaratustra – aprendizagem experimental e nomadismo estético / Francisca Rosália Silva Menezes. – 2011.  
205 f. : il. color, enc.; 30 cm.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011.  
Área de Concentração: Filosofia e sociologia da educação – FILOS.  
Orientação: Prof. Dr. Daniel Soares Lins.
1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém – Crítica e interpretação. 2. Arte e filosofia. 3. Aprendizagem experimental. 4. Artes cênicas. I. Título.

**FRANCISCA ROSÁLIA SILVA MENEZES**

**ASSIM FALOU ZARATUSTRA – APRENDIZAGEM EXPERIMENTAL E NOMADISMO  
ESTÉTICO**

Tese ou Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutorado em Educação. Área de concentração: Educação Brasileira.

Aprovada em: 28/09/2011.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Daniel Soares Lins (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Prof. Dr. José Gerardo Vasconcelos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Prof. Dr. Antonio Carlos Amorim  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

---

Professora Dra. Regiane Lorenzetti Collares  
Universidade Federal do Ceará – (Campus Juazeiro do Norte)

---

Prof. Prof. Dr. Paulo Germano Barbosa de Albuquerque  
Faculdade 7 de Setembro (FA7)

## AGRADECIMENTO

Ao Prof. Dr. Daniel Soares Lins, por sua amplitude estético-filosófica na orientação da tese.

Aos professores participantes da banca examinadora Dr. José Gerardo Vasconcelos, Dr. Antonio Carlos Amorim, Dra. Regiane Lorenzetti Collares e Dr. Paulo Germano Barbosa de Albuquerque, pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos colegas da turma de doutorado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas. Aos amigos da Cia Pã de Teatro e Pesquisa pela colaboração criativa na composição do recorte cênico *Entreatos*, especialmente aos atores e atrizes Luiza Torres, Eugênia Siebra, Ghil Brandão, Clauber Mateus e Mario Filho e Karlo Kardoso na arte da edição de vídeo. Aos fotógrafos Vicente de Paulo e Henrique Kardoso.

“Ora, se Nietzsche não pertence à filosofia, é talvez porque ele é o primeiro a conceber um outro tipo de discurso como uma contrafilosofia. Ou seja, um discurso antes de tudo nômade, cujo os enunciados não seriam produzidos por uma máquina racional administrativa, mas por uma máquina de guerra móvel. É talvez neste sentido que Nietzsche anuncia que uma nova política começa com ele.” (Gilles Deleuze).

## RESUMO

Pretendeu-se, com esta tese, em primeiro lugar apresentar uma análise interpretativa da obra *Assim falou Zaratustra*, do filósofo alemão F. W. Nietzsche. Nossa intenção é detectar na obra, as possibilidades de encontro e transbordamentos possíveis entre arte e filosofia como procedimento estético de composição próprio do filosofar nietzschiano. Em *Zaratustra*, Nietzsche põe em relevo seus conceitos mais fundamentais, sendo que, estes conceitos não são conduzidos de modo sistemático e argumentativo, modelo instituído pela tradição ocidental de pensamento. Nietzsche aciona em *Zaratustra*, um jogo de estratégias e procedimentos estilísticos que transforma a obra numa composição artística em conceitos. Partindo dessa perspectiva, foi possível dar início as correspondências entre os múltiplos eixos que a obra se filia. A obra é rica em possibilidades de interpretação, mas o que percebemos em primeira mão foi seu indiscutível potencial cênico. Os conceitos Morte de Deus, Nihilismo, Além-do-homem, Vontade de poder e Eterno retorno, são, segundo o viés interpretativo que nos filiamos nesta tese, expostos através de uma composição cênica que revela um traçado lúdico entre os mesmos. Desse modo, Nietzsche realiza sua estética nômade, quando embaralha as linhas rígidas que separam arte e filosofia, conduzindo seus conceitos por via de uma arquitetura cênica. Nesse sentido, Nietzsche, através de seu *Zaratustra* compõe uma obra que imbrica sem elos subordinativos, materiais cênicos e conceituais. É o que pretendemos demonstrar ao apresentar cada um de seus conceitos como máscara que perpassa todos os campos situacionais dispostos na obra. Os conceitos não estão centrados exclusivamente na ação narrativa do protagonista, mas em eixos múltiplos que se interligam. Os discursos do personagem central, os lugares geográficos, a dimensão histórica e psicológica, são todos componentes de uma cena que manifesta uma ácida crítica do filósofo à dimensão cultural-valorativa da civilização ocidental, ao mesmo tempo em que formam a urdidura estético-conceitual da obra. Essas constatações que aconteceram no decorrer da pesquisa tornou possível realizar aquilo que denominamos de “Aprendizagem experimental”, esta se concretizou através de um recorte cênico, intitulado *Entreatos*.

Palavras-chave: Estética nômade. Cena Lúdica. Máscara conceitual. Aprendizagem experimental.

## ABSTRACT

With this thesis it was intended firstly, present an interpretative analysis of the work *Assimilou Zarathustra*, from the German philosopher F. W. Nietzsche. Our intention is to detect in the work, the possibilities of meeting and possible spillover between art and philosophy as an aesthetic composition procedure typical of the Nietzschean philosophizing. In *Zarathustra*, Nietzsche brings out his most fundamental concepts, and these concepts are not conducted in a systematic and argumentative way, the model established by the Western tradition of thought. Nietzsche in *Zarathustra* activates a game of strategies and stylistic procedure which turns the work into an artistic composition of concepts. From this perspective, it was possible to start the correspondences among the multiple axes to which the work binds. The work is rich in possibility of interpretation, but what we realized first hand was its undoubted scenic potential. The concepts death of God, nihilism, beyond-the-man, will to power and eternal return, are, according to the interpretative bias we joined in this thesis, exposed through a scenic composition that reveals a ludic path among them. Thereby, Nietzsche performs his nomadic aesthetic when scrambles the rigid lines that separates art and philosophy, leading his concepts by means of a scenic architecture. In this sense, Nietzsche through his *Zarathustra* composes a work that imbricates without subordinated links, scenic and conceptual materials. It's what we intend to demonstrate by presenting each of his concepts as a mask that permeates all the situational fields arranged in the work. The concepts are not centered exclusively on the narrative action of the protagonist, but in multiple interconnected axes. The speeches of the central character, the geographical locations, the historical and psychological dimension, are all components of a scene that shows a harsh criticism of the philosopher toward a cultural-valorative dimension of Western civilization, at the same time they form the aesthetic-conceptual warp of the work. These findings that occurred during the research enabled perform that we call "experimental learning", which was achieved through a scenic clipping entitled *Entreatos*.

**Keywords:** Aesthetics nomadic. Ludic scene. Conceptual mask. Experimental learning.



## RÉSUMÉ

On prétend, par cette thèse, en premier lieu, présenter une analyse interprétative de l'oeuvre "Ainsi parlait Zarathoustra" du philosophe allemand F.W Nietzsche. Notre intention est, détecter dans l'oeuvre, les possibilités de rencontre et transbords possibles entre art et philosophie, comme procédé esthétique de composition propre du "philosophe Nietzsche". Dans Zarathoustra Nietzsche met en relief ses conceptions les plus fondamentales, vu que ces conceptions ne sont pas conduites de manière systématique et argumentative, modèle institué par la tradition occidentale de pensée. Nietzsche actionne en Zarathoustra un jeu de stratégies et procédés stylistiques qui transforme l'oeuvre en une composition artistique en conceptions. Partant de cette perspective, il fut possible de déceler les correspondances entre les nombreux axes que l'oeuvre aligne. L'oeuvre est riche en possibilités d'interprétation, mais ce que nous percevons en premier lieu, est son indiscutable puissance scénique. Les conceptions: mort de dieu, nihilisme, au-delà de l'homme, volonté de puissance, et éternel retour sont en relation au sens interprétatif que nous utilisons dans cette thèse, exposés au travers d'une composition scénique qui révèle un tracé ludique entre elles. De cette manière Nietzsche réalise son esthétique nomade quand il mélange les lignes rigides qui séparent art et philosophie, conduisant ses conceptions par le chemin d'une architecture scénique. Nietzsche, dans ce sens, "Zarathoustra" compose une oeuvre qui réunit sans liaisons subornatives, matériels scéniques et conceptuels. C'est ce que nous prétendons démontrer, présentant chacune de ses conceptions comme un masque qui dépasse tous les champs situationnels disponibles dans l'oeuvre. Les conceptions ne sont pas centrées exclusivement dans l'action narrative du protagoniste, mais en axes multiples qui s'interlient. Les discours du personnage central, les lieux géographiques, la dimension historique et psychologique, sont tous des composants d'une scène qui manifeste une critique acide du philosophe, à la dimension culturelle valorisable de la civilisation occidentale, en même temps où ils forment le tissu esthétique conceptionnel de l'oeuvre. Ces constatations qui se présentèrent au cours de la recherche, rendirent possible la réalisation de ce que nous appelons "Apprentissage Expérimental" qui se confirmât au travers de la redécoupe scénique, intitulé "Entreatos".

**Mots-clés:** Esthétique nomade. Scène ludique. Masque conceptuel. Apprentissage Expérimental.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 01 - Cena da Peça Entreatos .....	182
Fotografia 02 - Cena da Peça Entreatos .....	184
Fotografia 03 - Cena da Peça Entreatos .....	186
Fotografia 04 - Cena da Peça Entreatos .....	188

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>PERCURSOS ESTÉTICOS–CONCEITUAIS NA OBRA DE NIETZSCHE</b> .....	17
<b>2.1</b>	Uma Estética Nômade.....	17
<b>2.2</b>	Platão - A Paidéia Idealista e o Fim da Experiência Trágica.....	39
<b>2.3</b>	Aristóteles – <i>Katharsis</i> Como Teleologia Da Tragédia.....	48
<b>2.4</b>	A Estética Grega na Visão do Século XVIII.....	51
<b>2.5</b>	A Gaia Ciência – A Morte de Deus na Ágora do Insensato.....	55
<b>3</b>	<b>DA CAVERNA À PRAÇA DO MERCADO</b> .....	77
<b>3.1</b>	Entre o Além-do-Homem e o Último Homem – A Experiência do Niilismo.....	77
<b>3.2</b>	Niilismo e seu Jogo de Máscaras.....	81
<b>3.3</b>	Das três Metamorfoses.....	95
<b>4</b>	<b>VONTADE DE PODER E O ETERNO RETORNO NO JOGO DO TEMPO</b> .....	107
<b>4.1</b>	Vontade de Poder: O Afeto de Comando.....	107
<b>4.2</b>	Entre as Teias da Tarântula.....	110
<b>4.3</b>	Cantos Rituais da Superação Si.....	113
<b>4.4</b>	O Eterno Retorno – <i>Incipit Tragoedia</i> .....	124
<b>4.5</b>	O Portal do Instante – Da Visão e do Enigma.....	129
<b>5</b>	<b>PERCURSOS DO EXPERIMENTO: ELEMENTOS NORTEADORES DA ESCRITA</b> .....	145
<b>5.1</b>	Arte e Filosofia – Em Transpassagens.....	145
<b>5.2</b>	Estratégias de um Percorso Experimental.....	154
<b>5.3</b>	Leitura Dramática: Invenção e Aprendizagem.....	158
<b>5.4</b>	Entreatos – Processos Colaborativos.....	177
<b>6</b>	<b>ENTREATOS (Texto dramatúrgico)</b> .....	180
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	187
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	194

## 1 INTRODUÇÃO

A introdução de uma pesquisa de tese deve iniciar seu texto apresentando em primeiro plano a tese que norteia os percursos da sua elaboração, isto é, o eixo em que se apoia e que atua como fio condutor interligando as sequências dos capítulos, demonstrando assim, a importância da abordagem dos temas expostos em cada um deles em relação à tese.

Devemos adiantar ainda, a guisa de melhor conduzir e amparar nossas considerações posteriores, que uma tese não se propõe um olhar definitivo sobre uma obra ou tema específico, ainda mais, como é o nosso caso, em se tratando da obra *Assim falou Zaratustra* de Friedrich Nietzsche. Nossa tese, assim defendemos, se constitui um recorte seletivo das múltiplas possibilidades que a obra permite. Portanto, é sempre importante prevenir aos possíveis leitores que, o recorte seletivo já se constitui em si mesmo um procedimento metodológico que delimita as margens da perspectiva eleita como objeto de estudo da tese. Com isso evitamos um modelo de interpretação fechada e garantimos à nossa perspectiva um caráter, sobretudo, experimental.

Esse procedimento vincula-se ao modo nietzschiano de tomar um pensamento como experimento. O filósofo cultivava um distanciamento dos modos tradicionais dos sistemas filosóficos acabados, onde filosofia se torna sinônimo de sistema: “Desconfio de todos os sistematizadores e os evito. A vontade de sistema é uma falta de retidão” (NIETZSCHE, 2006, p. 13). Nessa medida, a filosofia de Nietzsche, subverte o modelo instituído que o pensamento ocidental adotou como cânone para exposição de conceitos, operando com estratégias de ação que denuncia o fundamento metafísico do discurso ocidental, desconstruindo as bases idealistas a que este se filia. Importante não perder de vista a indissociável relação entre sua crítica aos modelos metafísicos, e a multiplicidade de estilos adotados como meio de exposição dos seus conceitos.

A crítica avança atravessando os dois eixos sustentadores da filosofia ocidental, o eixo metafísico e dogmático e seu modelo sistemático, argumentativo, excessivamente logocêntrico na exposição dos conceitos. Um ataque que é a um só tempo, estético-valorativo. Eixos estes, que a filosofia de Nietzsche, para usar uma expressão de Deleuze, não para de bifurcar. Sua denúncia é em si mesma uma obra de arte filosófica, uma composição artística em conceitos. Partindo dessas observações preliminares, é que situamos o viés interpretativo de nossa tese, esta, que tem *Assim falou Zaratustra* seu *leitmotiv*.

*Zaratustra*, é sabido pelos leitores de Nietzsche, realiza um ponto alto da sua filosofia. Desde os tempos da escrita de *o Nascimento da tragédia*, Nietzsche alimentava o desejo de compor uma obra que desse vazão a sua pulsão artístico-filosófica, isto é, a “transposição do dionisíaco em *pathos* filosófico”(NIETZCHE, 2008, p. 62). Palavras de *Ecce homo*.

No contato com a obra, foi imediatamente possível detectar a indiscutível potencialidade cênica que a mesma punha em vigor. Os conceitos - e nesse ponto devemos ressaltar que, segundo nossa perspectiva aqui assumida, a obra é conceitual –, são apresentados em eixos múltiplos de ação que se deslocam e se conectam compondo um espaço lúdico da cena<sup>1</sup>. Os discursos zaratustrianos, e todos os componentes que o autor aciona na exposição de seus conceitos, põe em ressalte uma **estética de composição nômade**. Este nomadismo estético é um modo de resistência do filosofar nietzschiano. Sua resistência a uma filosofia das origens, do universal transcendente, que se pretende estável e verdadeira, mas apenas como artifício para desvalorizar o não-verdadeiro e expulsar o ficcional do plano filosófico: “pensamento é criação, não vontade de verdade, como Nietzsche soube mostrar” (DELEUZE, 2001, p. 72).

Devemos de início, por em relevo os modos de correspondência entre esses múltiplos eixos em deslocamento, que no caso de *Zaratustra*, atuam em processos de simultaneidade no plano de composição cênico. Segundo nosso viés interpretativo eleito: **A obra não abriga elos subordinativos, isto é, hierarquias de privilégio**. Não temos de um lado, ou acima, os componentes cênicos e do outro os conceitos, mas atravessamentos, contaminações. O **espaço lúdico**, que aqui já nos referimos, não funciona como sustentáculo do conceito, e, portanto, **não deve ser compreendido como fundamento-abrigo, receptáculo** das ações cênicas. Há somente ludicidade. Outro ponto importante, diz respeito às relações de conexão entre os componentes estético-conceituais. Se não há hierarquias subordinativas, como aqui afirmamos, então temos **correlações entre os componentes**. O despedaçamento, aqui uma referência ao deus da máscara e da metamorfose, são as múltiplas máscaras que atuam em deslocamento, e aí temos o lúdico na trama das correspondências

---

<sup>1</sup> No corpo da tese ressalto que pelo termo *Estética*, designa-se a ciência da arte ou do belo. O substantivo tendo sido introduzido por Baumgarten em 1750, significando propriamente a “doutrina do conhecimento sensível”. Contemporaneamente, esse substantivo designa qualquer investigação ou análise que tenha por objeto a arte e o belo independente de escolas ou doutrinas em particular. Uma estética nômade atua na dimensão lúdica do fazer artístico como signo de um sentimento de potência, um “fazer fugir” do aconchego de uma estética de captura, normativa, instituída. Nesse sentido o nomadismo estético é um percurso experimental. O nômade só determina seus deslocamentos no percurso, na experimentação. Seu território é sempre lugar de troca e de passagens.

entre esses componentes-máscara. O espaço lúdico<sup>2</sup> da cena é o espaço distendido e atravessado pelas sensações, afetos, pelos fluxos dos componentes- máscara.

Temos então, os elementos constitutivos da cena zaratustriana, ou dito de outro modo, sua atmosfera situacional:

- **Despedaçamento**, este que sugere a descentralização dos componentes-máscaras, são os deslocamentos.
- A **Não hierarquização** entre os componentes-máscara, portanto, não temos um fundamento centralizador privilegiado.
- As **correlações**, entre os mesmos, isto é, a **ludicidade**, entendido aqui, como trama das correspondências no plano cênico. Os fluxos incessantes entre imagem cênica e conceito afetam-se mutuamente.

Esta tese organiza-se em quatro capítulos, sendo que, ao final do último, deixamos disponível ao leitor o texto dramaturgico escrito para cena de *Entreatos*. Um recorte cênico realizado a partir de uma adaptação de *Assim falou Zaratustra*. Também disponibilizamos um DVD que contém um segundo momento desse experimento cênico. Devemos ressaltar que nosso intuito ao disponibilizar o texto dramaturgico, o DVD e as imagens fotográficas, é propiciar aos leitores da tese a possibilidade de distender o olhar aos desdobramentos do que denominamos no corpo da tese de “Percurso do experimento”, que se realizou na forma de processos colaborativos. Apresentaremos agora de forma sucinta o conteúdo geral de cada capítulo, dando principal ênfase aos pontos de entrelaçamento com o viés interpretativo da tese.

**No primeiro capítulo** apresentamos o conceito histórico de nomadismo como um modo de vida dos povos nômades, para em seguida conectá-lo com o conceito deleuziano de *desterritorialização*, em verdade, este é um termo que forma um “conceito associado” com outros três termos: *terra*, *território*, *reteterritorializar*. Essas interseções deleuzianas, atuam como derivas extratextuais na composição do viés interpretativo da tese. Nesse ponto, apresentamos os nomadismos nietzschianos no contexto do *Zaratustra*, sua decisiva ruptura com liames entre arte e filosofia. Sua estética nômade de vigor marcadamente experimental

---

<sup>2</sup> O espaço lúdico é construído a partir do jogo e está em constante movimento, “os limites são expansíveis e imprevisíveis, não é um espaço realista, mas um instrumento cênico à disposição do ator e do encenador” (PAVIS, 2008, p.137). **O espaço lúdico** é também o espaço gestual quando este instaura a impressão de um jogo que utiliza do melhor modo possível as possibilidades **do espaço cênico**. O lúdico do espaço cênico são as correlações entre todos os dispositivos estéticos postos a disposição pelo encenador: texto, luz, movimento de cena, figurino, voz, gestos, enfim, a atmosfera cênica com seus fluxos de sensações.

adensa os transbordamentos entre estes territórios, que ganham textura através da cena zaratustriana.

Os nomadismos nietzschianos aconteceram também, por via de seus intercessores provisórios. A filosofia de Shopenhauer e Kant, e a música de Wagner. Mas é sabido, que Nietzsche realizou sua filosofia sempre por rupturas. Seu ímpeto de juventude, marcado pela estética de inspiração metafísica de cunho romântica, muda de rumo, dá uma importante guinada a partir de *Humano demasiado humano*. Abordamos ainda as concepções de tragédia herdada da teoria canônica. Nesse ponto, abrimos uma discussão com algumas importantes noções sobre a arte e o artista na *Paidéia* platônica. O conceito de *katharsis* como teleologia da tragédia em Aristóteles e ainda, uma visão da estética grega, na perspectiva dos intelectuais alemães da época de Nietzsche. Naturalmente que não priorizamos o aprofundamento em cada um desses temas, nossa intenção é, sobretudo, apresentar os percursos estético-filosóficos do autor de Zaratustra, suas rupturas como processos de passagem, de amadurecimento na composição de um pensamento singular.

São esses critérios estético-valorativos, implantados pela tradição socrático-platônica e levado a cabo pelo cristianismo, que Nietzsche pretende de uma só vez desbancar com o seu *Zaratustra*. Experimentando um novo território de composição para sua filosofia trágica. Essa estética idealista, figuração do tema moral, que “desterra a arte ao reino da mentira”, demarcou historicamente a ordem das idealidades na cultura ocidental. Nietzsche arquiteta sua cena filosófica tomando por base outros procedimentos e valores:

Derrubar ídolos (minha palavra para ideais) – isto sim é meu ofício. A realidade foi despojada de seu valor, seu sentido, sua veracidade, na medida em que forjou um mundo ideal... O “mundo verdadeiro” e o “mundo aparente” – leia-se o mundo *forjado* e a realidade... A *mentira* do ideal foi até agora maldição sobre a realidade, através dela a humanidade mesma tornou-se mendaz e falsa até seus instintos mais básicos – a ponto de adorar os valores *inversos* aos únicos que lhe garantiam o florescimento, o futuro, o elevado direito ao futuro (NIETZSCHE, 2008, p. 15-16)

Com o anúncio da morte de Deus na *ágora* do insensato, Nietzsche dá início a sua travessia que interliga as máscaras do bufão louco, o assassino de Deus e o profeta solitário, anunciador do *Além-do-homem*. Entre os dois uma caverna ensolarada, nela amadurecem os frutos de um *Espírito livre* que a partir de então inicia o experimento dessa nova liberdade.

O “cortejo” desaparece da praça e vai fazer pouso provisório em outro lugar propício. Na caverna, a preparação para uma transmutação que, nesse ponto da travessia

abraça um recolhimento, uma parada como qualidade do movimento, são proliferações do nomadismo de *Zaratustra*.

**No segundo capítulo**, nos encontramos com os conceitos que irão fazer parte de toda filosofia de Nietzsche posterior ao *Zaratustra*. Cada um deles guarda uma relação de conexão com o outro, sendo que, todos são tecidos na trama do anúncio do *homem louco*. Dando relevância a sincronia entre os dois anúncios, designo o anúncio de Zaratustra como um “segundo ato” em relação a um prólogo. Nesse ponto, ressaltamos a presença das máscaras estético-conceituais que participam do espaço lúdico da cena: Zaratustra, o povo, o funâmbulo, o bufão, o clima de espetáculo, todos interligando e interligados, embora à maneira singular de cada um, ao discurso proferido por Zaratustra.

O niilismo apresenta suas máscaras e seu poder de travestimento. Máscaras situacionais que vão assumindo outros componentes durante a travessia zaratustriana. São posições valorativas dos processos culturais, etapas de um movimento histórico e também tonalidades de estados espirituais e psicológicos.

A disposição das figuras no quadro cênico revela o anúncio do *Além-do-homem* para além da boca de Zaratustra. O saltimbanco não finaliza a travessia da corda estendia entre as duas torres, ele é ultrapassado pelo bufão, que também é o *demônio* de Zaratustra. Temos no fracasso o componente-máscara que interliga o *homem louco* e Zaratustra.

O peso niilista. A vontade afirmadora da vida. O jogo inocente. *As três metamorfoses do espírito*, assim as nomeia o autor da obra. O camelo, o leão e por fim a criança. As Metamorfoses do filosofar nômade de Nietzsche. A escassez árida do deserto, a abundância preñe de vida da floresta, o jogo de dados inocente. Sejam estádios da vida de Nietzsche, sejam estádios dos processos culturais por ele apontados na ultrapassam do niilismo, sejam como intercessores no percurso conceitual do filósofo, ou ainda processos psicofisiológicos partilhados entre o individual e o coletivo, o que podemos perceber são as intensidades das permutações, seus múltiplos eixos em deslocamentos, e suas linhas conectivas.

**No terceiro capítulo** dando continuidade ao percurso zaratustriano, vamos ao encontro de um enfrentamento com os dois conceitos mais fundamentais do corpo filosófico de Nietzsche: vontade de poder e eterno retorno, este último considerado pelo filósofo como “A concepção fundamental da obra” (NIETZSCHE, 2008, p. 79). O conceito vontade de poder só aparece explicitamente no *Zaratustra*, no capítulo “da superação de si”, mas em “Das tarântulas” já podemos vislumbrar os prenúncios dessa doutrina. A tarântula presentifica um importante componente estético-conceitual em nossa pesquisa. A composição e



configuração do espaço da teia como lugar de poder e dominação, de controle e obstrução, reconstitui o modelo de um aprisionamento pelo controle e envenenamento do corpo.

A vontade de poder é exatamente a implantação da instabilidade no formato da teia. Luta permanente de uma multiplicidade de impulsos como traço fundamental da vida. A vontade deseja sempre se elevar por degraus, pois a vida se afirma no enfrentamento, dissolução e apoderamento. A vontade de poder como impulso a metamorfose atua numa mobilidade incessante de forças que reconduz sempre novas máscaras ao jogo da existência: “E que a máscara seja o mais belo dom, isso dá testemunho da vontade de potência como força plástica” (DELEUZE, 2006, p. 158).

Para atravessar o *eterno retorno* temos que encontrar o conceito em despedaçamentos: o demônio, a ampulheta, o anão e a subida na árida montanha escarpada. O portal do instante, a águia e a serpente, o pastor e seu sufocamento com a serpente, o riso, o grande riso jamais experimentado. No nosso entender, esses componentes, que até aqui venho designando de estético-conceituais, ou componentes-máscaras, se entrelaçam formando a atmosfera situacional da cena. O autor de Zaratustra desloca a linguagem sistemática para uma composição que encontra nas figuras estético-conceituais e seu jogo cênico, maior relevância do que na argumentação demonstrativa do conceito, uma vez que, a visão do retorno, no nosso entender, é a experiência trágico-dionisíaca.

Em nosso **quarto e último capítulo**, um problema central passou a conduzir a nossa pesquisa: como se dariam as transposições dos componentes estético-conceituais expostos na obra e sua efetivação num recorte cênico. Como realizar esse movimento de passagem? Nesse ponto, importante ressaltar a presença dos conceitos de Deleuze e Guattari como intercessores fundamentais durante esse experimento que se realizou em duas vias de composição. Os conceitos de *linha de fuga*, *Personagens conceituais* e *figuras estéticas*, seus *planos de imanência* e de *composição*, foram ferramentas imprescindíveis na realização do recorte cênico da obra.

Enfatizamos a atividade da leitura dramática como importante passo no processo de invenção e aprendizagem. Aprendizagem esta, que se deu também em grupo. O fazer-com, que no nosso caso ganhou volume e tornou possível o recorte cênico intitulado *Entreatos*. A leitura realizada em voz alta, em alguns casos na presença de uma audiência, as trocas e discussões que esses encontros possibilitaram foram relevantes tanto para o amadurecimento da escrita do texto de tese quanto para a composição da escritura cênica. Foi nesse momento que se efetivou a minha proposta de *transpassagem*, que adotando a perspectiva nômade e experimental da aprendizagem, se constituiu na concomitância das ações, isto é, ao passo que

o texto de tese ia ganhando volume no encontro com os conceitos, a escritura cênica ia se engendrando por via das práticas coletivas. Ressaltamos o ato de ler como experiência corporal, um corpo cognoscente, onde a intelectualidade é apenas um dos elementos formadores de uma razão eivada por afetos, sensações, linguagem e motricidade.

Fizemos ainda, uma breve exposição sobre o conceito de *performance arte*, esta que, enquanto gênero artístico nos forneceu alguns importantes recursos na composição da urdidura cênica. Situamo-nos *entre-lugares*, e enquanto suporte metodológico apontamos as perspectivas do GT “Territórios e Fronteiras” da ABRACE. O Grupo compreende a ação artística em referenciais expandidos, e a metodologia das artes da cena como: “fronteiras movediças, cambiantes e comunicantes e, nesse sentido podem ser considerados *entre-lugares*, *entre-pensamentos* (...). Interessam-nos o movimento de travessia... de contaminação” (VILAR e DA COSTA 2006, p. 130).

Enfatizamos os deslocamentos pela atração, tensão e a troca em passagens, é em meio ao experimento que se afirma o deslocamento, são, portanto, movimentos simultâneos. Zaratustra abandona sua terra natal, abandona os valores caducos para inventar ele mesmo sua transvaloração. Mas é somente a caminho que ele realiza seu aprendizado, se transmuta para *ser o que se é*.

Finalizamos a tese com alguns breves esclarecimentos sobre o recorte cênico *Entreatos*, apresentando logo em seguida o texto dramaturgic escrito para cena. Enfatizando que, a presença do texto e das imagens, visa, sobretudo, exibir a dimensão visual da narrativa, a palavra escrita como palavra-textura, como corpo sonoro compondo arquitetura rítmica da cena. Por enquanto uma parada, pois assim, afirma o nômade suas travessias.

## 2 PERCURSOS ESTÉTICO-CONCEITUAIS NA OBRA DE NIETZSCHE

### 2.1 Uma Estética Nômade

*Assim falou Zaratustra* confere a filosofia de Nietzsche um ponto culminante na sua pretensão em compor uma obra que movida pela força de um ímpeto artístico-filosófico pusesse em relevo seus pensamentos mais fundamentais. O pensamento de Nietzsche ao invés de conduzir-se unicamente por sequências conceituais, ordenadas segundo um critério de racionalidade argumentativa e sistemática procura antes privilegiar o estilo imagético<sup>3</sup> como máscara do conceito. Recurso este, que em *Zaratustra* se realiza como uma verdadeira composição cênica. “Zaratustra: a mais poderosa energia para o símbolo, até aqui existente é pobre brincadeira, **frente ao retorno da linguagem à natureza mesma da imagem** – E como desce Zaratustra, e a cada um diz a palavra mais bondosa!” (NIETZSCHE, 2008, p. 86).

Não estamos afirmando aqui, que Nietzsche rejeite a razão ou o raciocínio, ou assuma uma postura irracionalista, pois é possível detectar em sua obra linhas conceituais conectivas. Na verdade, Nietzsche critica a tentativa de transformar a filosofia em um todo homogêneo, encarcerado numa unidade dogmática que inviabiliza a produção de um pensamento nômade.<sup>4</sup>

Historicamente os nômades são conhecidos como povos que não tem habitação fixa. Vivem permanentemente mudando de lugar em busca de novas pastagens para seus animais em função dos recursos naturais e de melhores condições climáticas. Os nômades não se dedicam a agricultura e frequentemente não respeitam fronteiras nacionais.

Mas nomadismo não significa necessariamente um deslocamento incessante, uma mudança ininterrupta de território, há sem dúvida algum encontro, algum tipo de

<sup>3</sup> É comum entender “imagem” como uma sinonímia de “representação”, nesse sentido, “imagem” seria a representação que se tem dos objetos sensíveis. Assim pensada, imagem seria uma cópia dos objetos enviada através dos sentidos, uma imitação das coisas. Mas a imagem, na perspectiva que aqui aludimos não se refere a uma cópia, uma representação remetida a uma substância fora dela mesma. A imagem, como aqui compreendemos, é a presença de um fazer-se visível que não remete para nada além, atrás, antes. A presença do “aparecer” é inteira na cena. Toda a visibilidade possível deixa-se presente ali nela própria. O próprio Nietzsche diz em *Para Além do bem e do mal*, que ele é “um pintor de pensamentos”. A “máscara do conceito”, que nos referimos no texto, é o plástico do pensamento, o palpável, o sensível como modo de textura da imagem.

<sup>4</sup> Deleuze e Guattari em seu livro *Mil Platôs* (1980), tem um “platô” intitulado: “Tratado de Nomadologia: máquina de Guerra”. O “platô” trata exatamente da ação nômade como distinta da ação militar. O problema é abordado a partir da figura histórica de Gengis Khan. A ação nômade seria uma *máquina de guerra*, esta, vista como uma forma sempre diversa dos mecanismos dominadores utilizados pelo aparelho de Estado: “a máquina de guerra é invenção dos nômades” (*Mil Platôs*, p. 471). No entanto, não focaremos em nossa tese, as relações entre nomadismo e máquina de guerra e sua oposição as ações do aparelho de Estado. Nossa intenção é abordar o nomadismo como modo estético de composição.

atravessamento entre os movimentos partir-ficar: “O nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente não são aqueles que mudam à maneira dos migrantes; ao contrário, são aqueles que não mudam, e põe-se a nomadizar... escapando dos códigos”(DELEUZE, 2006, p. 328). *Desterritorializar*<sup>5</sup>, mas também, *reterritorializar* como modo de não fixar o “des”, não prendê-lo em seu próprio movimento de deriva, e nesse ponto, perder de vista a terra por vir, a terra que se inventa para então poder novamente acionar através dela o “des” da *desterritorialização*. Por isso o nômade “se reterritorializa sobre a própria desterritorialização” (DELEUZE, 1980, p. 473).

Há fluxos que conectam os atravessamentos. Nomadizar o pensamento, seria pô-lo numa relação de passagem entre a “terra” e o “território”. A terra, segundo Deleuze “não cessa de operar um movimento de desterritorialização” (DELEUZE, 2001, p.113). É sempre possível distender uma marca, arrastar o marco implantado, instituído num ponto. É possível (des)enraizar, eleger “fora” e “dentro” como motivo movediço, uma abertura para outros lugares. Sendo assim, a terra, que como diz Deleuze, “abraça tudo”, não é uma mãe passiva, pois viaja carregada pelas “lagostas no fundo água”, pelos ventos, pelas enchentes, (DELEUZE, 2001). Uma terra das trocas, das relações em passagens. Largar tudo para trás, deixar o lar, a família, a terra natal, sair da Grécia para o Egito, descodificar. O desconhecido torna-se repentinamente um poder de se por a caminho. Arrancar da terra seu sedentarismo e relançar-se à instabilidade própria da ação nômade. Esta que, desterritorializa o território para novamente reterritorializar. Seu poder de deslocamento se afirma no movimento em travessia, em observância aos “sinais da natureza” e as mais propícias condições de vida. A ação nômade se articula nessa imprevisibilidade, não mantém a estratégia codificada de um plano pré-definido. Seus meios são ágeis e se formulam em relação direta ao imediato da situação. As soluções para as possíveis dificuldades que possam surgir durante a travessia, só se tornam relevantes mediante ao instante mesmo em que a dificuldade se insurge.

Nessa medida, o que nos atrai na perspectiva nômade de ação, é seu poder de deslocamento, seu fluxo em metamorfoses. A estética de composição nômade atua na dimensão lúdica do fazer artístico como signo de um sentimento de potência, que escapa da

---

<sup>5</sup> Deleuze, define em *Mil Platôs (1980)* a função da desterritorialização como “movimento pelo qual “se” deixa o território”. É no *Anti-Édipo (1972)* que surge pela primeira vez o termo “desterritorialização”. O termo é um neologismo e tem um caráter de “conceito associado”, pois mantém conexão com três outros termos: *território*, *terra* e *reterritorialização*. “Desterritorialização” tem no *Anti-Édipo* um significado de “decodificação”. No entanto, o problema da “reterritorialização” já aparece como a “nova terra”, a terra sempre por vir. No *Anti-Édipo*, “território” é indício de uma demarcação na forma de um espaço fechado, codificado, fixo. O conceito ganha novos componentes a partir de *Mil Platôs*, como “marca constituinte de um domínio, de uma permanência”.

captura de uma nostalgia das origens. A estética do corpo que desterritorializa em máscaras. A estética nômade seria então, a fuga do aconchego de uma estética “normativa”, asfixiante, que institui um modelo mensurável. Como invenção em devires (fluxos) não conserva um conjunto de estratégias-soluções que antecedam os problemas, e assim, não petrificam as possibilidades de se por em experimentação. Se deixar afetar. Uma máscara só emerge quando movida pelo afeto. São esses os meios de combater um sistema centralizador, um pensamento que universaliza e institui a verdade como meta que deva ser atingida.

A máscara é um suporte estético do nomadismo, uma estratégia como obra do sistema cênico. Essa tese se realizou numa dupla forma de composição e o conceito de máscara também transita nessa dimensão conceitual e material. A máscara foi retomada pelo teatro contemporâneo, estando ligada antropologicamente ao surgimento do teatro como manifestação ritual, daí Dioniso conhecido como deus da máscara e da metamorfose, o uso da máscara potencializa o corpo para renunciar à expressão psicológica. O rosto fornece um volume de significações, informações mais facilmente reconhecíveis pelo expectador. O rosto neutralizado possibilita uma ênfase maior na mímica corporal e desrealiza a personagem. O corpo se desrostifica e reforça sua materialidade. *Rostidade* é um conceito de Deleuze, a rostidade implica num certo asujeitamento e disciplina imposta ao corpo pelo rosto que decalca um Nome que lhe confere uma identidade. A máscara aciona aqui um deslizamento que navega do conceito e a materialidade da cena. Com a máscara golpeamos a expressão, possibilitamos uma fuga da decodificação do interior pelo exterior. Um rosto um porvir, uma máscara que destrói, desprega e abre caminho para outros jogos de força, pelas incertas veredas da ilegibilidade. Perder o rosto para mergulhar num corpo máscara, nômade sem identidade definida ou diretamente codificada: “O que trará o rosto à compreensão dos gestos e dos traços faciais? Traz primeiro, a reconhecimento imediata de um suporte de sentido, por meio do qual gestos e movimentos tomam significados.” (GIL, 1997, p. 161)

O nomadismo da arte dos engendramentos, que driblam os fins e vão “pelo meio”, passam por baixo da fabricação em série. Assim como fez Nietzsche, que tornou sua escrita uma “terra” em deriva, o seu pensamento nômade uma via de resistência. Legiões de animais e lugares, de personagens históricas, de deuses e profetas, de repugnâncias e risos. Sempre conectando as forças, alastrando o perigo por um lado e disseminando o riso por outro: “Pode-se chamar isso de “cômico do além do homem”, ou então “palhaço de Deus”” (DELEUZE, 2006, p. 325).

Esse é um bom enigma dentro do *Zaratustra*, seu nomadismo de atravessamentos que desterritorializa e reterritorializa em território-máscara. Metamorfoses. Sobreposições que

engendram outro território que será também subjugado por uma ação de desterritorializar. A máscara é o despedaçamento de Dioniso, seu corpo pleno é o “despedaçado”. Não se junta tudo de um mesmo jeito, cada vez que a cena é construída, Zaratustra vem em outra máscara, outros nomes, ou lugares. Todos são o que presentificam, e presentificam muitas coisas a um só tempo numa corrente de forças, um elo de choque, um abalo que faz tremer todas as máscaras. A forma não está preestabelecida, matéria de misturas, território da experimentação. Deleuze, ao se referir aos nomes próprios, coletivos ou individuais, que atravessam os textos de Nietzsche, “Cristo”, o “Anticristo”, “pré-socráticos”, “Zaratustra”, afirma que, esses nomes são “designações de intensidade, por um corpo que pode ser o corpo da Terra, o corpo do livro, mas também o corpo sofredor de Nietzsche: *todos os nomes da história, sou eu...* Há uma espécie de nomadismo, de deslocamento perpétuo de intensidades designadas por nomes próprios” (DELEUZE, 2006, p. 325).

Seu pensamento embaralha os ramos codificados, mistura as intensidades, arruína os anti-devires que intencionam capturar a errância do pensamento. Ele navega nas águas do experimento, aporta provisoriamente em alguma terra para colher alguns frutos e alimentar-se. Mas também realiza viagens imperceptíveis, pelas vielas subterrâneas de um sonho ou num ritmo de um poema. Um tanto nativo e ao mesmo tempo estrangeiro. Assim, ele abriga o filosófico no território do poético e entre os dois planos, estabelece correspondências ao realizar sua arte de Dédalo<sup>6</sup> da cena. Sempre compondo outro de si em cada plaga, um devir-outro. Intempestivo.

Nietzsche frequentemente rompe os liames entre arte e filosofia, desestabiliza o controle das linhas divisórias bem definidas por aqueles que compreendem filosofia como representando um modelo de sistema: “Ora, se Nietzsche não pertence à filosofia, é talvez porque ele é o primeiro a conceber um outro tipo de discurso como uma contrafilosofia. Ou seja, um discurso antes de tudo nômade” (DELEUZE, 2006, p.327)

Importante salientar que, a obra de Nietzsche, em especial *Zaratustra*, se constitui como uma obra em aberto, isto é, uma obra que nos conduz alhures em extratextualidades. Nessa medida, ela não apresenta um teor conclusivo em definitivo. Há sempre possibilidades de expansão, de desdobramentos e prolongamentos interpretativos: “O mundo tornou-se novamente “infinito” para nós: na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade que *encerre infinitas interpretações*” (NIETZSCHE, 2006, p. 106). Em *Zaratustra*, o conceito é experimentado como uma obra de arte, por manter uma relação indissociável com a vida e

<sup>6</sup> Dédalo, cujo sentido exato é “confeccionar com arte”, seria então, o artista mítico por excelência. Dédalo construiu o célebre labirinto a pedido do rei Minos para aprisionar o Minotauro.(BRANDÃO, 1993, p. 264). A partir de Dédalo, temos o adjetivo dedáleo que significa engenhoso, imaginoso, labiríntico, intrincado.

com a imprevisibilidade que essa relação constitui. Os fluxos inventivos tomam corpo num complexo cênico. A estupenda força dionisiaca despedaçada multiplica-se em máscaras em meio a cena zaratustriana. As cenas acontecem em “tablados”, sempre móveis, onde são engendradas as máscaras estético-conceituais e entre elas é urdida a trama das correspondências.

*Zaratustra* é uma obra filosófica, e, portanto, conceitual, mas o seu teor artístico, acentuadamente cênico, revela uma estética<sup>7</sup> de composição que consiste em descentralizar o conceito em eixos múltiplos que se deslocam engendrando o espaço lúdico da cena<sup>8</sup>: “Dioniso é o jogador. O verdadeiro jogador faz do acaso um objeto de afirmação, afirma os fragmentos, os membros do acaso” (DELEUZE, 2007, p.30).

Devemos ressaltar aqui que, o espaço lúdico não se configura como espaço das oposições demarcadas, não sustenta linhas divisórias, nem funciona como suporte para apresentação dos conceitos. O espaço do lúdico é o espaço das “pulsações,” do ritmo, que se define como uma dança entre os elementos da composição (o que antes, denominei de trama das correspondências). O jogo joga consigo mesmo, estende-se e não remete ao jogador. O jogo se lança em tudo, mas vai com o lance e torna a ludicidade mesma, sua regra. “Dioniso jogador que afirma o acaso”, que afirma a inocência, pois desconhece outra finalidade no jogo que não seja jogar. Zaratustra é um nome de uma potência em jogo. Ele despedaça a si mesmo em outros nomes como intensidade vivida somente em errâncias. Ele atravessa seus lugares, seu território de múltiplos. Um pastor ou um “palhaço de Deus”, um dançarino, um mestre, “Zaratustra o ímpio”. São os nomadismos da força, da intensidade do fluxo que adentra todas essas potências em jogo e atravessa o corpo de Zaratustra. Singra seu corpo-rio. A potência de engendramento é experimentada pela disponibilidade aos deslocamentos por via da máscara. São os disfarces que despedaçam a unidade de um eu-rosto, a unidade efêmera encarnada. Jogos de forças.

---

<sup>7</sup> A Estética ou ciência do belo, em sentido estrito é uma disciplina filosófica que nasce no século 18. É uma área da filosofia que se dedica ao estudo do fenômeno artístico e à formulação de uma teoria geral das artes. Alexander Baumgarten pode ser considerado o fundador da estética, seu livro publicado em 1750, dedica-se a desenvolver uma filosofia da faculdade de sentir, investigando como a sensibilidade pode levar à produção de conhecimento. Segundo o Dicionário de Termos literários de Massaud Moisés (2006), embora Baumgarten tenha inventado o termo “não inaugurou a atividade correspondente. Desde do século IV a. C., com Platão e Aristóteles, vem sido debatido os problemas fundamentais da Estética, que é Arte? , que é belo?. Até século XIX, investigava-se a Estética da perspectiva filosófica, mas a partir da obra de Gustav Fechner, “Estética Experimental”(1871), passou a ser analisada também do prisma psicológico”.

<sup>8</sup> Espaço lúdico. Patrice Pavis (2008) O espaço lúdico acontece de acordo coma evolução gestual, é o tipo de espaço construído a partir do jogo: está em perpétuo movimento, os limites são expansíveis e imprevisíveis.

Essa multiplicidade de eixos em jogo, esse “despedaçamento”, revela-se como meio propício de desestruturação de um fundamento primário, centralizador, de um significado originário e universal na interpretação dos componentes estético-conceituais da obra. Nessa medida, a obra desestabiliza de dupla maneira os valores *estéticos*. O autor de *Zarathustra* propõe uma nova tábua de valores como afirmação incondicional da vida, mas para tanto, era preciso uma nova *óptica de artista*. Importante ressaltar que, segundo nosso ponto de vista aqui assumido, a obra não comporta elos subordinativos, hierarquias de suporte entre arte e filosofia, mas unicamente ludicidade. A ação narrativa e tudo que compõe o seu entorno, que se entrelaça e permite se presentificar, é transportado por Nietzsche como uma potência estético-conceitual. Potências em trânsito, misturas que se afetam mutuamente, compondo linhas conectivas, correspondências entre os focos múltiplos do jogo cênico.

Através do lúdico, os componentes-máscaras (estético-conceituais), são conduzidos pela atração, embate e compartilhamento. São alternâncias dos ritmos de exaltação, de depressão, de eloquência, de silêncio, de riso e dança. Cada um e todos se tornam imediatamente componentes de uma cena estético-conceitual. Na ausência desse arcabouço, sustentáculo, estrutura receptiva, os conceitos-componentes se tornam ingredientes da alquimia zarathustriana, que não é outra coisa senão, transmutação de um elemento comum em algo valioso. Aqui, elegemos o viés interpretativo a que a tese se filia.

O estilo de *Zarathustra* revela a importância da linguagem musical e poética como um meio mais apropriado para “comunicar um estado, uma tensão interna de *páthos* através de signos, incluindo o ritmo desses signos – eis o sentido de todo estilo” (NIETZSCHE, 2008, p.54). O estilo em que foi escrito a obra é a manifestação de um sintoma, de um estado de tensão, um feixe de forças que levado ao seu ápice explode numa escrita que recorre a todos os destinos possíveis da linguagem, uma “ruptura com a linguagem entendida como aquilo que *representa*, e com a linguagem entendida como aquilo que recebe e dá sentido, e, portanto também com esse misto significante-significado” (BLANCHOT, 2007, p.269).

O fôlego da obra avança sobre o leitor e exige um envolvimento à altura dos experimentos singulares do autor, que parece querer comunicar algo que se esvai antes de ganhar forma nos signos. Mas ele retoma implacável a pena e procura meios adequados para tornar visível, audível, palpável seus pensamentos e afetos. Existe também uma zona silenciosa, onde talvez só em uma linguagem musical fosse possível expressar: “Antes de mim não há essa transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico” (NIETZSCHE, 2008, p. 62).

Sabemos que para Nietzsche a linguagem não é a representação de uma essência, ele relaciona a linguagem simbólica aos conceitos da metafísica, esta, ergue um mundo de



grandes metáforas, de seres maravilhosos em instâncias inatingíveis, uma “Cucolândia das nuvens” (NIETZSCHE, 1978, p. 48). O universo dos signos não diz a coisa mesma. O homem esqueceu que foram os hábitos milenares que o levaram a acreditar que cada designação dada a uma mesma coisa formava com ela uma verdade, parece que, em proveito de nossa própria sobrevivência esquecemos que fomos nós mesmos quem forjamos o “verdadeiro em si” escondido por trás de cada palavra. O homem “Esquece, pois, as metáforas intuitivas de origem, como metáforas, e as toma pelas coisas mesmas” (NIETZSCHE, 1978, p. 50)

Entre as palavras e as coisas mora uma distância intransponível; “Mas compreendemos enfim por que, nem que seja para rasurá-la ou apagá-la, somos obrigados a passar pela mediação da escrita (...) pois ainda não há escrita sem linguagem” (BLANCHOT, 2007, p. 270). A crítica de Nietzsche a linguagem está diretamente ligada à questão da verdade e por extensão uma crítica aos valores morais. Os valores estabelecidos pela cultura servem para regular as ações entre os homens, mas conduzidos por um instinto gregário inculcamos esses valores construídos linguisticamente como se neles residisse o gérmen de uma verdade eterna, absoluta e imutável. Nesse sentido, sua crítica à linguagem tem como alvo prioritário o desmascaramento da pretensão de verdade posta pela metafísica: “Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto não possuímos nada mais que metáforas das coisas, que nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 1978, p. 47).

A questão da linguagem na filosofia de Nietzsche atinge extrema relevância, embora não se configure uma teoria da linguagem propriamente dita, no entanto, não é nossa pretensão abarcar a complexidade que esse tema impõe no todo de sua obra. Nossa intenção é ressaltar a importância que *Assim falou Zaratustra* tem enquanto tentativa de engendrar o experimental na filosofia partindo da linguagem, seu modo singular de composição. É nesse sentido, que a obra manifesta a tentativa de Nietzsche de implodir os meios ralos que a linguagem lhe oferece para a expressão de estados raros de uma escrita musical. Ele afirma: “Esse impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta” (Nietzsche, 1978, p.50). Embora os meios linguísticos sejam escassos para expressar os experimentos artístico-filosóficos desse discípulo de Dioniso, ainda assim, ele teve que permanecer sempre em combate com essa impossibilidade, às vezes inventando meios próprios para uma nova linguagem, arquitetando cenas e desdobrando as possibilidades de experimentação na criação de seus conceitos. Tartufices que o filólogo soube bem conduzir

em direção a uma língua quase inventada, outras vezes silenciando para tudo que só silêncio pode realizar.

Por isso mesmo o filósofo lança mão de uma diversificada forma de recursos literários, um pluriestilismo<sup>9</sup>, com intuito de provocar o leitor a buscar novas vias para a compreensão de seus textos. Em *Humano, demasiado humano*, se lê: “Convicção é a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, de posse da verdade absoluta. Esta crença pressupõe, então, que existam verdades absolutas; e, igualmente, que tenham sido achados os métodos perfeitos para alcançá-las” (NIETZSCHE, 2002, p. 300). Sobre fazedores de sistemas ele acrescenta no *Crepúsculo dos ídolos*: “Desconfio de todos os sistematizadores e os evito. A vontade de sistema é uma falta de retidão” (NIETZSCHE, 2006, p. 06). Sua recusa aos sistemas filosóficos talvez tenha relação com a recusa da ideia de univocidade filosófica. Sabemos que o filósofo não se pretendia um pensador sistemático, encontrando no aforismo<sup>10</sup> um modo privilegiado de expressão. O aforismo é afirmação de uma errância do pensamento, um fluxo rápido que se concentra e dissemina, experimenta um estado de coisas e foge depressa, não se deixa decalcar: “O jogo do mundo é escrito em aforismos. O objeto próprio do aforismo é o objeto parcial, o fragmento, o pedaço” (DELEUZE, 2006, p.204).

O estilo aforismático teria a seu favor a possibilidade de construir um percurso filosófico onde uma mesma ideia trilha diferentes caminhos, isto é, sofre abordagens múltiplas, nisso se constitui seu perspectivismo e experimentalismo, estes que são traços inerentes à sua filosofia. Um aforismo é provisório, não se completa, deixa pelo meio, ou é pelo meio que começa. O aforismo não totaliza, desconversa o significado e joga com a deriva da palavra. A deriva é o impulso, o motor do barquinho que propulsiona a descontinuidade desse movimento. E lá vem novamente um aforismo acionado por sua pulsão de deriva. Perspectivismo e experimentalismo são os dois elementos que estabelecem um nexos conectivo quando pensados à luz do empreendimento nietzschiano de entrelaçar pensamento e experimento através de uma abordagem filosófica que se configura em diferentes perspectivas. Nesse sentido, o foco é sempre refeito e o ângulo constantemente inventado.

---

<sup>9</sup> O vocábulo *estilo* abriga numerosos sentidos e conotações. No entanto, teria como sentido mais geral, o emprego pessoal dos recursos de uma língua. Ou ainda, a escolha de meios de expressão escolhidas por um indivíduo. Há também *estilos de época*, além de *estilos individuais*, este último, visto como as soluções preferidas por um artista em particular dentro da *Estilística* do indivíduo. O pluriestilismo seria então, um estilo que mescla vários estilos num conjunto de possibilidades possíveis como meio de expressão.

<sup>10</sup> Segundo o “Dicionário de Termas Literárias” de Maussaud Moisés, há uma sinonímia quase completa entre os vocábulos “aforismo” e “máxima”. Sendo livre de erudição, o aforismo caracteriza-se por ocultar “um elemento afetivo, místico, alógico, intuitivo, irracional: certo *esprit de finesse*, em oposição ao sistemático *esprit de géometrie*”, e revelar “a bipolaridade entre lógica e intuição, inteligência e sentimento, *esprit e coeur*” (Vossler 1960, p. 60)

Nietzsche não separa pensamento e vida. É tomando esse mote que encontramos o que há de singular na sua filosofia. O variado número de temas e a diversidade de estilo já são em si mesmos uma unidade aberta, mas, não são ilhas solitárias de reflexão. O autor de Zarathustra entrelaça o seu estilo de escrita aos estados de ânimos psicofisiológicos. Seus problemas, como ele mesmo afirmou num fragmento póstumo de 1880, nunca foram “puramente espirituais”. Em *A gaia ciência* ele afirma que aos filósofos não é dado diferenciar a alma, corpo e espírito, e acrescenta:

Não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de registrar, de entranhas congeladas – temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós. – Viver significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo que nos atinge; *não podemos* agir de outro modo (NIETZSCHE, 2004, p.13)

O estilo aforismático abre possibilidades de ruptura com a forma tradicionalmente instituída pelo modelo filosófico de conduzir as ideias, de apresentar um conjunto coerente, especulativo, argumentativo de conceitos. No entanto, não podemos esquecer que Nietzsche lança mão de diversos outros estilos de expressão reunindo de modo criativo um variado leque de recursos literários: a dissertação, o poema, alegorias, parábolas, máximas e ainda, como no caso de Zarathustra, uma hibridez de estilos onde suas ideias se travestem em imagens cênicas, o que torna a obra polifônica, isto é, plurivocal, pluriestilística.

São estratégias que buscam romper com a forma expositiva e sistemática instituída pela tradição filosófica, ainda que, reforçando aqui nosso argumento anterior, o filósofo não se desobrigue de investir na criação de conceitos, mas procura desconstruir a oposição entre arte e filosofia, entre poesia e pensamento, entre o filosófico e o musical. Na perspectiva da filosofia de Nietzsche, os conceitos não pertencem unicamente à dimensão do inteligível, a criação de conceitos não se dá apenas por abstração, operando unicamente com associações de ideias, mas são inicialmente engendrados na dimensão do sensível. Com Nietzsche, o conceito é perpassado por afetos, como ele mesmo afirma em sua *Gaia ciência*, “não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar”. Pensando com Deleuze, poderíamos dizer que se trata de “contaminações” simultâneas entre um e outro que vão construindo-se mutuamente. São zonas intersticiais de criação. Afinal, o próprio Nietzsche é quem afirma em seu *Ecce Homo* (2008): “(...) a oposição pensamento/vida não existe em mim”.

Nietzsche considera que o processo de formação da linguagem acontece na passagem de um estímulo nervoso para uma imagem e num segundo momento, essa imagem é

transformada em som, nesse processo, de um estímulo nervoso a uma imagem e dessa imagem para um som, teríamos o surgimento da linguagem não como a descrição da essência das coisas, mas expressão de um estímulo sensível. Esse processo de transformação que sofre nossas sensações nos indica as possíveis arbitrariedades que compõe a formação das palavras. É somente com o tempo, e a incessante persistência de significados dados a uma palavra, que possibilita a esta, manter um sentido mais ou menos único. Nomeamos o mundo, construímos sentidos, verdades e valores através das palavras que lhes conferimos. A verdade do mundo é a verdade que o criador das palavras lhe atribuiu. E Nietzsche questiona:

O que é a verdade portanto? Um batalhão de metáforas, metonímias antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moeda que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moeda. (NIETZSCHE, 1978, p. 48)

Nesse sentido, há por parte do filósofo um firme propósito de subverter a linguagem explorando seus limites e extrapolando suas possibilidades. Ao lermos uma obra de Nietzsche, temos a sensação de que em um só aforismo, ou numa única máxima, vários temas são abordados e uma ampla possibilidade de interpretação nos interpola, é como ele mesmo afirma, é preciso saber diluir, desdobrar os componentes. Pensando em termos de *Zarathustra*, podemos conferir que em cada espaço cênico engendrado pelo autor, há uma disseminação de máscaras conceituais. Há nisso uma clara intenção de demonstrar a dubiedade da nossa linguagem e a impossibilidade de encontrar um sentido monolítico para cada palavra ou expressão proferida. Como crítico incrédulo das antigas fórmulas de expressão filosófica que o antecederam, modelos excessivamente logocêntricos de caráter universal, ele diz em seu *Ecce homo*:

Para se compreender a linguagem mais concisa jamais falada por um filósofo – e além disso a mais pobre em clichês, a mais viva, a mais artística – é preciso seguir o procedimento oposto ao que normalmente pede a literatura filosófica. Esta é preciso *condensar*, de outro modo estraga-se o estômago; - a mim é **preciso diluir, tornar líquido, acrescentar água**: de outro modo estraga-se o estômago. – (...) Afinal falo apenas do vivido, não somente do “pensado”; a oposição pensamento/vida não existe em mim. Minha “teoria” cresce de minha prática (...) (NIETZSCHE, 2008, p. 116)

Ao preparar uma nova edição de suas obras já publicadas, Nietzsche acrescenta em 1886, uma *Tentativa de autocrítica* na forma de um prefácio ao *Nascimento da Tragédia*

(1872). Nesse prefácio tardio rever sua primeira obra publicada com os olhos críticos do amadurecimento filosófico. O filósofo lamenta não ter realizado plenamente a ruptura com os esquemas racionalistas do pensamento, isso se deu tanto em relação ao conteúdo filosófico quanto ao estilo de expressão. No que concerne ao conteúdo, *O Nascimento da tragédia* ainda se manteve ligado às filosofias de Kant, Schopenhauer e a música de Wagner. Dos filósofos ele conserva a herança dos conceitos de essência e aparência, vontade e representação.

Schopenhauer, teórico do pessimismo, afirmava que o universo não representa a manifestação de uma ordenação da razão, de Deus, da moral ou do sentido histórico. O íntimo do mundo, segundo Schopenhauer, é Vontade cega e irracional, um *ímpeto cego* que eternamente busca satisfação. Ele compreendia a música como sendo diferente de todas as outras artes, a música seria a única forma de arte que não se dá como “reflexo do fenômeno ou, mais precisamente, da adequada objetividade da vontade, mas reflexo imediato da própria vontade” (NIETZSCHE, 2007, p. 97).

Schopenhauer também fala sobre “negação da vontade”, liberar-se do poder da vontade, isto é, o controle dos impulsos naturais acontece quando a vontade volta-se contra si própria, uma discórdia do querer consigo mesmo, essa discórdia é a razão do sofrimento que é inerente ao mundo. *Toda a vida é sofrimento*. Escapar desse sofrimento só será possível através de uma espécie de ascese e renúncia, um distanciamento do mundo que só poderia acontecer por via da arte. A filosofia de Schopenhauer é a confirmação da metafísica, mas não de uma metafísica dogmática, mas de uma metafísica estética, ou uma metafísica da Vontade. A arte e a filosofia seriam os meios possíveis de liberar-se do sofrimento que é inseparável da existência humana. O fundamento do mundo é obscuro e sem sentido, não há uma bondade escondida dentro ou atrás da Vontade schopenhauriana, mas através do distanciamento estético, através principalmente da música, é possível atingir uma transcendência onde a Vontade deseje o Nada. Tempos depois Nietzsche dirá na sua *Genealogia da moral*: “O anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio – tudo isso significa, ousemos compreendê-lo, uma *vontade de nada*, uma aversão à vida, mas é e continua sendo *vontade!*...” (NIETZSCHE, 1987, p. 185).

Quanto à música de Wagner, Nietzsche assume o equívoco juvenil de ter confundido o espírito da música dionisíaca com o espírito sentimental do pessimismo romântico da música wagneriana: “romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte (...)”. (NIETZSCHE, 2007, p. 19). Em *A gaia ciência*, Nietzsche instaura uma relação direta entre a arte e os estados fisiológicos. Ele dedica um aforismo para definir os efeitos que a música de Wagner causava em seu corpo. “Escutemos”: “Minhas

objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? Meu “fato” é que já não respiro facilmente, quando começa agir sobre mim esta música: que logo meu pé se irrita e se revolta contra ela” (NIETZSCHE, 2004, p.270). O aforismo supracitado chama atenção para a importância do instinto como mecanismo que justifica e demarca a origem da criação artística. A força dos instintos, isto é, a fisiologia, constitui o mote principal da arte. Uma fisiologia da arte ao invés da metafísica de artista de inspiração Kantiana e Schopenhauriana. Para este último, a arte servia como calmante, uma provisória liberdade da pressão dos instintos, um efeito apaziguador da vontade. A arte como resposta da força instintual, se contrapõe a universalidade do conceito no âmbito da experiência estética. Nietzsche, não encontra na arte uma forma de suprimir o instinto, de suspender as paixões. A arte é “possibilitadora da vida”, uma força afirmativa. Por via dessa força, ou negação dela, elege-se um modo próprio de avaliar a vida.

A arte na perspectiva da decadência se põe diante dos instintos como um anestésico. A vida precisa ser negada, seu quadro niilista já é aí ressaltado. A dor precisa de algum remédio, um produto farmacológico que atua como estabilizador dos fluxos corpóreos. A condição própria da arte são instintos saudáveis. A estética nietzschiana clama por uma ação criadora proveniente de uma condição fisiológica exuberante, um tipo característico de embriaguez. Não qualquer embriaguez, nem toda embriaguez é potencializadora. Existem estados de embriaguez que proporcionam a degenerescência das pulsões fisiológicas. O artista dionisíaco hibrida os diversos estados de embriaguez. A embriaguez sexual, religiosa, dos intensos estados de paixão amorosa, todas são constituintes dos estados de invenção artística: “Para o homem dionisíaco é impossível não entender alguma sugestão, ele não ignora nenhum indício de afeto, possui instinto para compreensão e adivinhação no grau mais elevado. Ele entra em toda pele, em todo afeto: transforma-se continuamente” (NIETZSCHE, 2007, p. 69).

É sabido em termos biográficos que Nietzsche ao lado de Wagner intencionava desenvolver um projeto artístico que de fato não se realizou, porém, a partir de *Humano demasiado humano* ocorre uma mudança definitiva no que diz respeito as suas posições metafísico-estéticas e ao seu entusiasmo outrora vinculado ao romantismo wagneriano e a filosofia de Schopenhauer. O rompimento com a filosofia de Schopenhauer e o projeto de renovação cultural ao lado de Wagner (a obra de arte total), caracteriza um novo salto filosófico. O jovem Nietzsche via na arte a atividade metafísica por excelência, esta permitiria o homem se aproximar do que é primordial na existência humana, porém em *Humano Demasiado Humano* ocorre uma guinada em relação a estas posições, Nietzsche dar vazão a

um questionamento de tom mais científico expondo maior radicalidade e maturidade tanto em pensamento como em estilo:

Tal como as artes plásticas e a música são a medida da riqueza de sentimentos realmente adquirida e aumentada através da religião, depois que a arte desaparece a intensidade e a multiplicidade da alegria de vida que ela semeou continuaria a exigir satisfação. O homem científico é a continuação do homem artístico (NIETZSCHE, 2002, p. 152).

Com o afastamento da estética de inspiração metafísica de Wagner e Schopenhauer, Nietzsche lança mão de outras estratégias filosóficas com intuito de se liberar dos preconceitos do culto romântico a figura do *gênio* e, da *inspiração* como algo místico que se apodera do artista tornando-o um eleito que recebeu dons especiais. O culto ao *gênio*, segundo Nietzsche, seria uma substituição de uma velha forma de adoração que antes se descarregava em deuses e príncipes, mas naquele momento histórico, encontrava na figura do artista *gênio* um refúgio atualizado dessa tendência. O autor de *Zaratustra* desconstrói seu mapa estético-filosófico, rivaliza consigo mesmo discordando das posições assumidas por ele quando da influência de Schopenhauer, Kant e Wagner. Com isso, provoca abalos em suas próprias convicções desmistificando a aura miraculosa que envolvia a arte. A inspiração seria muito mais um processo, um acontecer que é fruto de uma longa expiração.

Nietzsche desejava desfazer-se das ilusões de uma arte que se põe a serviço da metafísica, e trazer a arte para junto da vida, como força produtora que enfrenta entraves e dificuldades para sua realização. O *gênio* e sua *inspiração* não são outra coisa senão, a força inesgotável de persistir arduamente em direção a um “objetivo elevado”, armazenando, aprimorando, transformando constantemente suas invenções, não há nenhuma graça divina, nenhum milagre por trás das grandes obras dos artistas. Por isso ele afirma que: “o capital apenas se acumulou, não caiu do céu. Aliás, há uma inspiração aparente desse tipo também em outros domínios, por exemplo, no da bondade, da virtude, do vício” (NIETZSCHE, 2002, p. 120).

Em *A gaia ciência*, Nietzsche diz ter compreendido mal tanto no pessimismo filosófico quanto na música alemã o que de fato seria seu “caráter peculiar – o seu *romantismo*. O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofrendores” (NIETZSCHE, 2004, p.272). Quando se refere à inadequação do estilo de sua escrita em o “*Nascimento da tragédia*”, com relação a sua pretensa ruptura com o modelo

socrático-platônico de “estética racionalista”, dezesseis anos depois ele afirma: “É pena que eu não tenha ousado dizer como poeta o que eu tinha então a dizer: talvez eu tivesse sido capaz”. (NIETZSCHE, 1998, p. 16) No entanto, nas últimas linhas dessa mesma *Tentativa de autocrítica*, Nietzsche já sinaliza para uma “linguagem daquele trasgo dionisíaco, que se chama Zaratustra”. (NIETZSCHE, 1998, p. 23)

Embora pertença a um estilo superado e criticado pelo próprio autor, e em se tratando de um texto de estreia pública, o *Nascimento da Tragédia* já traz as sementes prenes de plena filosofia nietzschiana. Dioniso<sup>11</sup> exaltado pela música retoma a unidade mítica numa consubstanciação entre o visível e o invisível, o musical ganha forma no plástico na co-presença apolíneo-dionisíaca, o que permite o surgimento do efeito trágico<sup>12</sup>. O desmedido da dissonância dionisíaca e o harmônico da consonância estética apolínea ganham vida pelas mãos do poeta-dramaturgo numa conciliação entre o lírico e o épico, entre o coral e o individual, entre música e palavra, estas alianças constituem o centro gerador do fenômeno teatral. Em linhas gerais, essa é a tese desenvolvida por Nietzsche em *O Nascimento da tragédia*, onde a arte e a vida são pensadas a partir dos dois “impulsos artísticos da natureza”, apolíneo e dionisíaco:

Com a palavra “*dionisíaco*” é expresso: um ímpeto à unidade, um remanejamento radical sobre pessoa, sociedade, realidade, sobre o abismo do perecer. O passionalmente doloroso transporte para estados mais escuros, mais plenos mais oscilantes; o embevecido dizer-sim ao caráter global da vida. (...) Com a palavra *apolíneo* é expresso: o ímpeto ao perfeito ser-para-si, ao típico “indivíduo”, a tudo que simplifica, destaca, torna forte, claro, inequívoco, típico: a liberdade sob a lei. Ao antagonismo desses dois poderes artísticos naturais está vinculado o desenvolvimento da arte (...)” (NIETZSCHE, 1978, p. 393).

<sup>11</sup> Nesse contexto inicial da filosofia de Nietzsche, podemos dizer que temos a presença do “primeiro Dioniso”, concebido sob a influência de Schopenhauer, simbolizando o *Uno Originarium*, reabsorvendo a vida no fundo original, aliando-se a Apolo (*Principium Individuation*) para produzir a tragédia. No entanto, já em *A Origem da tragédia*, Dioniso era definido pela sua oposição a Sócrates. Posteriormente, Nietzsche também acrescenta a oposição de “Dioniso contra o Crucificado”. *Ariana*, como “noiva” de Dioniso, define um ponto alto das metamorfoses do Dioniso, e do filósofo dionisíaco na filosofia de Nietzsche.

<sup>12</sup> É importante distinguir o *trágico*, princípio antropológico e filosófico do gênero literário *tragédia*. A *tragédia*, no sentido literal, é um gênero dramático que floresceu na Grécia antiga, sobretudo em Atenas do século V.a.C. O gênero específico da tragédia está ligado a uma visão trágica da existência, ou seja, há um ethos peculiar da expressão do próprio gênero. O adjetivo “trágico” aplicado ao estilo literário significa “grandioso, esplêndido, magnífico pomposo”, quando ligado a estados psicológicos significa “arrogante, presunçoso, vaidoso”. Ou seja, “trágico”, “tragikon” em conexão com o gênero teatral da tragédia descreve algo ou alguém que excede, ou quer exceder, as normas humanas aplicadas a todos os membros de uma cultura. No decorrer desse texto trataremos da questão do trágico na compreensão clássica, na versão dos filólogos do século XVIII e na interpretação nietzschiana do termo.



Mas Nietzsche aspirava adquirir meios para aprimorar e realizar suas mais altas intenções estilísticas, experimentar estados de entusiasmo e transbordamento, tudo isso deveria desaguar em uma criação onde a linguagem poética e a filosófica deslizesse uma sobre a outra e os conceitos tivessem a leveza de um dançarino, pois a linguagem do trágico requer um “canto de dança” no espírito agônico-musical. Os princípios estéticos abordados em *Nascimento da tragédia*, já traziam, embora de forma silenciosa, uma posição política de cunho ético-estético, contra a estética e a moral cristãs, ou seja, todos os valores que por dois mil anos formaram a nossa cultura ocidental. Por isso, em seu *Ensaio de autocrítica* ele afirma:

O cristianismo como a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar. Na verdade, não existe contraposição maior à interpretação e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser *somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a (NIETZSCHE, 1998, p.19).

Pouco a pouco, sempre por contínuos estados de ruptura, Nietzsche começou a traçar seu percurso em direção a uma nova linguagem que permitisse uma expressão mais adequada a seu *topo*<sup>13</sup> mitopoético. É com Zaratustra que o filósofo atinge seu zênite filosófico onde palavra conceito e palavra poética desaguam uma sobre a outra, se entrelaçam, realizando uma composição cênica singular. Por isso, Zaratustra clama aos homens superiores para que ergam seus corações, pois o filósofo dançarino movido pelo sopro ditirâmico deseja partilhar sua mais abissal experiência, seu riso, sua dança e seu jogo de criança zombeteira.

Publicado em quatro partes, *Assim falou Zaratustra: um Livro Para Todos e Para Ninguém*, revela Nietzsche em sua plena maturidade estilística quando explora uma variada gama de experimentos estéticos de composição, distendendo as margens do conceito por meio de uma construção cênica que inclui múltiplas formas de narração, canto, a dança, a poesia, a sátira, parábola, alegoria. Gerando conexões de modo a estabelecer intercâmbios entre os componentes estéticos de diversos gêneros, promovendo entre estes um espaço lúdico, um jogo de máscaras que dançam, cantam, realizam travessias, sobem montanhas, proferem discursos, ruge, rasteja e voa.

O corpo cênico é distendido, cada máscara-componente atravessa lugares, dividem e disputam a atmosfera rítmica da cena, isto é, a tonalidade afetiva da ação ritmada pelo enlevo, gravidade ou leveza. O ritmo põe em relevo a dinâmica das trocas e não se limita a

<sup>13</sup> O termo *topos* remete não apenas a um lugar físico, mas também a um lugar cênico, psicológico e filosófico.

simples enunciação do texto. Acelerado, lento, pausas, explosões dos gestos e da voz que constitui a estrutura e textura da composição estética da obra escrita, perceptível através da disposição dos diálogos, monólogos, cantos ditirâmicos. O ritmo é a pulsação que destaca, acentua, quebra, suspende, rompe e até dessemantiza um texto em cena, isto é, evita os efeitos da fala, da representação dos sentidos do enunciado. Os deslocamentos, a dinâmica das trocas, a disposições dos componentes cênicos no espaço-tempo da cena, põe o ritmo em corpo, sua inserção como componente da arquitetura da cena de modo que ele se torna o “fio que dança por entre”, interligando e ao mesmo tempo interrompendo sua linearidade.

De *Zaratustra* ouvimos um canto e um sortilégio que glorifica e amaldiçoa a mesma *silenciosa ilha dos túmulos*: “Como, desses túmulos, ressuscitou minha alma? Sim, qualquer coisa invulnerável e que não pode tumular-se há em mim, qualquer coisa que fende rochas: chama-se a *minha vontade*” (NIETZSCHE, 1981, p. 125). Estas conexões aproximam os componentes-máscara da cena. Claro que, as bordas do conceito não formam um desenho regularmente definido, completamente delimitado em seus traços, mas as linhas conectivas entre eles, suas co-aproximações são a matéria viva da arquitetura cênica. A vontade inabalável que continua “abrindo caminho por entre todos os túmulos!”, *vontade-que-fende-ilha-túmulo*. Pontes que conectam o dentro e o fora, mas como dança e não como interior/exterior. Na dança tudo perde o referencial preciso do que é externo e interno, há somente distendimentos de um ao outro. *O canto do túmulo* integra a segunda parte de “Zaratustra”, esse canto parece indicar um portal de iniciação, um ditirambo da “descida”, uma “festa dos mortos”, assim também Nietzsche o intitulou. Nesse canto, a preparação para *superação de si*, que é o capítulo seguinte, nesse ponto ele vai por em cena a *vontade de poder*, que transparece mais acentuadamente como uma crítica a “vontade de verdade”, esta que, ele bem combateu na sua *A gaia ciência*. No entanto, vamos assistir logo em seguida, a afirmação da vida como vontade de poder. Ele termina o canto afirmando que é preciso túmulos para que a vida ressurgisse sempre, e só a vontade pode destruir o que tumula a vida. Abordaremos esse tema mais detalhadamente no terceiro capítulo dessa tese.

Amigo/inimigo, simpatizante, discípulo, ou força ameaçadora. Mas toda a arquitetura, o “bordado” cênico se interliga através dos traçados da linha composicional: “Os escritores, quanto a isto, não estão numa situação diferente da dos pintores, dos músicos, dos arquitetos. O material particular dos escritores são as palavras (...)” (DELEUZE, 2001, p. 218). Nessa medida, o percurso nômade não é apenas do protagonista, Zaratustra, mas de tudo que se “protagoniza”, que rouba dele a “cena”, aí o lúdico que aqui nos referimos, todas os componentes estético-conceituais estão em jogo, se co-respondem, se co-enlaçam, ainda que,

não dividam situações amigáveis, e muitas vezes é exatamente o contrário disso que assistimos. Mesmo quando o protagonista está só e fala por monólogos, ele arrasta uma multidão. O sol de sua caverna e o transbordamento do eremita, a peregrinação solitária também arrasta o cume e o abismo: “Encontro-me, agora, diante do meu mais alto cume e daquele que por mais tempo me foi poupado. Ai de mim, que devo galgar o meu caminho mais árduo! Ai de mim, que iniciei a minha mais solitária peregrinação!” (NIETZSCHE, 1981, p. 161).

A obra seja ela tomada como uma prosa dramática ou como um poema filosófico, deixa transparecer em seus diálogos, poemas, monólogos, a potência da metamorfose cênica, onde cada conceito aciona uma máscara, e esta, oculta um feixe de signos, um complexo de sentidos. Embora a obra possua um caráter inovador, ela mantém conexões com suas obras precedentes. Já no *Espírito livre* encontramos o “Zaratustra menino”, bordando às escuras sua máscara de poeta, preparando os passos decisivos para realizar sua travessia artístico-filosófica. O que podemos perceber é que a obra comunica uma “tensão interna” do próprio autor enquanto investe no engendramento de conceitos deslocando-os do modelo demonstrativo para tecê-los numa composição cênica, poética, que põe em relevo aquilo que Nietzsche denominou de o “grande estilo”, como aquele que comunica um “estado interior”: “considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo que um homem já dispôs” (NIETZSCHE, 2008, p. 55).

O que é possível constatar, é a impossibilidade de aprisionar a forma de Zaratustra em uma única categoria, nele, arte e filosofia imbricam contornos, extrapolam margens, como diz (FINK, 1983), seria uma “concepção patética do universo” ou ainda “provérbios profundos ou bufonarias?”, de todo modo a obra põe em relevo seus conceitos de forma a presentificar uma força plástica que toma corpo e atualiza a ideia, um conceito atravessado por forças que se metamorfoseiam, se ligam a outras forças e assumem uma configuração de sentidos múltiplos:

Nunca uma coisa tem um só sentido. Cada coisa tem vários sentidos que exprime a força e o devir das forças que agem nela. E mais: não há “coisa”, mas somente interpretações, e a pluralidade de sentidos. Interpretações que se ocultam em outras, como máscaras encaixadas, linguagens incluídas uma nas outras (DELEUZE, 2006, p. 156).

*Assim falou Zaratustra* dá início a terceira fase da filosofia de Nietzsche, não apenas por trazer à tona seus pensamentos mais definitivos, mas por justapor variantes de estilos e estabelecer com a escrita o máximo de uma força experimental que torce os limites entre arte e filosofia. Como afirma Fink: “O *Zaratustra* inaugura a terceira e a definitiva fase da filosofia de Nietzsche. Com esta obra, o seu pensamento atinge o meio-dia: e a força deste gênio atinge o zênite”. (FINK, 1983, p. 65)

Zaratustra é um mestre, pois pretende ensinar algo quando desce sua montanha ensolarada, mas ao mesmo tempo ele é um aprendiz que inicia seu aprendizado diante uma determinada conjuntura histórica da qual faz parte, ele tem um ensinamento do qual julga grandioso e por isso mesmo deseja partilhá-lo com outros, mas há em seu percurso algo desconhecido, um mistério que o herói só descobrirá a caminho. Nietzsche em uma de suas anotações observa que o mestre só absorve seus ensinamentos ensinando-os. Nesse sentido, o personagem Zaratustra se assemelha aos personagens de uma modalidade específica de gênero romanesco, a dizer, o *romance de Educação*. Bakhtin, em sua *Estética da criação verbal* destaca como elemento rigoroso desse gênero a “formação substancial do homem”, embora a imensa maioria das personagens desse gênero de romance “conhece apenas a imagem da personagem pronta”. (BAKHTIN, 2003, p. 219)

Zaratustra terá de enfrentar o sofrimento, a dúvida, a angústia, o descaso da maioria em relação aos seus ensinamentos, sendo assim, ele não se configura como uma “personagem pronta”, pois ele mesmo assume um destino desconhecido e realiza encontros com todos os seus “fantasmas” através das imagens terríveis suscitadas pela experiência do niilismo. No entanto, existe segundo Bakhtin:

(...) outro tipo de romance incomparavelmente mais raro, que produz a imagem do homem em formação. Em contraposição à unidade estatística, aqui se fornece a unidade dinâmica da imagem do personagem. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem* (BAKHTIN, 2003, pp. 218-219).

Nietzsche escreve tomado por uma embriaguez e uma euforia profunda. a primeira parte de “Assim Falou Zaratustra”. Em Silis Maria surge a segunda parte da obra. Ele escreve a Overbeck, depois de concluir a terceira parte: “É possível que pela primeira vez me tenha vindo o pensamento que divide a humanidade em duas metades” (SAFRANSKI, 2001, p.

336). Assim começa a delinear-se o palco do *pathos* do mundo trágico-dionisíaco, mas ao mesmo tempo Nietzsche faz alusões a outras manifestações da máscara dionisíaca: “Fala em *danças dionisíacas, livros de idiotas e coisas o Diabo*. Escrevera essa última parte *com a disposição de um palhaço*, declara mais tarde. Com efeito trata-se de um cortejo de mascarados de tipos” (SAFRANSKI, 2001, p. 251).

Cruzamentos estilísticos, hibridismos que pouco ou muito influenciaram a construção de *Assim falou Zaratustra*, e a nosso ver, é exatamente isso que o transforma numa obra eminentemente móvel, aberta e transformável em diferentes construções artísticas. Sua polifonia, seu pluriestilismo incorpora concomitantemente uma multiplicidade de possibilidades, um jogo de imagens e conceitos, de estilos e discursos. Podemos perceber que Nietzsche queria criar uma obra que superasse todos os estilos já consagrados, queria “dançar com a pena” e proporcionar a todo aquele que lesse sua obra um contato com um pensamento poético expresso em palavras musicais.

*Assim falou Zaratustra*, é a tentativa de ruptura com o conceito clássico de tragédia enquanto gênero dramático específico da literatura, nascido em Atenas do século V a.C. Na tragédia clássica, “a fábula é na verdade construída de modo que todas as ações pareçam convergir inelutavelmente para a catástrofe. Os episódios se encadeiam dentro de um implacável mecanismo lógico que exclui qualquer acaso e qualquer desvio do herói de sua trajetória” (PAVIS, 2008, p. 174). Não é também a noção de trágico experimentada pelos pessimistas românticos do século XVIII, que se filia Nietzsche.

No entanto, não podemos esquecer que um fruto também se alimenta do solo em que foi gestado, ninguém cria *ex nihilo*, esse solo da criação foi alimentado por todas as influências que Nietzsche recebeu desde a infância e juventude na casa paterna até os estudos na escola de Pforta e suas pesquisas filológicas em Leipzig. Sabemos que Nietzsche era um estudioso da cultura grega e é conhecida sua admiração pelos pré-socráticos e o fragmento como meio de expressão usado por eles; também é importante lembrar que ele era filho de um pastor protestante e que foi educado no ritmo do versículo bíblico. Admirador de Holderlin, Goethe, Wagner e Byron, o que sem dúvidas, instaura laços com o pensamento romântico alemão. É possível que seu desejo seja ir de encontro a todas essas tendências intelectuais (mesmo que nem sempre seja possível superá-las) procurando uma linguagem apropriada, inspiradora, capaz de revelar seu “canto noturno” na descoberta do que seria o “dionisíaco”. Em *Ecce homo* ele revela seu propósito:

Que linguagem falará um tal espírito, ao falar só consigo mesmo? A linguagem do *ditirambo*. Eu sou o inventor do ditirambo. Ouça-se como Zaratustra fala consigo mesmo *antes do nascer do sol* : uma tal felicidade esmeralda, uma tal delicadeza divina não tinha voz antes de mim. Mesmo a mais funda melancolia de tal Dioniso se torna ditirambo; tomo como signo o “Canto noturno” – a queixa imortal de ser, pela abundância de luz e poder, por sua natureza *solar*, condenado a não amar. (NIETZSCHE, 2008, p.87)

A aventura estética de Nietzsche é construir uma obra de filosófica que em igual proporção libere seu *pathos* artístico. Temos em Zaratustra uma ruptura com o modelo de escrita que em geral a tradição do pensamento atribuiu a uma obra filosófica, nele o conceitual, o cênico, o sensual e o poético formam uma constelação de signos que define um estilo próprio de hibridar arte e filosofia. No *Ecce homo*, ele define estilo como sendo: “*Comunicar* um estado, uma tensão interna *de pathos* por meio de signos, incluindo o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo”. (NIETZSCHE, 2008, p. 54)

No parágrafo 342 de *A gaia ciência*, Nietzsche dá início a trajetória de Zaratustra intitulado o parágrafo de “*incipit tragoedia (A tragédia começa)*” – O parágrafo finaliza o quarto livro de *A gaia ciência*, e é também com quase as mesmas palavras que Nietzsche dá início ao *Assim falou Zaratustra* -, é nesse ponto que o herói abandona a tranquilidade de sua caverna<sup>14</sup> ensolarada para se encontrar frente a frente com todos os seus fantasmas e enfrentar a solidão, a incerteza e a obscuridade incompreensível que esse novo caminho lhe impõe. Doravante não mais a solidão do eremita, aquele que deixou sua terra natal para desfrutar da companhia dos pássaros e das árvores no alto de uma montanha. A solidão que experimenta Zaratustra ao sair de sua aconchegante caverna é de outra qualidade, é a solidão daquele que deseja dividir algo grandioso, mas não encontra ouvidos nem corações atentos que possam partilhar ao lado dele, aquilo que ele considera a possibilidade suprema da humanidade. Solidão daquele que se sente incompreendido e não encontra ninguém para partilhar sua rebelião do espírito.

A caverna é um importante território cênico dentro do *Zaratustra*, ela põe em cena, entre outros motivos, o retiro espiritual que alimenta o andarilho, é o lugar da paragem,

<sup>14</sup> A caverna assim como a praça é outro importante referencial filosófico e cênico ao mesmo tempo. A caverna para Zaratustra é o local do recolhimento que proporciona o aprendizado. Na solidão de sua caverna Zaratustra acumula “mel”, sua “taça transborda” e o sol vem todas as manhãs iluminá-la. Na caverna, Zaratustra encontra sua plena maturidade e quando a deixa é para doar seu aprendizado. Essa referência à caverna como lugar de luz é em certa medida, uma sátira ao mito platônico, neste, a caverna é o local das sombras onde o sol jamais penetra. Em Platão, a caverna é o lugar do aprisionamento da verdade, é preciso sair de lá para encontrar o sol, ou seja, o análogo do Bem no mundo sensível.

solidão que acumula benefícios para depois esbanjar. No entanto, não tomemos solidão por ausência de companhia, são variados os sentidos, há junções e disjunções no dentro-fora da caverna. Se a praça é o lugar do encontro, do embate, da algaravia de sons e das trocas, é também o da incompreensão, da solidão multifacetada. Para Zaratustra a caverna não é a vivência na cavidade escura e subterrânea, não é o receptáculo das sombras enganadoras, mas o lugar onde o astro rei adentra impetuoso para lhe fazer companhia. Todos os sentidos são embaralhados, os significados são “improvisados”, isto é, permanece por um instante numa determinada superfície de acontecimento para tomar corpo como um componente-máscara, ligando-se aos outros componentes para esculpir uma textura, dar uma espessura ao jogo que fora instaurado na composição da cena. Mas em outras circunstâncias, novas junções e disjunções são experimentadas, novos traçados vão sendo inventados. São sobreposições que tomam corpo, sem posicionamentos pré-estabelecidos.

A máscara tem o caráter de despersonalização, ela arrebenta o “eu” fixo para assumir a provisoriedade do “papel”, certamente ela adiciona algum traço histórico, mas ela se estabelece sempre como extemporânea. A máscara passa a diante e vira para o atrás dela ou dobra e é substituída, irrompe da casca e inventa uma nova possibilidade de vida: “a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem, esboçada pelo autor dramático” (PAVIS, 2008, p. 285). Contamos com essas passagens livres para a máscara para abandonar uma história incrustrada, um passado enquanto biografia psicologicamente assumida. Por isso, ao encontro com *Zaratustra*, é preciso um giro ao redor, um giro por entre, para perder o foco central e ser afetado pelos deslocamentos.

Da montanha ao vale, do dia ensolarado às trevas do subsolo, da bela harmonia do deus harpista, a dissonância no zunir do êxtase de dor ou alegria convertida em júbilo musical. Essa é a experiência e o experimento do sentido de trágico, há muito esses “acessórios trágicos” exerciam sobre Nietzsche uma força que desde o *Nascimento da tragédia* ele intencionava dar corpo e tornar máscaras, essa pressão finalmente alcança seu aclínio vital com a criação de seu Zaratustra. Nietzsche desejava criar algo que superasse as regras exclusivas de um determinado gênero, e embora sua escrita esteja repleta de alegorias, parábolas, simbolismos orientais e referências bíblicas. No entanto, a obra nos indica a grandiosidade de um mistério revelador, *Zaratustra* anuncia a potência transfiguradora do trágico. Nietzsche deseja em seu *Zaratustra*, por o deus da metamorfose e da máscara em cena como o transmutador, “a afirmação do devir e do múltiplo, até na laceração e nos membros dispersos de Dioniso” (DELEUZE, 2007, p. 30).

*Assim falou Zaratustra*, é uma tentativa de ruptura tanto com a concepção de tragédia herdada da teoria canônica, entendida como gênero específico que floresceu na Antiguidade e que encontrou em Aristóteles seu primeiro teórico; como também, com a noção que a tradição literária e filosófica da Alemanha do século XVIII, esta última, lhe emprestou uma noção eivada pela teoria de gênero romântica<sup>15</sup> e matizada por preconceitos estéticos e morais. Se no tratamento da obra ele mantém traços de hibridismos estéticos que envolvem: o *Romance de formação*, os fragmentos pré-socráticos, a narrativa alegórica, o tom oracular do versículo bíblico, e ainda a influência da estética de Holderlin, por outro lado, Nietzsche intenciona radicalizar a noção de trágico em *Assim falou Zaratustra* instaurando uma nova perspectiva na dinâmica do conceito.

Para ele, a visão trágico-dionisiaca do mundo é a manifestação reveladora do devir como perpétuo jogo da criação e da destruição da vida, um fluxo ininterrupto que engole o mundo para depois engendrará-lo mais e mais vezes, e nessa torrente incansável a vida é afirmada sem limites e sem exceções. O trágico em Nietzsche é uma transvaloração<sup>16</sup>, é o ditame do *Amor fati*<sup>17</sup> celebrado no ritmo do transe dionisiaco. O *Amor fati* é afirmação sem reservas, sem avaliações morais que estabeleçam o justo e o injusto, o bem e o mal, uma postura ética que rompe com as antinomias do pensamento. Amor ao destino, amar a vida sem reservas, essa fórmula está intrinsecamente ligada ao pensamento do eterno retorno como seu pensamento trágico. Aquele que quer ser pleno de vontade e vida e não negar nada que a vida possa trazer. Em *Ecce homo*: “nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda eternidade” (NIETZSCHE, 2008, p. 49).

Estamos tentando demonstrar alguns componentes diferenciais entre a concepção nietzschiana de trágico e as tradicionais teorias (canônicas), tanto a clássica quanto a teoria de gênero romântica, estes eixos que atravessam de forma mais ou menos silenciosa grande parte

<sup>15</sup> Durante o século XVIII, ocorre uma crise na estrutura teórico normativa da tragédia, o surgimento da estética de gênio e a valorização do sentimento sobre a razão, a originalidade subjetiva sobre os modelos da Antiguidade. No entanto, a concepção de trágico do século XVIII, apesar da ruptura com o cânone clássico, ainda mantém o conceito de trágico ligado aos valores morais. Lessing, cristão humanista, encontrava no efeito trágico uma permanente melhoria da sensibilidade moral dos espectadores, segundo ele, o objetivo principal da tragédia era aumentar a nossa capacidade de sentir piedade ou compaixão, chegou a afirmar que a melhor pessoa era aquela que sentisse a maior compaixão. Veremos num tópico mais adiante, que os filólogos do séc.XVIII, também entenderam o trágico enfatizando aspectos de uma estética moral.

<sup>16</sup> Na filosofia de Nietzsche a transvaloração de todos os valores, é a tarefa dos filósofos do futuro. Os filósofos devem assumir a tarefa de legisladores, mas para isso, é preciso quebrar as velhas tábuas, mas não apenas para substituir, desobedecer ou inverter, mas, elevar a vida a um patamar onde ela seja o critério das próprias avaliações. Transvalorar é colocar os impulsos a favor da vida. Ser fiel à terra, ao sentido da terra.

<sup>17</sup> *Amor fati* é a fórmula de Nietzsche que aparece pela primeira vez na sua obra no quarto livro de *A Gaia ciência*: “Seja esse de agora em diante o meu amor (...) ser somente pura adesão”



e *Assim Falou Zarathustra*. Por enquanto, pretendemos apresentar sucintamente as concepções do trágico de Platão e Aristóteles e a visão dos intelectuais alemães do século XVIII.

## 2.2 Platão – A *Paidéia* idealista e o fim da experiência trágica

Para melhor compreendermos por que Nietzsche afirma que os gregos não entenderam bem o “trágico” por terem uma visão moralista da tragédia, faremos aqui uma apresentação em linhas gerais dos dois mais importantes estudos realizados sobre tragédia na tradição clássica. Abordaremos aqui a concepção de tragédia enquanto gênero dramático na Grécia clássica através das figuras de Platão e Aristóteles, pois tanto na *República* quanto na *Poética*, ela é objeto principal das investigações estéticas.

A tragédia é um gênero dramático que emergiu de uma situação política, cultural e religiosa específicas da cidade de Atenas no quinto século antes de Cristo. Os tragediógrafos mais conhecidos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, exibem em suas obras o sofrimento do herói que em geral acontece no desenrolar da revelação de um mistério. O herói da tragédia clássica vive os malogros advindos de erros imprevistos ou involuntários por seu excesso de *híbris*<sup>18</sup>. É comum entre os estudiosos do gênero trágico apontam as relações familiares como lugares privilegiados da tragédia, o trágico é produzido por um conflito insolúvel, mas também inevitável, o trágico é a fatalidade mesma da existência humana. O herói trágico veste a máscara da fatalidade ou de um destino que é traçado à revelia de seu conhecimento, mas que reduz suas ações a um caminho que leva inevitavelmente à fatalidade suprema. É uma experiência de confrontação com forças inauditas, o herói mesmo sabendo que seu destino está selado e que sua derrota já está traçada, ainda assim aceita a própria perda, mas leva à cabo o combate.

A ação trágica comporta um desenvolvimento episódico que, o fim necessário será a catástrofe. O herói trágico aceita o castigo por um crime que era inevitável. No entanto, alguns outros elementos formam um conjunto de condições fundamentais para a existência da tragédia:

A tragédia só pode existir se o herói trágico não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro (ou pelo seu diferendo com as demandas da ordem objetiva),

<sup>18</sup> *Híbris*, segundo o Dicionário de Junito Brandão, significa “força, peso excessivo, força exagerada” mas também, “tudo que ultrapassa a medida, o excesso, descomedimento”, em termos religiosos *híbris* é uma “violência, uma insolência, uma ultrapassagem do *métron* (na medida que o homem quer competir com o divino), daí o sentido translato de orgulho, arrebatamento, exaltação de si mesmo” (BRANDÃO, 1993, p.558).

mediante a alegação de que seu erro não correspondeu a suas intenções. O mesmo deve ser verdade com respeito a potenciais desculpas fundadas em princípios éticos ou em uma meta de redenção. Em outras palavras: não será permitido ao herói trágico tornar-se a perfeita incorporação de algum valor positivo (ou seja, ele não aparecerá como vítima inteiramente inocente), nem ele pode tornar-se um salvador. (GUMBRECHT, 2001, p.11)

A tragédia é o primeiro gênero literário a ser objeto de reflexões metapoéticas, tanto de filósofos (Aristóteles e Platão) como de tragediógrafos (Sófocles) quando o gênero ainda estava em plena atuação dentro de seu contexto histórico. Iniciaremos aqui algumas considerações a respeito da poesia mimética e seu efeito sobre os ouvintes, segundo a visão de Platão na *República*.

A *República* é por muitos considerada um tratado de política, mas o que se verifica através da leitura da obra, é que na verdade ela tem muito mais de teoria educacional. O Livro I traz sem dúvida, a presença do “político”, pois o desafio de Trasímaco está relacionado à compreensão que ele tem de como os governos são formados e como são governados os estados. Mas a obra em seu todo revela que o núcleo alvejado por Platão, era a experiência poética:

Colocando o poeta ao lado do pintor, ele argumenta que o artista produz uma versão da experiência que está duas vezes afastada da realidade, sua obra, na melhor das hipóteses é frívola e, na pior, perigosa tanto para a ciência quanto para moral; os maiores poetas gregos, de Homero a Eurípedes, devem ser excluídos do sistema educacional da Grécia (HAVELOCK, 1996, p.20).

As propostas feitas por Platão com relação ao papel do poeta na cidade têm caráter de emergência e, numa via de mão dupla ele ataca tanto o discurso poético, como a experiência poética. O ataque é dirigido à condição cultural da Grécia de seu tempo e é conduzido com uma determinação hercúlea de quem deseja sem rodeios retóricos destruir um inimigo. Platão em sua *República* manifesta um ataque frontal ao cerne da literatura grega quando afirma que o efeito da poesia provoca a “destruição da inteligência” atuando como um veneno contra o qual se deve cultivar um antídoto.

Ele ataca tanto a forma como as imagens, o ritmo e a própria linguagem poética, isso por considerar a disposição mental “poética” um obstáculo ao racionalismo científico e, segundo ele, o poeta exercia um grau acentuado de controle cultural. Exatamente contra essa disposição mental alterada, provocada pelos arranjos rítmicos e os efeitos acústicos do espetáculo trágico, que ele insistia para que seus concidadãos não se identificassem com essa experiência, que segundo ele, seria quase patológica. Por isso ele alertou sobre o perigo de

reviver empaticamente o drama do recitador ao invés de analisá-lo e compreendê-lo guiado pelo meticuloso fio da razão. Segundo o filósofo ateniense, é preferível nesse caso, se tornar o “sujeito” que se mantém afastado do “objeto”. No Livro X da *República* ela qualifica como fundamental a avaria provocada pela poesia quando diz que: “ela corrompe o claro entendimento dos ouvintes” e ainda acrescenta: “O ouvinte deve estar prevenido, receando pelo seu governo interior” (PLATÃO, *República*, 608b1).

A preocupação de Platão está alicerçada no poder educativo que a poesia exercia sobre os cidadãos da *pólis*, e por poesia podemos entender algo bem diferente do que hoje classificamos como tal. Segundo o testemunho de Platão, e esse é o tom não apenas do Livro X, a poesia é uma espécie de enciclopédia educacional grega que todos os cidadãos assimilavam como parte fundamental de sua formação. Homero é o principal guia dos poetas trágicos e era uma opinião comum entre os cidadãos gregos, que este figure como representante educacional helênico *par excellence*. Para Platão, a poesia como disciplina educativa representava um perigo moral e intelectual, pois os exemplos fornecidos pelas tragédias são indignos de serem imitados. Já antes do fim do livro II da *República*, Platão propõe um programa de censura rigoroso aos poetas gregos tanto do passado como do presente, essa censura esta fundada em uma questão de ordem moral, quando ele pergunta aos seus leitores que orientação moral a poesia tradicional poderá oferecer aos jovens gregos, já que suas histórias estão repletas de crueldades, incestos, traições e paixões descontroladas.

O papel global da crítica de Platão feito à poesia mimética na *República* é combater a importância dada aos poetas na estrutura educacional grega. Tudo demonstra que a preocupação central de Platão é a experiência poética em si mesma, o que ele caracteriza como um verdadeiro veneno psíquico. O seu objetivo enquanto difusor de uma nova *Paidéia* grega é excluir definitivamente a influência educacional e o poder de comunicação dos poetas e da poesia dramática sobre os habitantes da sua cidade, ele tinha um projeto em mente, isto é, a construção de uma Cidade Ideal, e para tanto, era indispensável combater todas as tendências nocivas que impossibilitassem a concreção desse projeto.

O que Platão combatia é sem dúvida a *Paidéia* poética: Homero, Hesíodo e os trágicos forneciam o conteúdo curricular da educação grega num período de transição entre a semi-alfabetização para a alfabetização,<sup>19</sup> o poeta e o rapsodo, foram durante muito tempo instrutores orais da população em geral. Em suma, suas objeções tão severas com relação à poesia e aos poetas são esclarecidas se tomarmos como ponto de partida o projeto educacional

<sup>19</sup> Há muita controvérsia quanto à introdução do alfabeto grego, porém em 1933, Rhys Carpenter, após corrigir alguns registros anteriores, argumentou que os indícios históricos e epigráficos apontam “para o período de transmissão do semítico ao grego deve estar entre cerca de 825... e o século VII”.

a que Platão pretende estabelecer na *República*, e não se trata apenas de uma possibilidade utópica apresentada em uma obra, sua intenção é exortar a todos os cidadãos contra o perigo moral que a poesia representa naquele exato momento histórico, para ele a poesia rebaixa o caráter porque confunde seus valores morais impedindo a todo aquele que com ele se identifique ter acesso à verdade.

A objeção principal contra a poesia se assenta sobre a suposição por parte de Platão de que não é a razão, esta vista como a melhor parte da alma, que ela fala, mas sim às paixões e aos instintos. Para atingir o nível moralmente superior é preciso dominar estas paixões e estes instintos quando a elas o homem se vê submetido, pois a lei e a paixão são forças que se opõem entre si. A poesia, na avaliação platônica, impele aos homens a entregarem-se as sensações desenfreadas e esquecer a arte da medida. O *ethos* da poesia trágica está completamente voltado para a parte passional da alma humana, já o *ethos* racional da filosofia platônica preconiza o ideal moral que é sempre inalterável. Jaeger faz um vasto estudo sobre a cultura grega e na parte dedicada a *República* nos fala sobre a aversão de Platão aos poetas como educadores no contexto da tradição Grega. Para Platão, o poeta deixa a alma “turva” incapaz de distinguir o que é importante do que não é importante, pois lança tudo a uma relatividade situacional, uma mesma coisa é oras representada como grande ora como pequena, conforme a exigência de cada situação, portanto, a poesia é capaz de corromper nosso juízo de valor:

A censura mais grave é a de que a poesia corrompe os nossos juízos de valor. Ao escutarmos as palavras de um herói trágico que se queixa de seus males e se comporta de modo passional, sentimos prazer e entregamo-nos inteiramente nas mãos do poeta. Seguimo-lo arrastados pelo movimento de simpatia dos nossos sentimentos e celebramos como bom poeta aquele que melhor sabe produzir em nós estas emoções. (JAEGER, 2003, p. 987)

No Livro VII é determinado de forma minuciosa o currículo adequado para formar aquele que poderá se tornar o único capaz de exercer o poder político, isto é, o filósofo. O novo currículo vai da matemática à dialética e exclui a poesia como disciplina necessária a formação do futuro rei-filósofo, a exclusão da poesia se dá pela incompatibilidade com a epistemologia que perpassa seu novo projeto educacional. Fica evidente que o plano geral da *República* exige uma definição progressiva de um novo projeto educacional pautado na ciência platônica, que, gradativamente, dos graus primários até os mais avançados faz uma completa contraposição com a mentalidade cultural da Grécia de seu tempo.

Essa mentalidade, ou ainda essa disposição poética cultuada pelos que “gostam de imagens e sons”, são hábitos e práticas instauradas ao longo de uma tradição na poesia oral da Grécia, essa tradição foi durante muito tempo o fio condutor de orientação moral e física para os cidadãos gregos. A psicologia e a linguagem empregadas na execução poética simbolizam para Platão, a antítese de sua epistemologia. A poesia, diz o filósofo ateniense no Livro X, é incapaz de constituir um método adequado de discurso, porque ela adota a contradição como princípio, dessa forma, o poeta e todos os seus discursos e pronunciamentos morais situados na esfera da ação e da paixão, são essencialmente irracionais. Os heróis da tragédia se comportam de forma contraditória, esse comportamento impossibilita a fixação de um modelo de bondade ideal, abstrato. Essa discrepância observada por Platão no discurso do poema estabelece, segundo ele, uma relação direta com a psicologia do ouvinte, este se identifica com a incoerência e a contradição da narrativa poética tornando-se de igual maneira contraditório, isto é, ora sendo bom e tranquilo, ora sendo mau e irascível, ouçamos o que ele diz sobre o tema:

A poesia mimética, dizíamos nós, imita homens entregues a ações forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias. (...) – Ora, em todas essas ocasiões, porventura o homem está de acordo consigo mesmo? Ou, tal como sofria de dissensão interna relativamente à visão, e albergava ao mesmo tempo opiniões contrárias sobre os mesmos assuntos, do mesmo modo, no seu comportamento sofre de dissensão e luta consigo mesmo. (PLATÃO, *República*, 603cd)

Essa é a razão pela qual Platão propõe mudanças tão radicais no sistema educacional vigente, ele considera a poesia e, sobretudo a poesia dramática, como uma experiência inadequada e perigosa para os jovens. O enunciado poético transgride os fundamentos da coerência. Os amantes dos espetáculos, na perspectiva de Platão, “(...) contemplam a multiplicidade de coisas belas, sem verem a beleza em si, nem serem capazes de seguir outra pessoa que os conduza até junto dela, e sem verem a justiça, e tudo da mesma maneira (...)” (PLATÃO, *República*, 479e).

Para entendermos essas questões é preciso voltar-se para a questão da moralidade como causa motora dentro do plano de construção da *República*. A esfera da moralidade pura constitui para Platão o eixo norteador, ou ainda, a tese principal a que se pretende o plano completo da obra. Os princípios morais, para o filósofo ateniense, devem ser imutáveis e não devem estruturar-se baseados em adequação às circunstâncias transitórias e temporais, por isso no início do Livro II, Sócrates é incitado a estabelecer um princípio abstrato de

moralidade e demonstrar sua possível existência na alma humana na forma de um imperativo moral, sendo que esse imperativo, constituído a partir de uma moralidade pura é a condição humana mais feliz. Temos aí o eixo central que orienta as intenções filosóficas de Platão no seu Estado Ideal, e responde as questões suscitadas no Livro X com relação à tradição poética e sua “meia-moralidade”, como disse Adimanto se referindo ao quadro cultural da Grécia até ali.

Questionado qual seria a função dos poetas como educadores, ele responde definindo a função do poeta da seguinte maneira: “imitação de um simulacro de virtude” e logo adiante ele acrescenta:

Então podemos admitir que, partindo de Homero, todos os poetas são imitadores de simulacros de virtude e de outros objetos em razão dos quais compõem, sem que no entanto, atinjam a verdade? Sem dúvida (...) O poeta por meio de nomes e de frases, ornamenta quaisquer superfícies de cada uma das artes, sem que ele próprio entenda de outras coisas senão de imitar (...) (PLATÃO, *República*, 601a)

O que observamos claramente é que a oposição de Platão à arte mimética da tragédia se dá devido à diversidade do enunciado poético, esse enunciado quebra a uniformidade, ou o nexos harmônico ao fazer afirmações contraditórias sobre a mesma pessoa ou assunto, portanto, os heróis e as ações por eles praticadas “são e não são”, dessa forma se torna impossível ao discurso poético e sua apresentação dramática proferir um enunciado numa relação com o princípio de imutabilidade.

Platão propôs uma educação curricular que formaria um filósofo para torná-lo o único capaz de exercer autoridade no Estado, para tanto seria preciso desenvolver a faculdade do cálculo, pois a matemática auxilia a compreender a essência das realidades inteligíveis e constitui o prelúdio da dialética. Por meio de uma dialética bem conduzida seria então possível conhecer a virtude, a justiça, a beleza e elevar-se acima das opiniões. A partir dessas considerações podemos chegar a algumas conclusões: Se a intenção de Platão enquanto estruturador de um novo currículo educacional era formar adequadamente jovens que quando já amadurecidos um dentre eles se tornaria o rei filósofo, e a experiência poética, - entendida como toda forma mimética de representação - é considerada por Platão como uma disposição mental que é antítese da ciência, que confunde o intelecto, que “realiza a sua obra longe da verdade”. Ficam claras assim, as razões pelas quais o autor a *República* diz que não deseja os poetas em seu Estado Ideal:

Estamos, então, bem fundamentados para não o recebermos num Estado que deve ser regido por leis sábias, visto que este indivíduo desperta, alimenta e fortalece o elemento mau da alma e assim arruína o elemento racional, como ocorre num Estado que se entrega aos maus, deixando-os tornarem-se fortes e destruindo os homens mais nobres. Diremos o mesmo do poeta imitador que introduz um mau governo na alma de cada indivíduo, lisonjeando o que nela há de irracional, o que é incapaz de distinguir o maior do menor, que, pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade” (PLATÃO, *República* 605ab)

Verdade e falsidade, mundo das “Formas perfeitas” e mundo aparente, conhecidas dualidades platônicas. Essas concepções estão ligadas a questão do ser e da verdade. Quando afirmamos que uma coisa *é*, estamos afirmando que essa coisa possui uma identidade e um ser, esse ser é o que Platão qualifica de “forma” ou Ideia. A presença da Ideia é que define o ser de uma coisa. O ser definido como Ideia é imutável e opõe-se ao devir como mudança, somente a Ideia como referente imutável da coisa é real. Sendo assim, somente a Ideia da cama é real, a cama produzida pelo artesão é apenas um análogo. Nessa dualidade hierárquica temos as bases da moral ocidental, esta que distingue uma instância privilegiada instituidora de valores, ou seja, o “bem-em-si”, fonte e causa de toda a realidade.

Todo pensamento moral visa estabelecer um conjunto de princípios norteadores das ações humanas, no entanto, esse conjunto de princípios favorece e estabelece a contraposição entre ações boas e ações más, essa contraposição precisa ser aceita como Lei que se instaura numa instância de validade universal e que, portanto, não seja passível das arbitrariedades humanas, mas ao contrário, funcione como um suporte de critérios infalíveis, imóveis e eternos. Em suma, para que as noções de “bem” e “mal” encerrem em si mesmas uma consistência ontológica, devem ser justificadas não tendo por base situações particulares, situações fáticas, mas, a partir de critérios provenientes de uma instância *a priori*, instância esta, situada para além das circunstâncias e relatividades humanas. Sendo o mundo suprasensível composto exclusivamente de substâncias incorrutíveis, ele é então assumido como suporte e parâmetro transcendente de todo o dever ser das ações. Esta seria então, a condição de sustentação de todo o pensamento moral, isto é, a divisão entre dimensão Ideal, reguladora, *a priori*, e a dimensão *a posteriori*, mundana, falha, fragmentada, móvel e finita.

A cisão provocada pela concepção metafísica do mundo é a essência de todo o pensamento moral. Nesse contexto está inserida a teoria platônica dos dois mundos distintos, onde o sensível está sob a vigência do suprasensível, isto é, o sensível não é uma dimensão autônoma fundada em si mesma, a percepção sensível, segundo a formulação de Platão, está intrinsecamente ligada à ordem do suprasensível que se estende e abarca o sensível, impondo

sobre este seu poder de ordenação. O bem platônico é a condição de possibilidade, a causa, o elemento primordial que torna possível a apreensão da verdade, a ideia do bem é a inspiração causal indispensável à alma para que esta possa atingir a verdade e o conhecimento pleno. Assim como o sol no mundo sensível permite que enxerguemos os objetos sensíveis, isto é, ele é responsável pelo surgimento das capacidades que possibilitam o surgimento da visão, o bem também é o elemento estruturador de todas as capacidades de realização do pensamento:

Com isto, tu precisas afirmar que o que propicia a apreensão da verdade cognoscível e entrega ao que conhece a sua capacidade é a ideia do bem; mas como é conhecida enquanto tal pelo pensamento, ela é mesmo a causa da verdade e do conhecimento: portanto, tu não terás corretamente em vista o conhecimento e a verdade, por mais belos que estes dois sejam, se não tiveres em vista a ideia do bem como algo diverso e mais belo do que estes dois. No entanto, assim como anteriormente era correto tomar a luz e a visão por similares ao sol, mas não pelo próprio sol, aqui também é correto tomar o conhecimento e a verdade por similares ao bem, mas não pelo próprio bem – indiferentemente de qual dos dois consideremos. Pois é preciso apreciar a constituição do bem como ainda mais elevada. (PLATÃO, *República*, 508d-509a)

Essa distinção rigorosa entre modelo e cópia, caracteriza um princípio referenciado numa origem, o que transforma o mundo num fenômeno mediado pela representação. A filosofia da representação<sup>20</sup> tem em Platão seu fundador, a representação torna possível o (re) que remete a um Modelo cuja ordenação se assenta sobre as estruturas do supra-sensível, este reconhecido como único, Original, fundamento donde ocorrem os desdobramentos entre Ideia e cópia, sendo que esta última se encontra sempre subordinada a uma identidade prévia. Deleuze acrescenta um importante elemento nessa relação cópia-modelo, segundo ele, a dualidade platônica mais profunda se dá entre dois tipos de cópia: a boa cópia, imagem dotada de semelhança, e a má cópia, o “simulacro fantasma”. O simulacro seria, portanto, uma imagem sem semelhança, o que escapa a ação da Ideia. O platonismo é precisamente a instauração da separação entre a “coisa mesma” e os simulacros, por isso mesmo, subverter o platonismo seria uma recusa da dualidade original-cópia, ou seja, a recusa da superioridade de um modelo sobre a imagem. Esse é precisamente o papel da representação, ela mantém o elo com uma perspectiva única por onde todos os outros centros são representados, a representação desdobra a identidade sem jamais perder o vínculo com ela, ela forma com o idêntico uma série contínua e indissociável assegurando a superioridade

<sup>20</sup> Há uma relação intrínseca e indissociável entre a representação e o princípio de identidade. O princípio de identidade, princípio lógico fundamental, enunciado sob a forma “O que é, é; o que não é, não é”, ou seja, “A é A”, a letra “A” podendo representar tanto um conceito quanto uma proposição. Aristóteles define identidade como unidade da substância. As coisas são idênticas, afirma ele na sua *Metafísica*, “se é idêntica a definição da substância delas.” A unidade da substância é tida como significado da identidade.



do fundamento sobre a boa cópia, a representação sempre solicita a participação em um fundamento:

Só a justiça é justa, diz Platão; quanto áqueles que chamamos de justos, eles possuem em segundo, em terceiro ou em quarto lugar...ou em simulacro a qualidade de ser justo. Que apenas a justiça seja justa não é uma simples proposição analítica. É a designação da idéia como fundamento que possui em primeiro lugar. E o próprio do fundamento é dar a participar, dar em segundo lugar. (DELEUZE, 2006, p. 101-102)

Para Platão a imagem constitui a parte mais inferior do visível, segundo ele, diante das imagens precisamos procurar os entes dos quais elas são reflexos. Ele procura definir o que seja imagem no VI livro da *República*: “eu denomino imagens primeiramente as sombras, então as aparições na água e em todas as superfícies espessas, lisas e reluzentes, assim como todas as coisas desse gênero”. (PLATÃO, *República*, 509e-510a)

As concepções platônicas sobre a *Paidéia poética* e sua função política dentro da *polis*, tem como intenção prioritária estabelecer uma ruptura com um modelo de educação que tivesse na experiência sensível seu fundamento. Segundo a orientação política de Platão, para que um filósofo pudesse governar a cidade de maneira justa, ele não poderia se fundamentar no fático, na experiência empírica, ele teria que ter como modelo de conduta os paradigmas eternos. O ilusionismo das artes miméticas e as concepções relativistas dos sofistas foram os dois grandes opositores de Platão no mundo grego. Essas observações com relação à obstinação de Platão em desterrar os poetas de sua Cidade, não o colocam em completa oposição ao elemento irracional da cultura grega. Platão, filho do iluminismo grego é um dos jovens admiradores de Sócrates, cresceu sob a influência de um modo particular de interpretar o comportamento humano tendo como guia o tribunal da razão. Avaliava as atividades dos poetas num grau muito inferior ao “eu” racional, pois estas deveriam passar pelo crivo da crítica da razão. Segundo suas concepções filosóficas, a razão não é uma marionete passiva diante forças ocultas dos instintos desenfreados, mas uma manifestação da autossuficiência do intelecto mediante ao corpo.

Sabemos que o tema não se esgota nessas questões que aqui aludimos, no entanto, nossa intenção é apresentar a importância das concepções platônicas, principalmente situadas na *República*, com relação o papel da poesia trágica dentro da Grécia clássica, e o quanto essas posições foram fundamentais na constituição de uma concepção ética/estética em toda a cultura ocidental. A ruptura que Nietzsche pretende provocar, não apenas em seu *Zaratustra*, mas em seu projeto filosófico mais amplo, visa desestabilizar os modelos estético-valorativos

estabelecidos historicamente por essa ordem platônica das idealidades e continuada pela tradição ocidental de pensamento. Assim falou Nietzsche em seu *Ecce Homo*:

*Derrubar ídolos* (minha palavra para “ideais”) – isto sim é meu ofício. A realidade foi despojada de seu valor, seu sentido, sua veracidade, na medida em que se forjou um mundo ideal... O “mundo verdadeiro” e o “mundo aparente” – leia-se o mundo *forjado* e a realidade... A *mentira* do ideal foi até agora maldição sobre a realidade, através dela a humanidade mesma tornou-se mendaz e falsa até seus instintos mais básicos – a ponto de adorar os valores *inversos* aos únicos que lhe garantiriam o florescimento, o futuro, o elevado direito ao futuro. (NIETZSCHE, 2008, p. 15-16)

### 2.3 Aristóteles – A *katharsis* como teleologia da tragédia

Para Aristóteles, a *katharsis* trágica tinha como principal objetivo a purificação ou purgação das emoções do expectador da tragédia (efeito catártico), à medida que suscita o temor e a piedade no espectador. A discussão de Aristóteles sobre a tragédia é tratada em sua *Poética* e proporciona o mais antigo relato sobre o gênero, tendo sido redescoberta somente no século XV. A obra define a tragédia nas causas e consequências da *catarse*.

Quanto aos pressupostos metodológicos, a poética tem como referencial uma comparação dos personagens ou da fábula (reunião de ações realizadas) com o objeto representado. Sendo assim, a *mimese* assume um critério de verdade e de modelo satisfatório da representação. Esse modelo mimético dará origem a uma estética do verossímil. A *mimese* pode ser definida em termos de imitação ou representação de algo. Originalmente a representação de uma pessoa, de uma coisa ou uma ideia, um deus ou um herói por meios físicos e linguísticos. A *mimese* é para Aristóteles uma forma de aprendizado prazeroso exatamente pelo reconhecimento daquilo que se imita, diz ele no capítulo IV da *Poética*: “O imitar é congênito no homem e nisso difere dos outros viventes, pois de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções” (*Poética*, 1448b). O reconhecimento do objeto da *mimese*, o ordenamento e a beleza da tragédia, na perspectiva aristotélica, são concebidos segundo o modelo lógico. A tragédia deve se configurar num todo cronologicamente articulado com começo, meio e fim. No entanto, em Aristóteles, a imitação não é uma cópia de um mundo ideal, mas das ações humanas: “O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade (...)”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a)

Na *Poética* a produção artística, entendida como *poiesis* é definida como imitação da ação, ação entendida como *práxis*. Se para Platão a *mimese* é a cópia de uma ideia que o

artista não tem acesso, para Aristóteles a mimese é a forma natural e essencial da arte, seja na poesia no relato épico ou na tragédia. Segundo Aristóteles, a imitação não está relacionada a um mundo ideal, mas às ações humanas, o mais importante para o artista, o poeta, é reconstituir os acontecimentos em suas estruturas:

A tragédia é uma imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem condimentada com tempero de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita pelas personagens em ação e não por meio de uma narrativa e que, provocando piedade e temor, opere a purgação própria a semelhantes emoções” (ARISTÓTELES, *Poética* 1449b).

Outros gêneros como a sátira e a comédia que protagonizam o homem comum são considerados gêneros menores. Somente a tragédia e a epopeia são consideradas como gêneros sérios e nobres. Na concepção Clássica do trágico o herói se sacrifica voluntariamente podendo chegar até a morte. O trágico acontece na presença de um conflito indissolúvel um princípio religioso ou moral de ordem superior. O destino se torna uma fatalidade que o herói aceita entrar em combate mesmo sabendo que ao final será derrotado por ele. O que interessa é o efeito produzido sobre o espectador, além da purgação ou purificação das paixões, o efeito trágico deve causar na plateia uma espécie de elevação na alma, um aprimoramento moral.

Aristóteles não segue as linhas do idealismo platônico no que se refere à Beleza. Segundo o criador do Liceu, a beleza de um objeto não está dependente de sua maior ou menor participação no Belo absoluto que subsiste por si mesma numa instância metafísica, ou seja, no mundo das essências puras. Para Aristóteles tem relação com a harmonia e ordenação existente desse objeto consigo mesmo e em relação ao todo. A ideia de harmonia é imprescindível na compreensão do pensamento aristotélico, por isso na *Poética* o estagirita tratou da Comédia como “imitação de homens inferiores e viciosos”, o feio é admitido como uma dimensão inferior. A desarmonia, a feiura, o grotesco, fazem parte do risível, ao contrário do Belo que deve apresentar ordem e abrigar certas dimensões. O trágico, segundo a interpretação aristotélica, imita pessoas melhores que o comum, já o cômico imita pessoas piores do que o comum, a comédia seria uma imitação do que é “baixo”, dos maus costumes, sempre que estes são considerados ridículos enquanto ações humanas. Segundo o estagirita, a tragédia é uma obra mimética, que trata da representação das ações de homens de caráter elevado, visando a purificação das emoções com o efeito catártico, pois desperta no espectador o temor e a piedade.

Embora discorde de Platão quanto ao fato de que a visão de mundo apresentada pelos poetas trágicos seja falsa e perigosa, no entanto, concorda com seu professor quanto ao fato de que os personagens trágicos cometem vários tipos de erros por não se conduzirem adequadamente por um pensamento filosófico apropriado, ou seja, a visão de mundo da tragédia é segundo Aristóteles, uma visão equivocada e pouco científica. No entanto, ele afirma ser a poesia mais filosófica que a história, pois a história da conta do que é particular, enquanto a poesia expressa mais adequadamente o geral (ARISTÓTELES, *Poética* 1451b). A representação tanto quanto a obra literária, não reconstitui toda a riqueza minuciosa dos fatos históricos.

As considerações de Aristóteles sobre a tragédia são formais, ele não ressalta o papel social e educacional da tragédia, papel este considerado central na perspectiva platônica, ele procura ignorar os aspectos da tragédia grega que se relacionem com a religião, e faz uma análise das histórias a partir de interpretações morais, como ações humanas bem ou malsucedidas, os deuses e o infortúnio causado por forças sobre-humanas são desconsiderados pelo filósofo, que procura antes relacionar o desfecho trágico a incapacidade humana de conduzir adequadamente suas ações no mundo. Nesse sentido, ele coloca o coro em segundo plano com relação ao enredo. A análise aristotélica da tragédia é orientada a partir de uma finalidade específica com enfoque de ordem psicológica e moral, ou seja, uma justificativa que lhe serviria de *telos*, qual seja, por intermédio da piedade e do temor é possível purgar toda sorte de paixões.

Aristóteles comunga com Platão o fato de a tragédia proporcionar prazer à plateia, que na verdade é característico a ela, mas a *Katharsis* serviria como descarga temporária dos excessos emocionais indesejáveis, esses excessos possibilitariam a plateia de se libertar de estados excepcionais indesejáveis e retomar seu estado natural. A *Katharsis* seria então, um princípio terapêutico, uma dose homeopática, uma purgação da ignorância. Partindo da definição de tragédia como “imitação de uma ação”, Aristóteles deduz todos os elementos do drama trágico afirmando no capítulo VI da *Poética* que a tragédia é uma “imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b).

A plateia, nessa perspectiva, é reconhecida apenas como agente passivo e indefeso diante forças irracionais acionadas pelo efeito trágico. Sem dúvida há nessa interpretação aristotélica da tragédia, uma acentuada dose de influência do pensamento socrático, já que para Aristóteles, o herói cai em desgraça devido aos erros que comete e os comete porque não sabe o que faz. Esta concepção é coincidente com o ensinamento de Sócrates, segundo o qual

o homem erra por ignorância. Já para Nietzsche a experiência do trágico não visa purificação da coletividade e no *Crepúsculo dos Ídolos* ele define bem o que pretende com o conceito de trágico:

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento *trágico*, que foi mal compreendido tanto por Aristóteles como, sobretudo, por nossos pessimistas. A tragédia está tão longe de provar algo sobre o pessimismo dos helenos no sentido de Schopenhauer, que deve ser considerada, isto sim, a decisiva rejeição e instância contrária a dele. O dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a isso chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles - : mas, para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o prazer no destruir...E com isso toco novamente no ponto no ponto do qual uma vez parti – o *Nascimento da tragédia* (...) (NIETZSCHE, 2007, p.106).

#### 2.4 A estética grega na visão do século XVIII

Já no que concerne aos projetos literários, filosóficos e artísticos dos intelectuais alemães dos fins do século XVIII até o século XIX, estes, enxergavam na cultura grega o manancial inspirador de suas criações. Os gregos serviam de modelo quando pensavam em criação de uma cultura voltada para a educação estética de uma nova humanidade, um exemplo dessa intenção com relação a esse novo projeto de educação foi Friedrich Schiller com sua obra *Educação estética do homem*, e é claro o próprio Nietzsche quando demonstra uma preocupação como destino da cultura (*bildung*) e da educação dos jovens alemães proferindo conferências na Basileia sobre os estabelecimentos de ensino alemães. No entanto, havia por partes dos estudiosos de cultura grega uma filiação ao conceito de serenidade, harmonia e leveza das formas, que segundo esses estetas, filólogos e literatos, seriam o ideal próprio da cultura grega.

Os intelectuais alemães contemporâneos de Nietzsche, podemos citar como exemplos mais representativos Winckelmann e Lessing, acreditavam que a filosofia, a literatura, as figuras e estátuas gregas, eram manifestações desse ideal de beleza e serenidade que fora alçado por eles como ideal estético a ser seguido. Lessing chegou ao exagero de afirmar que o principal objetivo da tragédia era elevar nossa capacidade de sentir piedade como melhoria na sensibilidade moral: “Lessing tenta provar que a catarse não se destina a eliminar as paixões do expectador, mas em transformá-las em virtudes. Para Lessing, a

tragédia acaba sendo “um poema que provoca a piedade”; convida o espectador encontrar o meio termo (noção burguesa por excelência) entre os extremos da piedade e do terror” (PAVIS, 2008, p.40). O teórico alemão Winckelmann, pregava em seus escritos, a imitação dos antigos como melhor meio de renovação da arte do seu tempo, ele desenvolveu um método de descrição de obras de arte, que intencionava tornar a obra viva diante dos olhos do observador (*enargea*). A influência de Winckelmann e sua teoria estética foram de grande importância na Europa como estruturação da cultura neoclássica. Sua interpretação formal da cultura grega valoriza a ideia de uma beleza sublime desgarrada de sua materialidade.

Estes helenistas germânicos achavam que a arte grega derivava de um único princípio, o princípio de harmonia e serenidade dos rostos gregos das esculturas de Fídias. Havia sem dúvida por partes desses intelectuais uma tentativa de manter o domínio dos valores formais estabelecidos, uma chamada para a obediência à norma acadêmica como critério de competência que mais servia para manter uma hegemonia estética sobre a Antiguidade, gerando com isso, inevitáveis conformismos.

Embora o nome de Nietzsche esteja de maneira incontornável ligado à cultura grega, ele difere quanto à interpretação dos estetas, filólogos e literatos de seu tempo, ao contrário destes, ele privilegia uma Grécia pré-socrática e realiza estudos sobre Homero e Diógenes Laércio, em “A competição de Homero”, Nietzsche tenta demonstrar como a dimensão agonal da vida faz parte da estrutura fundamental da cultura grega arcaica. A estética nietzschiana considera os impulsos estéticos apolíneos e dionisíacos como duas forças antagônicas que continuamente elevam a vida à dimensão do jogo revelando uma alternância de forças como movimento próprio da existência. Para Nietzsche, o belo seria algo da ordem do pulsional. Já em seu primeiro livro publicado, o jovem professor de letras clássicas provoca polêmica quando discorda da concepção tradicional sobre a cultura grega como manifestação de pura serenidade apolínea, apontando no exacerbar dessa tendência o fim da tragédia grega, exatamente quando do desaparecimento da pulsão estética dionisíaca e o privilégio da racionalidade conceitual e do socratismo estético; “o elemento *otimista* que, uma vez inoculado na tragédia, há de infeccionar pouco a pouco suas regiões dionisíacas e levá-la necessariamente à autodestruição – até o salto mortal no espetáculo burguês” (NIETZSCHE, 1978, p.13).

Não é pouco complexo definir *Assim Falou Zaratustra* quanto à forma, sem dúvida trata-se de uma obra filosófica e contém os conceitos mais essenciais da filosofia nietzschiana que serão inclusive, retomados em obras posteriores. Eugen Fink afirma que “Quanto à forma, Zaratustra situa-se num intervalo que separa a poesia do pensamento.

Nietzsche exprime as suas intuições numa autêntica miríade de imagens, em inumeráveis metáforas, que ele próprio frequentemente interpreta”. (FINK, 1983, pp. 67,68)

Parece evidente a intenção de Nietzsche em conduzir suas ideias poeticamente envolvendo-as numa atmosfera imagética onde a prosa ganha ritmo e os conceitos são distendidos multiplicando seus eixos de diálogo. É bastante relevante o fato de Nietzsche ter realizado em sua obra uma simbiose entre campos do conhecimento e da experiência estética, há uma ruptura com os modelos formais e suas regras de construção, a obra caracteriza-se pela fusão entre poesia, artes da cena, e filosofia de modo a estabelecer uma zona de ligação entre estes elementos. Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro afirma que:

Sem entrar na discussão da especificidade da linguagem poética, da diferença entre prosa e poesia, basta notar que a poesia normalmente é lida ou ouvida fora da situação teatral, ou seja, sem indicação concreta sobre sua enunciação. O que a diferencia, além do mais, do texto filosófico, ou romanesco, ou pragmático, é a insistência na forma, a condensação e a sistematização dos procedimentos literários, o distanciamento da língua e da comunicação cotidiana, a consciência do leitor ou do ouvinte, de estar às voltas com enigma que lhe fala de maneira individual (PAVIS, 2008, p. 294).

*Zaratustra* seria então, um poema cênico que ganha ação em torno de ideias filosóficas, ou ainda um drama<sup>21</sup> poético com feição filosófica. O conceito de *drama poético* segundo Massaud Moisés é: “um drama que se desenrola numa atmosfera poética ou que lança mão da linguagem inerente à poesia”. (MOISÈS, 2004, p. 356). Roberto machado em seu livro intitulado *Zaratustra – Tragédia nietzschiana*, afirma que a obra é uma “narrativa dramática que tem por principal objetivo apresentar as experiências do personagem central”. (MACHADO, 1999, p. 27).

Os estudos realizados sobre a tragédia e o seu efeito trágico tanto pela tradição filosófica grega, como pelos os literatos e filósofos do século XVIII, revelam muito dos preconceitos morais a que grande parte desses autores partilhava. Platão e Aristóteles assistem o declínio da *polis* junto com o declínio da tragédia enquanto estilo literário encenada nos palcos da Grécia.

Platão dá excessiva ênfase ao conteúdo de ordem moral como fundamento educacional, já Aristóteles se concentra nas questões mais formais e textuais dando maior relevância à *lexis* e a dinâmica do enredo, ignorando completamente os aspectos institucionais

<sup>21</sup> O vocábulo *drama* designa ação e tem relação direta com o teatro. Ação envolve choque entre personagens e por isso, o vocábulo “drama” assumiu o sentido de conflito, “atrito” e o adjetivo “dramático” o de “conflitivo”, podendo ser empregado no âmbito da prosa de ficção, conto, novela e romance. A origem do drama é o tema que Nietzsche desenvolve em seus primeiros escritos e palestras.

da tragédia e sua função política. Essas diferenças de foco mantêm ainda um enquadramento em comum, a saber, os dois filósofos encontram um antagonismo entre filosofia e poesia – poesia no sentido grego do termo – para ambos a poesia mimética é uma forma inferior de conhecimento em relação à filosofia, esta última é a única capaz de fornecer a verdadeira sabedoria. Com relação aos intelectuais do século XVIII, podemos assistir um debate, e Nietzsche participa desse debate, em que a estética grega é apreendida exclusivamente sob o viés apolíneo, sendo este critério elevado à categoria de universal. Estas opiniões têm como pano de fundo uma referência e uma reverência a moral socrático-platônica, ainda que algumas vezes revestidas de valores cristãos. Vejamos, portanto, o quanto os temas principais da filosofia de Nietzsche vão de encontro a esses modos valorativos e interpretação da arte.

Até aqui o nomadismo filosófico, poético, estético nietzschiano. Tomar lugar por algum tempo, depois partir e pousar metamorfoseado em outro lugar. Movido por um impulso que vai se realizando em contínuos estágios de ruptura e novos acoplamentos, ultrapassagens e incorporações. Já no *Nascimento da tragédia*, a crítica ao socratismo da moral com sua estética racionalista produtos da tradição socrático-platônica, também aí uma discordância da compreensão aristotélica da *katharsis* como teleologia da tragédia. O jovem Nietzsche enfatiza a presença do elemento dionisíaco pelo viés do *espírito da música*. Nesse ponto, também a discordância de Nietzsche em relação à estética socrática do mundo moderno, os intelectuais e eruditos de sua época elegeram a estética apolínea da *sereno jovialidade* como único princípio da arte grega, e esta, é alçada como modelo ideal em exclusão completa ao componente trágico-dionisíaco.

Revendo seus percursos, Nietzsche faz seu *Ensaio de autocritica* em relação aos seus modos de expressão em o *Nascimento da tragédia*, segundo ele, poderia ter ousado “dizer como poeta”. Também sua filiação ao romantismo de Wagner e a estética metafísica de Schopenhauer. Já em *Humano demasiado Humano* ele revê suas antigas concepções e em *Ecce homo*, ele afirma: “*Humano demasiado humano* é o monumento de uma crise. Ele se proclamava um livro para espíritos *livres*: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não pertencia* à minha natureza. A ela não pertence o idealismo” (NIETZSCHE, 2008, p. 69). Daremos continuidade as intertextualidades a partir de agora, entre *Zaratustra* e *A gaia ciência*, onde o autor anuncia logo no *Prólogo* que “*incipit paródia*, não há dúvida...” (NIETZSCHE, 2004, p. 10).



## 2.5 A Gaia Ciência - A morte de Deus na *ágora* do insensato.

Nosso ponto de partida é uma imagem cênica que se configura no aforismo 125 de *A gaia ciência* intitulado o *Insensato*, o episódio acontece na praça do mercado e tem como protagonista o *homem louco* que em plena luz do dia acende uma lanterna e sai gritando a procura de Deus. O fragmento é bastante conhecido dos leitores de Nietzsche, pois é nessa *performance*<sup>22</sup> cênica que é pronunciada pela primeira vez a sentença nietzschiana “Deus está morto”.

Em *A gaia Ciência* Nietzsche apresenta uma filosofia movida pelo espírito crítico, um espírito de suspeita com relação à metafísica e seus fundamentos morais. A gaia ciência<sup>23</sup> nietzschiana ou seu “gai saber” acontece na órbita de um desmoronamento da atitude idealista, do desmantelamento da ordem moral do mundo, da religião e suas pretensas verdades metafísicas; atravessando essas questões é o próprio conceito de verdade que é posto em relevância, isto é, a “vontade de verdade” que se esconde por trás de toda avaliação metafísica da existência, e nisso, a ciência tornou-se também deficitária. As citações que se seguem não estão em *A gaia ciência*, mas na terceira dissertação da *Genealogia da moral*, lá ele reforça a crítica do “valor da verdade” para a ciência, e adianta ao leitor: “(...) aqui deixo falar minha “Gaia ciência”. Com as citações que se seguem é possível alçar a importância que a questão da “verdade” tem no pensamento de Nietzsche:

A partir do momento em que a fé no Deus do ideal ascético é negada, *passa a existir um novo problema*: O problema do valor da verdade. – A vontade de verdade requer uma crítica – com isso determinamos nossa tarefa –, o valor da verdade será experimentalmente posto em questão (NIETZSCHE, 1987, p. 173).

É sobre os pressupostos em que a ciência está assentada Nietzsche acrescenta: “Ambos, ciência e ideal ascético, acham-se no mesmo terreno – já o dei entender -: na mesma

<sup>22</sup> Utilizaremos com frequência esse termo para designar as formas de expressão cênica utilizada por Nietzsche, como recurso estilístico na apresentação de seus conceitos. *Performance* ou *performance art*, surgiu nos anos sessenta, mas só chega sua plena maturidade enquanto gênero artístico na década de oitenta. A *performance* associa ideias filosóficas, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. De um modo geral, os lugares preferidos para apresentação de performances são as praças, ruas, galpões, apartamentos, isto é, lugares não tradicionais, não institucionalizados, lugares não “auráticos”. Com isso é pretendido não separar a arte da vida. Abordaremos esse tema com mais profundidade no capítulo final da tese.

<sup>23</sup> “Die Fröhlich Wissenschaft”, expressão alemã para a tradução de “A gaia ciência”, no entanto, a tradução alemã já é uma tradução da expressão provençal “la gaya sciENZA”, expressão que é adotada como subtítulo do livro. “Os trovadores provençais designavam a sua arte gai saber”, afirma Paulo César de Sousa no Posfácio da obra. Os trovadores provençais entoam canções poético-musicais, a “Gaya sciENZA” nietzschiana está muito próxima do canto desses trovadores. Em *Além do bem e do mal* Nietzsche os qualifica de “magníficos, inventivos homens do gai saber”.

superestimação da verdade (mais exatamente: na mesma crença na inestimabilidade, incriticabilidade da verdade), e com isso são necessariamente aliados” (NIETZSCHE, 1987, p. 174).

É com o “Espírito livre<sup>24</sup>” de todo peso imposto pela moralidade das religiões e dos “adoradores das *formas*, com sua escala do belo e do sublime” (NIETZSCHE, 2002, p.17), estimando as pequenas verdades despreziosas e opondo-se duramente a “toda crença na inspiração e na comunicação milagrosa de verdades” (NIETZSCHE, 2002, p.17) que serviram de pilares éticos da cultura ocidental, que em a *Gaia ciência*, Nietzsche liberta um riso que quer fugir a toda seriedade mórbida culturalmente associada ao ato de pensar. É em descontinuo com esse modelo de seriedade, movido por uma leveza de tom jocoso, que já no Prólogo do livro ele anuncia: “Todo este livro não é senão divertimento (...)” (NIETZSCHE, 2004, p. 09).

Essa leveza que o título da obra anuncia, é inspirado nas criações poético-musicais dos trovadores provençais, com isso o autor de *Zarathustra* larga atrás de si “Esse quê de deserto, exaustão...” (NIETZSCHE, 2004, p. 10) para compor uma ciência alegre e musical, muito mais próxima da arte e que não eleja a verdade como valor superior à vida. Por isso ele nos sugere que sejamos gratos aos artistas, “principalmente os de teatro”, que por filtros e máscaras nos afasta do aspecto sisudo, pesado e rotineiro da vida, mas não por via de um “consolo metafísico”, mas pela transfiguração, esta entendida como capacidade de dissimular, de jogar com a máscara criando meios próprios para burlar o sério pelo riso ensinando “a arte de se poder ver a si mesmo como herói, a distância, e simplificado e transfigurado de alguma forma – a arte de se pôr em cena frente a si mesmo”(NIETZSCHE, 2004, p. 106).

A bufonaria como princípio de uma vitalidade transbordante que já nas vestes ludibria e confunde o olhar. Um instinto de querer enganar, mostrar-se enganador, mas zombando de boa consciência de tudo que se arvora verdadeiro, que assume a dianteira como face primeira da vida, que reclama os direitos de arrancar máscaras e deixar revelado algo ou alguma coisa para além de outra máscara: “*Pelo que deveríamos ser gratos – Apenas os artistas, especialmente os de teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta, aquilo que cada um desejou*

---

<sup>24</sup> *Humano demasiado humano – Um livro para Espíritos Livres (2000)*. Com esse termo Nietzsche encontra o “lugar” na sua filosofia da “madura liberdade do espírito”, essa liberdade permite “modos de pensar numerosos e contrários”. Ao Espírito Livre é dado “o perigoso privilégio de poder viver por experiências e oferecer-se à aventura”. Munido da *grande saúde*, o Espírito Livre é a “cura radical de todo pessimismo (o câncer dos velhos idealistas e heróis da mentira, com se sabe)”. A glorificação da independência dos modos de pensar, pensar de modo diverso munido de um espírito de exceção que alimenta o mais profundo repúdio pelos espíritos *cativos*, servís da moral tradicional.

(NIETZSCHE, 2004, p. 106). Essa leveza na tarefa de produzir sempre e cada vez mais a si mesmo pela máscara é o *gai saber* do artista, este, toma a si mesmo por um deus tecendo de suas próprias vísceras um mundo de cores de formas, transformando o já tantas vezes transformado, soprando vida num pequeno experimento mesmo sabendo que em breve entrará em derrocada, mas, o que interessa é fazer do superficial o mais profundo.

Para tanto, é preciso afastar todas as formas tradicionais de conhecimento que avaliam o movimento da vida sob uma ótica sisuda, pesada, ótica esta, que encontra no riso e na alegria algo de inferior e incompatível com o sábio, o filósofo e o cientista: “*A vida como meio de conhecimento* – com este princípio no coração pode-se não apenas viver valentemente, mas até *viver e rir alegremente*” (NIETZSCHE, 2004, p. 215). Em suma, o livro é uma crítica satírica a todo o “espírito de gravidade”. Rir para melhor filosofar. O riso vigoroso faz frente à taciturnidade de um *pathos decadente* milenarmente implantado pela metafísica e pela moral cristã. Ao invés do mau gosto de uma “vontade de verdade a todo custo”, o autor de *A gaia ciência* prefere permanecer na superfície rala na pele da vida como intérprete de suas próprias vivências, mas longe do desvario de tudo poder revelar, desvendar, “levantar o véu”. Mais lhe interessa tornar a si mesmo um experimento que eleva pelo desejo de destruição a sua arte das metamorfoses, mas como expressão de *abundância de vida*, aí a arte dionisiaca, a troca da velha casca por outra mais vicejante e ávida de futuro.

O autor de *Zaratustra*, não separa a vida entre aparência e essência, não há, na sua perspectiva, uma verdade escondida, reveladora do sentido último da vida que garanta uma estabilidade sempiterna capaz de eliminar o engano, a máscara, a ilusão. A vida, e nisso está incluso o conhecimento, não passa de uma atividade lúdico-criadora, um jogo de aparências. O conhecimento também é uma forma de interpretação provisória e não pode chancelar a efetivação de uma lei suprema que abarque as incontáveis possibilidades do fenômeno vida. Talvez exista em nós uma pulsão por um fundamento, por um princípio norteador que nos assegure alguma certeza mediante a instabilidade como modo próprio do caráter experimental da vida. Uma vontade que insiste em unidade, substância, sentido último atrás de cada experimento, sensação, vivência do pensamento; vontade esta, que está sempre ávida por desvelar, descobrir um móbil oculto por trás de toda aparência:

(...) que se pudesse aplicar a um desconhecido X e depois retirar! Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais – que, entre todos esses sonhadores, também eu, o “homem do conhecimento”, danço a minha dança, que o homem do conhecimento é um recurso O que é agora, para mim, aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência - que

posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? Verdadeiramente, não é uma máscara mortuária para prolongar a dança terrestre (...) (NIETZSCHE, 2004, p.92).

*A gaia Ciência*, além de conter uma variada gama de temáticas, traz também um plurivocalismo<sup>25</sup> formal. Paulo Cesar de Souza no Posfácio da obra identifica como sendo a de maior riqueza formal do autor: “versos humorísticos, aforismos, textos argumentativos, diálogos, parábolas, alegorias e poemas em prosa” que abordam questões relativas à arte, verdade, conhecimento, preconceitos morais:

*Levar a sério* – O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina – oh, como lhes deve ser incômodo pensar bem! A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem: ela fica “séria”! E “onde há riso e alegria, o pensamento nada vale”: - assim diz o preconceito desta besta séria contra toda “gaia ciência” – Muito bem! Mostremos que é um preconceito! (NIETZSCHE, 2004, p. 217).

Inseridos dentro desse variado número de temas e formas encontra-se dois de seus principais conceitos, a “morte de Deus”, e a concepção do “eterno retorno”, temas estes que soam quase como um prenúncio de que *Zaratustra* se aproxima. No final da do livro IV, logo depois da seção 341, exatamente a seção onde é apresentada a concepção do “eterno retorno”, Nietzsche desenvolve praticamente com as mesmas palavras aquele que se tornará o Prólogo de *Assim falou Zaratustra*; “Quando Zaratustra fez trinta anos de idade, abandonou sua terra e o lago de Urmi e foi para as montanhas. Lá ele desfrutou seu espírito e sua solidão e por dez anos não se cansou disso” (NIETZSCHE, 2004, p. 231). Novas possibilidades se agitam na esteira dessa audaciosa travessia. O temeroso e obediente homem dos “valores em si” descobre-se como um audacioso criador de valores, um naufrago renascido “(...) do repentino sentimento e pressentimento de um futuro, de aventuras próximas, de mares novamente abertos, de metas novamente admitidas, novamente acreditadas” (NIETZSCHE, 2004, p. 09). Estamos apenas dando indícios do que posteriormente iremos abordar de maneira mais detalhada, pois a concepção do “eterno retorno” reaparece em *Assim Falou Zaratustra*.

Podemos identificar com clareza as relações intertextuais existentes entre a cena do *homem louco* e a cena pública de Zaratustra ao lado do povo na praça do mercado.

<sup>25</sup> Com o termo “plurivocal”, poderíamos também utilizar o termo “polifônico”, queremos dizer que a obra abriga múltiplos gêneros literários por onde o pensamento do autor se manifesta. Uma combinação simultânea de “vozes”. Esse conceito também se aplica a *Assim falou Zaratustra*, onde múltiplas instâncias discursivas atuam simultaneamente. O vocábulo *voz* é aqui compreendido não apenas como som produzido pelo aparelho fonador, mas como forma de manifestação de uma ideia. Segundo o dicionário *Houaiss* um dos significados possíveis para a palavra *voz* é o “direito de falar, manifestar opinião”.

Nietzsche traça uma espécie de ponte estético-conceitual entre as praças. Entre a morte de Deus e o *Além-do-homem* temos o refúgio solitário na caverna, lá Zaratustra acumula sabedoria, amadurece os frutos que deverão alimentar um novo tempo, tempo em que o homem já não será mais um devoto, um adorador de ídolos, mas o tempo de ser fiel à terra e de atar cordas em direção ao outro lado da margem, que é, até então, um lugar desconhecido, uma promessa de uma vivência que nos ultrapassa. Entre as praças uma ponte e embaixo dela um abismo; são os lugares geográficos e conceituais de Nietzsche. Entre a morte de Deus e o *Além-do-homem* há o perigo no niilismo, nosso abismo trágico. É ciente do perigo do abismo que *Zaratustra* anuncia os percalços incontornáveis dessa jornada. Mas ainda não é chegada a hora de apresentarmos o segundo momento dessa trajetória. Por enquanto, sigamos os percursos do *homem louco*<sup>26</sup>.

Em *Ecce homo* ele afirma: “(...) a *Gaya scienza*, que contém mil indícios da proximidade de algo incomparável; afinal ela dá inclusive o começo do Zaratustra”. (NIETZSCHE, 2008, p. 79). Esse itinerário acontece por via do jogo de imagens que revela a *Morte de Deus* como o fim do horizonte de sentido do homem Moderno e a tentativa de Zaratustra em levar o ensinamento de algo que ultrapasse o próprio homem, isto é, a experiência fundamental do *Além-do-homem* contra a sinistra ameaça de **um niilismo passivo**, essa passividade é a experiência própria do *ultimo homem*<sup>27</sup>.

Essa intertextualidade bastante perceptível entre as duas obras acontece por meio das ações narrativas dos dois protagonistas das cenas, isto é, o *homem louco*, e *Zaratustra*, ambos adentram a praça do mercado com intuito de revelar um anúncio transfigurador dos rumos da cultura ocidental. Em *Zaratustra* o conceito se explicita num entrelaçamento, ele nunca está solitário, ele é ao mesmo tempo um componente estético no jogo cênico. Ele se explicita simultaneamente num entrelaçamento e num despedaçamento, que envolve o espaço geográfico-político, as circunstâncias espaciais, o contexto histórico e cultural, a audiência, o protagonista e sua narrativa, enfim, todo o clima cênico acontece em contato-fluxo. Essa dinâmica põe em jogo cênico a estética composicional da obra. Nessa medida, o conceito se presentifica na sua dimensão múltipla, numa justaposição e sobreposição de máscaras, onde todos os componentes presentes à cena se entrelaçam e *Zaratustra* ou o *Insensato* disseminam

<sup>26</sup> Nos parece próxima a relação entre o *homem louco* e a figura dramática do bufão. Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, afirma: “O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida”. (PAVIS, 2008, p.35)

<sup>27</sup> Na praça do mercado Zaratustra apresenta duas alternativas para o homem: o *Além-do-homem* e o *último homem*, este, seria “o que há de mais desprezível”, pois desconhece o que é criação, que é amor, que é anseio. O *último homem* é o animal do conforto, da banalidade levada ao ápice, da felicidade dos pequenos prazeres, do esgotamento das forças inventivas.

seus anúncios em todos os recantos do campo lúdico de ação. Nessa medida, toda a arquitetura cênica é esculpida de modo que, cada componente presente se torne elo de um complexo de sentidos.

*Zaratustra* e o *Insensato* realizam um movimento que intenciona destronar um conjunto de valores estabelecidos pela cultura ocidental, uma tradição de pensamento que se inicia na Grécia e ganha novos contornos através do contexto da modernidade. O anúncio de um e de outro são abalos irremediáveis na estrutura do nosso modelo civilizatório. Por um lado, temos a destruição de um horizonte de sentido (Deus morto), por outro, o desafio para bem saber conduzir e se elevar por sobre essa destruição (o *Além-do-homem*). Os dois anúncios, pontos culminantes do filosofar nietzschiano, não são apresentados argumentativamente, como já foi aqui ressaltado, mas em duas *performances* que demonstram a imensa possibilidade de proliferação de signos num “zigzague” entre as duas cenas. O *homem louco* e o *eremita dos altos topos* vão à praça e tornam públicas suas mensagens.

A primeira cena evoca uma destruição, uma “insensatez”, um alvoroço. O protagonista está tomado pelo ardor daquele que “derruba ídolos”, seu anúncio deveria provocar uma revolução nos modos de sentir e pensar de toda uma tradição cultural ocidental. Mas o que assistimos é a presença do *tragicômico*. Esse gênero ressalta o instável equilíbrio entre o risível e o trágico. O *insensato* se agita de forma exagerada, nesse sentido o burlesco também está em cena, pois o burlesco carrega sempre um traço do ridículo. Ao procurar Deus com uma lanterna em plena luz do dia, o *homem louco* dificilmente seria levado a sério pela sua audiência. No entanto, seu anúncio tem um teor de gravidade, pois ele é o anunciador da **morte de Deus**, além disso, ele acusa a si mesmo e a todos os presentes de serem os assassinos, mas sua postura é de um bufão mediante a cátedra, aos instruídos e eruditos da modernidade. A morte de Deus como desconstrução de uma ilusão milenar, desfazimento de uma estrutura ordenadora da vida, a fatalidade própria desse ato revela o momento inadiável dentro do contexto cultural da modernidade europeia. Mas o anúncio não é levado a sério, os doutos não se deixam arrebatados, o “louco de Deus” é motivo de zombaria e a praça do mercado compactua com ele, o Falhaço! Vertigem do cômico sobre o trágico.

As duas *performances* acontecem de modo a nos conduzir por via da mesma espacialidade, isto é, o mesmo *topo* cênico<sup>28</sup> (a *ágora*), entrar em contato com a bufonaria, o

<sup>28</sup> O *topos*, já em nota anterior nos referimos, significa mais que um lugar geográfico. No caso aqui, poderíamos classificar como área de atuação, o espaço lúdico, gestual da cena. Segundo Pavis (2008), “*espaço cênico* vem a ser um termo cômodo, porque neutro, para descrever os dispositivos polimorfos da área de atuação”. Se referindo ao espaço cênico numa perspectiva contemporânea ele acrescenta: “Ele deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação do *sentido*”.

descaso e a incompreensão demonstrados por dois públicos bem diferentes: no caso do *homem louco*, são os doutos incrédulos, filhos da modernidade científica e *Ilustrada*; no caso de Zaratustra, a turba, ávida por espantar o tédio com alguma diversão sensacionalista. Com intuito de descortinar a atmosfera cênico-narrativa e as relações filosóficas existentes entre elas, retomaremos as imagens acionadas pelo o *homem louco*:

*O homem louco.* - Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: “Procuro Deus! Procuro Deus!”? – E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? Perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? Disse um outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? – Gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com o seu olhar. “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “Já lhes direi! Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’ não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho os coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? - também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós, assassinos entre os assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais – quem nos limpará este sangue? Com que água poderíamos nos lavar? Que ritos expiatórios, que jogos sagrados teremos que inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não deveríamos nós mesmos nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve um ato maior – e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então!” (NIETZSCHE, 2004, pp. 147-148)

O aforismo supracitado mantém uma relação com outra situação protagonizada pelo filósofo grego Diógenes de Sinope, (404-323 a.C.) o Cínico. Segundo a narração de Diógenes Laertio, em seu livro *Vida e obra dos filósofos ilustres*, o Cínico Diógenes fora visto em plena praça portando um candeeiro aceso à procura de um homem. É notória a relação da cena diogeniana com a do *homem louco* nietzschiano. Diógenes procura um homem em plena luz do dia, exatamente quando a praça se encontra repleta de homens, revelando com esse ato o sentido oculto por trás da cena.

Não se trata da busca de um indivíduo do gênero humano, o que ele verdadeiramente busca é alguém que realize plenamente o sentido que o termo “homem” encerra. Com isso ele ressalta o fim do homem como verdade presumida. O seu candeeiro deseja iluminar o que nem mesmo o sol da manhã foi capaz, isto é, o homem impar, singular,

distinto, alguém que possa tomar para si o sentido que o termo exige para que a sua procura atingisse algum êxito. Seu candeeiro aceso sob o sol da manhã não revela nada além de existências cotidianas, banalizadas pelo próprio sentido que a palavra “homem” lhes institui. A praça está repleta de homens, indivíduos que seguem calmamente em direção aos seus afazeres domésticos, tomados pela atmosfera densa e obscura de uma denominação que já havia se tornado lugar comum dentro de suas vidas. Todos ridicularizavam a busca absurda de Diógenes, mas o que o filósofo Cínico desejava era abalar essa certeza óbvia das convenções sociais. A busca provoca o descaso dos transeuntes da praça que não perceberam a mordacidade e o sarcasmo com que Diógenes conduz a insólita situação. A imagem cênica diogeniana mantém uma estreita relação com o anúncio do *insensato*, este que ao invés de procurar um homem, procura Deus, a lanterna mais uma vez é acesa e os ouvintes mais uma vez desconhecem o poder de sua candência.

Deus, no contexto histórico da cultura ocidental toma lugar na forma de uma ausência-presença, o sentido último para onde a vida toda converge. A metafísica é a morada suspensa, o encantamento perene da cisão entre mundo verdadeiro e mundo aparente, nessa morada o verbo fez-se Deus, e desde então ele funciona como sustentáculo de toda a realidade, fundamento primeiro e último de todos os sentidos porque conhece as coisas em sua essência verdadeira. Enquanto Ser supremo, causa de si mesmo, só a Ele está reservada a compreensão da aparente injustiça da vida, pois sendo o Criador perfeito jamais se imiscui com a matéria sensível do mundo, mas é de sua racionalidade absoluta que vige toda a ordem do Universo. Ao homem fica reservado o apelo da Graça divina como aceitação da sua limitada possibilidade de acesso a verdade última das coisas, tendo ao seu favor apenas a irrefutável certeza da finitude como marca intransponível da sua humanidade. Por mais que tente superar a cisão gerada pela tradição metafísico-cristã entre o mundo do ser e o mundo do devir, o homem se depara invariavelmente com o fracasso, seu elo com o sensível, com o corpo, o impede de alçar esse mundo verdadeiro, perene, imutável, o mundo do Ser. Esse é em grande parte, o contexto valorativo herdado pela tradição cultural e filosófica do ocidente.

O *homem louco* quer saber quem apagou o horizonte que servia de guia a raça dos homens, quem poderia fazer ruir os pilares ontológicos do mundo verdadeiro, fonte irrefutável de nossos mais caros valores e certezas, afinal, quem matou Deus? É ele mesmo quem responde ao seu questionamento: “nós o matamos”. Essa afirmação revela um novo horizonte histórico da filosofia, o *homem louco* é uma manifestação de um novo tempo para as antigas verdades metafísicas. É na *ágora*, lugar privilegiado da *polis* grega, que surge a filosofia ocidental, mais especificamente a filosofia socrático-platônica, matriz histórica do



pensamento metafísico. A cena desloca diversos componentes histórico-valorativos e interliga-os descentrando a ação narrativa, multiplicando os eixos de ação. A praça e a acumulação dos tempos históricos, a pálida luz da lanterna e o prenúncio de um eterno anoitecer, a Razão iluminista e sua zombaria, o bufão da cátedra/”louco de Deus”, a direção perdida e o perigo da queda. Um complexo de sentidos em tensão/atração, cada figura da composição estética desloca o centro do acontecimento e ativa o jogo das conexões entre as máscaras.

A *ágora* se torna o lugar de interligação, um elo cênico, uma ponte entre dois atos, um lugar que demarca a instauração de um movimento que se inicia na Grécia Clássica e se estende até a modernidade onde sofre seu golpe mais definitivo. Há sem dúvida por parte de Nietzsche a intenção de realizar uma convergência entre as cenas por via de um território comum. O *homem louco* ingressa na praça do mercado que foi também o berço da filosofia ocidental, na praça ele anuncia o fim do fundamento dos valores metafísicos e num salto prodigioso Nietzsche eleva a cena ao seu ápice quando Zaratustra ao descer do seu monte ensolarado adentra a praça do mercado e anuncia aos seus interlocutores a possibilidade do *Além-do-homem*. Uma nova possibilidade é acionada pelo o *insensato*, a partir de então, faz-se urgente a presença de homens e mulheres que inventem a si mesmos, que engendrem da própria terra seus valores, que se arrisquem em direção ao primeiro passo de uma travessia que traz a exigência de um *Espírito livre* de todo peso da sisuda tradição metafísica do pensar:

Após a morte de Deus, a verdadeira linguagem do homem já não é chamar os deuses nem invocar a santidade; agora é a linguagem do homem para o homem: é a invocação da suprema possibilidade humana, a doutrina do super-homem. A morte de Deus é portanto a situação que fundamenta a doutrina de Zaratustra. (...) o pregador do super-homem é agora a “luz do mundo”, aquilo que era anteriormente Deus (FINK, 1983, p.72).

O espaço público da praça do mercado se revela enquanto espaço lúdico, quando este arranca a quietude e o sedentarismo de seus ocupantes, a praça quando se torna institucionalizada, lugar de sentar, lugar de comprar, de se distrair, lugar moldado com função predeterminada. De chofre é assaltada por um acontecimento que remete a ruptura do historicamente estabelecido como fundamento divino, uma verdade petrificada, mas que para o homem moderno já havia perdido valor de novidade.

Há acumulações, justaposições, a praça território propício para a divulgação de novas ideias, pois é lá que todo o acontecimento público tem lugar na cidade, lá se compra o pão, ver-se o circo. A praça traduz uma ordem e um contexto social de significados e relações

pela sua diversidade de usos, funções e expressões. Achamos particularmente importante a escolha de um lugar de ação, já que esse lugar assume a força de um empreendimento político, filosófico e cênico não aleatórios, tanto na *performance* do *insensato*, quanto na de *Zaratustra*. Quando imaginamos as três cenas aqui apresentadas, isto é, a cena diogeneana, o *insensato*, e *Zaratustra*, aciona imediatamente o território estabelecido por Nietzsche e as conexões e implicações históricas e culturais reveladas por esse território.

No caso do *homem louco* e também de *Zaratustra*, ambos envolvem seus interlocutores, estes entram no jogo cênico, o público das duas cenas supracitadas, não é passivo, o seu papel não é apenas o daquele que olha e se mantém a distância do acontecimento. O espaço é lúdico porque expande as possibilidades de encontro entre o espaço conceitual, histórico, cultural que se funde à própria cena. A linha divisória entre o “eu” que atua e o “nós” observadores, é rompida. Tanto por *Zaratustra* como pelo *homem louco*. Sendo um espaço distendido, o espaço lúdico liga seus componentes a partir de seus traçados em deslocamentos, não é um espaço exclusivamente mensurável, mas o espaço gestado pela presença, pelos afetos-fluxos dos participantes de uma cena. Seus gestos, suas corporeidades que se estendem ou se retraem. Nesse sentido, o *anúncio* ganha um corpo dilatado, prolongado pela dinâmica relacional de sua composição, não se restringindo apenas ao pronunciamento do *insensato*, isto é, sua ação narrativa. Toda a rítmica da cena entra em concorrência numa simultaneidades de focos que exprimem uma multiplicidade de sentidos. Como disse Deleuze, já citado anteriormente, “máscaras encaixadas, linguagens incluídas uma nas outras”. Estas relações entre *Zaratustra* e os processos cênicos de construção, serão retomado no capítulo final da tese, onde abordaremos os percursos experimentais como processos de aprendizagem na construção da concepção estética de *Entreatos*, *performance* cênica produzida durante o processo de leitura da obra, compondo parte integrante da tese.

No itinerário da *Morte de Deus*, visto aqui como um acontecimento próprio do desdobramento do pensamento metafísico, revela um sentimento de mal-estar na modernidade, esse mal-estar põe em evidência a fragilidade de toda uma cultura para enfrentar a ausência como experiência-limite. A morte veio em excesso: por um lado ela toma o lugar de Deus, destrona-o, desloca-o; por outro lado, evidencia o lugar que por direito pertence ao homem, o trono vazio deixado pelo desaparecimento de Deus é logo pretendido pelo homem. Deus morre e a modernidade providencia seus substitutos, o sonho metafísico-teológico se metamorfoseia em sonho antropológico humanista. Segundo a metafísica cristã, o homem fora feito a imagem e semelhança de Deus, o homem é a representação de Deus na Terra, isto é, ele é a representação do idêntico-superior. Deus o antecede como Criador e atua como

princípio de identidade transcendente, mas a modernidade é a falência tanto da identidade como da representação. Nem Deus, nem homem, nem identidade do sujeito:

O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à substância. (DELEUZE, 2006, p. 15)

Nietzsche de um só fôlego, quando anuncia a *Morte de Deus* traz em seu viés também a morte do homem em prol de uma experiência que ultrapassa tudo até ali vivido pelo homem, isto é, o *Além-do-homem*. Homem e Deus se entrelaçam um ao outro por via da morte. Foucault em *As palavras e as coisas* ressalta o quanto Nietzsche suspeitou de seu próprio século e ultrapassou de longe as fronteiras da modernidade marcando o ponto crucial de onde a filosofia contemporânea traçaria seu novo paradigma, isto é, a indissociabilidade entre a *Morte de Deus* e o *fim do homem*. Em seus *Ditos e escritos* ele afirma: “é preciso acordar desse sono antropológico como outrora se acordou desse sono dogmático” (FOUCAULT, 1994, p.446). O morto arrasta consigo o assassino que terá também de desaparecer e conduzir a si mesmo em uma direção desconhecida, talvez Nietzsche nos tenha deixado esse rastro numa tentativa de elevar esse ato (a morte de Deus) a um ato de tensão extrema, provocar um confronto irremediável com um mundo que repentinamente transformou-se, tornou-se dureza e incompatibilidade.

Não há um refúgio possível num outro mundo onde a reconciliação entre Deus e homem seria finalmente atingida e, nem tampouco é possível sustentar a promessa de um fundamento antropológico que transforma o homem num substituto de Deus (o Homem Deus), pensando nos termos da filosofia nietzschiana, podemos afirmar que a *Morte de Deus* é o primeiro gole na taça do trágico. Ouçamos o que Foucault pensa sobre o tema:

Mais do que a morte de Deus, ou antes, no rastro dessa morte e em correlação profunda com ela, o que anuncia o pensamento de Nietzsche é o fim de seu assassino; é o esfacelamento do rosto do homem no riso e o retorno das máscaras; é a dispersão do profundo curso do tempo, pelo qual ele se sentia transportado e de cuja pressão ele suspeitava no próprio ser as coisas; é a identidade do Retorno do Mesmo e da absoluta dispersão do homem. (FOUCAULT, 1995, p. 396-7)

O projeto da modernidade inclui a instauração de uma essência para o homem enquanto sujeito finito, de certa maneira uma substituição de um fundamento infinito-divino,

para um fundamento finito-humano, dali em diante a finitude humana não se realizaria mais na forja da infinitude do Ser supremo, o homem passa para o primeiro plano no âmbito das reflexões filosóficas, a finitude começa a ser pensada como algo intrínseco ao homem e não como uma imperfeição do homem em relação a Deus. No entanto, essa ruptura manteria, ainda que no avesso da trama, uma ligação ancestral com o “outro” que é negado, instaurando uma linha de continuidade com o ato irremediável e irregressível da *Morte de Deus*. Nietzsche sabia que a dissolução da cisão metafísica entre mundo verdadeiro e mundo aparente viria seguida por um sentimento de cansaço e embotamento, uma lassidão própria de uma cultura que não sabe qual direção tomar quando a agulha da bússola perdeu o norte e, ao lançar o olhar na direção do horizonte avista apenas um imenso oceano de incertezas sob um céu onde as estrelas há muito se recolheram.

As verdades transcendentais perderam seu valor de eficiência e um novo critério de avaliação do mundo fora erguido em substituição ao antigo horizonte estrutural de sentido. Não é mais possível sustentar a velha ordem moral nem explicitar – levando em conta a delimitação do conhecimento positivo – realidades que se encontrem para além da empiria e da realidade material do mundo; o que opõe o antigo mundo do ser, transcendente, ao mundo do devir, das realidades transitórias dos fenômenos, o mundo do conhecimento científico. Somente pela análise empírica dos fenômenos em geral, se devidamente amparados por um método de comprovada eficácia, teríamos a garantia de um saber rigoroso no que diz respeito a diversos setores de nossa realidade. O método científico se aplicado adequadamente seria capaz de desvendar o mundo e com isso a ciência subsumia o lugar que outrora pertencera à teologia, tornando-se dessa forma, uma mais apropriada instância doadora de sentido para a humanidade. O mundo transcendente, com suas verdades reveladoras, fora substituído pelo mundo empírico, material, observável. Mas em que sentido as verdades tangíveis e empíricas da ciência ainda permaneceram atreladas às influências coercitivas da moral teológico-metafísica? Podemos melhor compreender essa questão através do aforismo 344 de *A gaia ciência* onde Nietzsche expressa muito bem esse acontecimento:

*Em que medida também nós ainda somos devotos* – Na ciência as convicções não têm direito de cidadania, é o que se diz com boas razões: apenas elas decidem rebaixar-se à modéstia de uma hipótese, de ponto de vista experimental e provisório, de uma ficção reguladora, pode lhes ser concedida a entrada e até mesmo um certo valor no reino do conhecimento – embora ainda com a restrição de que permaneçam sob vigilância policial, a vigilância da suspeita. – Mas isso não quer dizer, examinando mais precisamente, que a convicção pode obter admissão na ciência apenas quando deixa de ser convicção? A disciplina do espírito científico não começa quando ele não mais se permite convicções?...É assim, provavelmente; resta apenas perguntar se, *para que possa começar tal disciplina*, não é preciso haver já

uma convicção, e aliás tão imperiosa e absoluta, que sacrifica a si mesma todas as demais convicções. Vê-se que a ciência também repousa numa crença, que não existe ciência “sem pressupostos”. A questão de a *verdade* ser ou não necessária tem de ser antes respondida afirmativamente, e a tal ponto que a resposta exprima a crença, o princípio, a convicção de que “*nada é mais necessário do que a verdade, e em relação a ela tudo o mais é de valor secundário*” . – Esta absoluta vontade de verdade: o que será ela? (NIETZSCHE, 2004, p. 234-235)

Nietzsche ressalta em *A gaia ciência* a convicção da ciência de seu tempo de que nada seria mais fundamental do que a verdade, nesse sentido podemos perceber que a supressão de uma crença milenar não é tão facilmente superada, o vazio deixado pela *morte de Deus* fora imediatamente preenchido por um novo princípio de avaliação da realidade, tratamos de erguer um novo altar em nome de um novo “deus”, sem com isso realizar de maneira definitiva o corte do cordão umbilical que nos ligava a antiga paternidade. No aforismo supracitado Nietzsche deixa transparecer em estilo irônico o quanto a ciência também “repousa numa crença”. A ciência ainda se manteria ligada a questão que fundamentou toda a tradição, isto é, a verdade. Essa vontade de verdade da ciência é a exaltação de uma avaliação moral da vida, mais uma vez a essência da verdade entra em jogo como uma condição que fundamenta a realidade em última instância. Uma pressuposição metafísica esconde-se atrás do absoluto rigor do conhecimento científico: “ (...) de que nada é *mais necessário* do que a verdade e de que, comparado com ela, todo resto possui um valor de segunda grandeza” .

A verdade científica deseja suprimir a ilusão para assegurar o lugar da certeza mediante toda a instabilidade da realidade. Essa sensação de incerteza e instabilidade, o caráter transitório dos fenômenos, a impossibilidade de controlar o real, geram um medo instintivo e um desconforto ao mundo da ciência. A verdade nas ciências é muito mais um meio de tranquilidade e uma supressão da ilusão, uma fuga do devir, do acaso. A ciência produz uma nova estabilidade, uma segurança mais palpável, segurança esta que se esvaneceu pelo antigo viés teológico que guiava o crente à verdade.

Embora a ciência tenha se distanciado da teologia, ainda assim, mantinha com esta última uma filiação de pressupostos. As convicções da ciência se assentavam numa crença metafísica de que “*nada é mais necessário do que a verdade, e em relação a ela tudo mais é de valor secundário*”, como afirma Nietzsche. Segundo o filósofo, essa busca de conhecimento dos “ateus e antimetafísicos” permaneceu impregnada pelos aromas dos fumos acesos no milenar altar da tradição Greco-judaico-cristã. A ciência tinha a verdade como valor supremo e, é sempre sob este parâmetro que ela se dispunha diante um problema. Desde Platão até o

advento do cristianismo mantivemos nossa fé de que “Deus é a verdade, de que a verdade é divina” (NIETZSCHE, 1999, p. 105). Mesmo depois de Deus simbolizar a realização de nosso mais prodigioso e duradouro engano, nossa convicção jamais demonstrada.

A ciência parece querer manter a convicção da existência de um todo organizado capaz de ser apreendido, desde que o método científico seja aplicado adequadamente aos dados empíricos, dessa maneira o mundo do devir poderá ser conhecido e controlado e o antigo princípio moral permanece a salvo no fundo do baú da “verdade”. Diante a impossibilidade de manter a cisão entre mundo sensível e mundo verdadeiro, o método científico funciona como um substituto ao pensamento metafísico: “Em que medida ainda continuamos devotos”, com essa frase do aforismo supracitado, Nietzsche nos chama atenção exatamente para o fato de que embora as hipóteses da ciência precisem sempre de uma verificação experimental para serem consideradas válidas, ainda assim, existe uma convicção indubitável no pensamento científico europeu da época de Nietzsche, a saber, a ciência toma para a si a verdade como valor supremo:

Não! Não me venham com a ciência quando busco o antagonista natural do ideal ascético, quando pergunto: “onde está a vontade oposta, na qual se expressa o seu *ideal oposto*?”. Para isso a ciência está longe de assentar firmemente sobre si mesma, ela antes requer, em todo sentido, um ideal de valor, um poder criador de valores, a cujo serviço ela *possa acreditar* em si mesma – ela jamais cria valores (NIETZSCHE, 1987, p.174).

Nesses termos, podemos observar que quase toda história da filosofia com suas diversas correntes em tempos específicos, desde Parmênides e Platão, passando pelos medievais, Descartes, os Iluministas, Kant e Hegel, para enfim atingir a filosofia da “racionalidade comunicativa”. Houve sempre uma tentativa por parte dos filósofos em aglutinar por via da linguagem conceitual “a coisa mesma”, a “essência última”, o “universal transcendente”, a “linguagem democrática universal”; nessa tendência reside uma necessidade, por vezes dissimulada, de calar todas as perguntas por meio da resposta absoluta. Partindo de hipóteses para atingir o princípio apodítico, esse movimento acaba por se configurar num discurso com pretensões de Verdade eterna, imóvel e imutável, esse é o movimento do pensamento na história da filosofia ocidental. Vejamos o que Deleuze nos diz a esse respeito:

Pois, de Platão aos pós-kantianos, a filosofia definiu o movimento do pensamento como uma certa passagem do hipotético ao apodítico. Mesmo a operação cartesiana da dúvida à certeza é uma variante dessa passagem. Outra variante é a passagem da

necessidade hipotética à necessidade metafísica na Origem radical. Mas já em Platão, a dialética se definia assim: Partir de hipóteses, servir-se de hipóteses como trampolins, isto é, como “problemas”, para elevar-se ao princípio a - hipotético que deve determinar a solução dos problemas e a verdade das hipóteses; (...) Portanto, não é ilegítimo resumir assim o movimento da filosofia, de Platão a Fichte ou a Hegel, passando por Descartes, seja qual for a diversidade das hipóteses de partida e das apoditicidades finais (DELEUZE, 2006, p. 278).

O tema da *Morte de Deus* não é apenas um tema intelectual, nem tampouco uma referência decisiva contra a fé. Não há nessa afirmação uma reconciliação com a lógica do pensamento moderno, nem exclusivamente uma contestação radical ao mundo da fé, transformando a negação num novo princípio ontológico fundamental. O poder de negar Deus revela também nosso poder de revolta e descontentamento, nossa insatisfação diante nossos auto-enganos que até então funcionaram como armadilhas morais, mas que representavam um critério e um modelo que se elevava acima de nossas limitadas perspectivas mundanas, de algum modo o transcendente alimentava um orgulho e grandiosidade humanas, que apesar de deslocado para a imagem divina, ainda assim, revelava uma possibilidade de partilhar desse grau supremo de elevação. Uma vez que, essa possibilidade sempre desejada, (um alvo inatingível, mas ainda um alvo), revela-se como uma armadilha, uma ilusão consoladora, é nesse ponto que emerge das camadas do nosso inconsciente e se eleva até a superfície da consciência o nosso sentimento reativo.

A consciência desse ressentimento adicionada ao mal-estar de um engano milenar, uma vez desbaratada nos lança a um tédio que não é nada mais do que um sintoma de falta, a privação de uma presença-sentido. É como se por via do tédio pudéssemos novamente nos ligar aquele “algo” que nos foi negado, ou antes, aquele “algo” que nós mesmos nos negamos. Não se trata, portanto, quando o *insensato* “mata Deus”, de uma inversão da ordem anterior, uma “mudança de lado”; nem inversão nem conversão, mas o poder incondicionado de enfrentar a dissolução de si mesmo como imagem incondicionada.

Os assassinos de Deus precisam tomar para si a grandeza desse ato e dar um novo curso, mais elevado, mais arriscado, à história de nossa existência na terra. Não é por via de uma simples substituição, um desvio de conveniências que nos afugente da proximidade das perigosas travessias, mas um punho rijo, um olhar vítreo, aguçado, ciente de que ainda há um pântano e que é preciso atravessá-lo e deixar para trás seus odores putrefatos. Não para “compor para si uma fé”, mas para realizar o experimento de engendramento dos próprios valores, arriscar-se numa nova dimensão relacional com a vida, com o corpo, com a arte como vontade sempre insistente que não aceita regelar-se mediante as inevitáveis corrosões de

nossas criações. Não há nada justo e misericordioso nos esperando numa realidade a parte da que agora vivemos. Os valores de nossa tradição cultural, são sintomas de nossas necessidades, reflexo de um olhar temeroso sobre o mundo, busca de um sentido que se completa sempre em um outro tempo e lugar diferente e distante do aqui-agora. Então teremos que viver entre os perigos da imanência devoradora que destrói, engole a linha vertical da transcendência religiosa. Essa nova postura é explicitada por Nietzsche em *A gaia ciência*:

Quem somos nós, afinal? Se quiséssemos simplesmente nos designar, com uma expressão, com uma expressão mais velha, por ateu ou ímpio, ou ainda imoralista, não acreditaríamos nem de longe estar caracterizados com isso: somos as três coisas num estágio muito adiantado para que se compreenda, para que *vocês* compreendessem, senhores curiosos, em que estado de ânimo alguém assim se encontra. Não, não mais com a amargura e paixão de quem se soltou violentamente, que tem de compor para si uma fé, um propósito, um martírio a partir da sua descrença. Nós nos aguçamos e tornamo-nos frios e duros com a percepção de que nada que sucede no mundo é divino, ou mesmo racional, misericordioso e justo pelos padrões humanos: sabemos que o mundo que habitamos é inumano e “indivino” – por muito tempo nós o interpretamos falsa e mentirosamente, mas conforme o desejo e a vontade de nossa veneração, isto é, conforme uma necessidade (NIETZSCHE, 2004, p.238) .

Saberemos conduzir essa recusa? Ou viveremos eternamente sob a sombra desse assassinato? Ou transformaremos essa sombra no alimento que nos manterá em eterno estado de esperança? O teatro de Beckett<sup>29</sup> revigora essa pergunta através da peça *Esperando Godot*, onde dois vagabundos num lugar desértico e sob uma luz crepuscular mantêm um diálogo de trivialidades com intuito de afastar o tédio de uma espera que nunca chega ao final, mas o que esperam? Esperam *Godot*, e quem é *Godot*? Não é esclarecido. Os dois personagens têm apenas a incerteza de um devir inexplicável, os diálogos são apenas um modo de “passar o tempo”, de espantar o tédio e afastar o medo de enfrentar a solidão. Assim, *Didi* e *Gôgo*, protagonistas da obra, se unem movidos por uma absurda esperança de que talvez *Godot* apareça, mas *Godot* não vem, quando muito, envia mensageiros renovadores da esperança e os dois permanecem numa região fronteiriça, acolhidos unicamente por uma vaga expectativa de que um dia talvez *Godot* possa salvá-los da miséria e da vacuidade que se tornou suas vidas. Esse é um momento de asfixia, de congelamento mediante o perigo da travessia, toda uma tradição valorativa cultural entra em jogo, é preciso mais que saltar, atravessar, realizar o

<sup>29</sup> Com Beckett (*Esperando Godot*) e Ionesco (*A cantora careca*) temos o nascimento do teatro do *absurdo* como gênero ou tema central. O teatro do *absurdo* surge num contexto de pós-guerra, a peça absurda é uma antipeça da dramaturgia clássica e do realismo do teatro popular. A dramaturgia absurda dispensa a intriga e a definição clara do papel das personagens, a cena abre mão do mimetismo gestual e do efeito de ilusão, há, principalmente em Beckett, uma desintegração da linguagem como forma de refletir o caos do mundo.



percurso, enfrentar as instabilidades da travessia. Nietzsche sabia que teríamos de nos encontrar frente a frente com os espólios de nosso crime quando disse:

Novas lutas – Depois que Buda morreu sua sombra ainda foi mostrada em uma caverna durante séculos – Uma sombra imensa e terrível. Deus está morto; mas, tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada. – Quanto a nós – nós teremos de vencer também a sua sombra! (NIETZSCHE, 2004, p. 135)

E não basta simplesmente afirmar “eu não acredito em Deus”, não se trata de uma decisão do “eu” ilusoriamente autônomo, um pronunciamento de uma identidade que se acredita discursivamente independente, esse “eu sou ateu” é ainda uma construção de um projeto metafísico que eleva esse “EU” a uma dimensão exterior, superior e originária situada antes de mim, mas que atua em mim como reservatório de toda a claridade e certeza. Deleuze, em seu livro *A Ilha Deserta*, se referindo à fala de Klossowski, comenta:

O Deus morto, tira ao Eu sua única garantia de identidade, sua base substancial unitária: Deus morto, o eu se dissolve ou se volatiliza, mas, de certa maneira, abre-se a todos os outros eus, papéis e personagens cuja série deve ser percorrida como outros tantos acontecimentos fortuitos (DELEUZE, 2006, p. 156).

Nesse ponto, o discurso do iluminista ateu e humanista e do metafísico mantém uma reciprocidade com a obscuridade do inacessível. O ateísmo pode se tornar também uma sombra da idealidade, nesse sentido, enquanto houver um “eu” com estatuto de substância, ainda haverá a necessidade de um Deus que resiste na sombra desse “Um” comungado por todos os homens. O “eu” uma construção linguística que estabiliza e regula as instáveis relações homem/mundo. Talvez tenhamos que pensar o ateísmo como Karl Löwith sugere, isto é, ultrapassar o a-Teísmo do século XIX em direção ao A-teísmo com o reconhecimento do pensamento nietzschiano de “jogo do mundo”. Descobrimos em nossa impossibilidade uma força, nossa finitude é uma herança dos nossos inextinguíveis laços com a natureza, e como todos os seres naturais nós também estamos amalgamados uns aos outros. A filosofia moderna pensa o homem a partir de sua finitude biológica, natural e objetiva. Somos determinados por uma escala temporal que marca o início, meio e fim de nossa existência, essa finitude marca também nossa consciência nos advertindo sobre nosso limitado poder de conhecimento.

A *Morte de Deus*, pensada na perspectiva da filosofia trágica de Nietzsche, transforma essa finitude antropológica do ser natural do homem, finitude própria das ciências empíricas, em uma finitude compactuada com a experiência do trágico, isto é, a finitude humana pensada não mais sob o viés divino apregoado pela metafísica dogmática, mas uma finitude pensada tendo ela mesma como referencial de abertura ao vir a ser<sup>30</sup> que transforma o efêmero em eterno, afirmação do fluir/destruir, perecimento/aniquilamento. Nietzsche se pergunta: “onde há inocência?” Onde há “aquele que quer criar algo para além de si” (NIETZSCHE, 1981, p. 135). Extinguir-se, mas não como forma de ressentimento, ou pura passividade, um deixar-se extinguir, mas como guerreiro portador do arco em tensão absoluta, que lança sua flecha num além de si mesmo, “amar e extinguir-se”, diz Nietzsche em seguida, o artista ama sua criação, mas é preciso extinguir-se através dela, lançar-se numa outra aventura, perder-se no que de si ficou para trás e sair em direção desconhecida a novos experimentos: “inocência e desejo de criar, é todo amor solar” (NIETZSCHE, 1981, p.136). O artista encontra na sua criação um estimulante para um ideal superior a vida, a arte consiste no “mais alto poder do falso, ela magnífica “ o mundo enquanto erro”, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior” (DELEUZE, 19746, p.84). O conceito de vida na filosofia de Nietzsche não está limitado ao sentido de preservação, instinto de autoconservação da vida nos seres singulares, mas como o caráter indestrutível de um movimento da vontade que tende “à *expansão do poder* e, assim querendo muitas vezes questiona e sacrifica a autoconservação” (NIETZSCHE, 2004, p. 243). Esse desejo de autoconservação a todo custo, seria muito mais a manifestação de um estado de penúria. A vida seria a luta por expandir-se, crescer, e apoderar-se. Vida é vontade de poder, e a morte de forma alguma lhe serve de oposição, “o que está vivo é apenas uma variedade daquilo que está morto”. (NIETZSCHE, 2004, p. 136).

A vida é a vontade vitoriosa, o mundo dionisíaco do pavor e do êxtase, do criar e destruir a si próprio, essa seria a dimensão dionisíaca que supera as individualidades em direção a afirmação “mesmo do mais áspero sofrimento”, não como expressão de resignação ou sublimação, nesse caso teríamos no sofrimento um modo de purgação, mas como uma superação sempre experimentada que procura modos de afirmação não dualistas, nem dialéticas que tracem uma linha divisória entre vida e negatividade. Dioniso é a presença de

---

<sup>30</sup> Nietzsche, em “A filosofia na época trágica dos gregos”(1978) afirma ser o pensamento de Heráclito, um “relâmpago”, frente ao problema do vir-a-ser entre os filósofos na natureza. Segundo Nietzsche, o vir-a-ser é a negação radical até mesmo do conceito de ser: “Um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem nesse mundo o jogo do artista e da criança”. O jogo que começa e recomeça pela inocência da criança seu “impulso lúdico” e completo desconhecimento de finalidades, o jogo “joga o Aion consigo mesmo”.

um caráter contraditório e múltiplo. Às suas máscaras está também associada à diversidade de lugares e significados de domínios que ele impera. Sendo ora uma criança, ora jovem, por vezes toma forma animal, outras vezes humana. Seu culto pode envolver tanto a omofagia quanto ao estado de êxtase e beatitude. Deus da fertilidade e da vitalidade é também deus do subsolo ligando-se aos rituais funerários. A imagem de Dioniso conecta-se ao sentido da vida indestrutível (*zoé*), no prefácio da obra de Kerény, intitulada *Dioniso*, podemos ler: “Zoé é a vida considerada sem adscrição de qualquer característica e experimentada sem limitações. (...) zoé é o fio a que cada *bios* individual se pendura; em contraste com *bios*, *zoé* só pode conceber-se como sem fim” (KERÉNYI, 2002, p XIX).

Tanto a Morte de Deus quanto o fim do “eu” como unidade substancial e unitária, servem para esconder/revelar a possibilidade de algo desconhecido, o *Além-do-homem*. Nem Deus nem Homem, atrás de cada máscara existe sempre uma outra máscara. Descobrimos em nossos deslizes a infinita potência que a vida tem para realizar seus domínios. Deleuze comenta essa questão:

Nietzsche não é de forma alguma, o inventor da famosa fórmula “Deus está morto”. Ao contrário, é o primeiro a considerar que está fórmula não tem importância alguma, à medida que o homem toma o lugar de Deus. Para ele trata-se de descobrir alguma coisa que não é Deus nem homem, de fazer falar essas individualidades pessoais e essas singularidades pré-individuais...é o que ele denomina Dioniso ou também super-homem. (DELEUZE, 2006, p. 179)

É exatamente nesse ponto que a *Morte de Deus* demonstra seu caráter ambíguo, exatamente por ocultar um destino imprevisível à maneira de uma superação que não é definitiva, e é exatamente essa indefinição que nos projeta numa trajetória que se liga ao “nada”, esse nada da negatividade, e então surge a pergunta que não quer calar: seria o Nada ainda uma realização de Deus? Estaria Deus eclipsado pelo Nada? Nesse ato de recusa de um fundamento moral, nessa sentença anunciada: *Deus está morto!* Há um movimento paradoxal como traço mais indelével do pensamento de Nietzsche, onde o que aparece inicialmente negado não é repellido nem afastado como um obstáculo superado e vazio de possibilidades, mas ao contrário, querendo experimentar e ultrapassar cada uma de suas possibilidades. Ele as abraça com a mesma potência que antes tornou possível realizar uma denúncia contra elas, ou seja, Nietzsche apodera-se do que destroça para poder pensar contra si mesmo, e assim se realizar sua filosofia experimental. Numa carta datada de 02 de julho de 1885, ele escreve a Frank Overbeck: “Minha vida agora consiste no desejo de que em tudo as coisas fossem

diferentes do que eu as entendo; e que alguém tornasse minhas “verdades” inacreditáveis para mim” (B7, 63; 02 de julho de 1885).

E ainda com novas possibilidades em aberto, podemos perguntar: Seria a *Morte de Deus* nosso peso mais pesado como fim de um horizonte de sentido, como causa e finalidade do mundo e do homem? E tal qual o *camelo*<sup>31</sup> andaríamos pelo deserto de nossa solidão a carregar a prova de nosso crime? Não pretendemos descortinar completamente essa cena, Zaratustra carregou o corpo do saltimbanco pela floresta para enfim, deixá-lo apodrecer num tronco oco de uma árvore. Os descrentes de Deus, sentados na praça do mercado, desconhecem o real sentido das palavras proferidas pelo *homem louco*, embora eles zombem daquele “faroleiro do meio dia”, em verdade lhes é desconhecido as conseqüências desse ato e da potência afirmadora que oculta essa negação. A modernidade transforma essa negação num refugio confortável, a mesma dependência que triunfava em nome dos valores superiores é substituída por valores humanos. A moral, a história, a ciência e o progresso substituem os valores divinos.

A liberdade não é ainda uma liberdade criadora e a descrença é ainda uma forma de reação. O *camelo* largou no deserto seus objetos sagrados, suas relíquias milenares, mas para imediatamente internalizar esse relicário sagrado com significações mais adequadas às exigências das recentes imposições históricas. Aos doutos que ridicularizaram o *Insensato*, Nietzsche, em seu Zaratustra, os chama de os “Homens superiores”, eles intencionam compreender a Realidade por via da Razão, substituir a fé religiosa pela moral, a verdade e a ciência. O “homem superior” faz do conhecimento uma ferramenta moral, substituindo Deus pelos ideais humanistas. Mas segundo a interpretação de Deleuze em seu livro *Crítica e Clínica* há uma multiplicidade de *homens superiores*:

O homem superior são vários: o adivinho, os dois reis, o homem da sanguessuga, o feiticeiro, o último papa, o mais feio dos homens, o mendigo voluntário e a sombra. Eles formam uma teoria, uma série, uma farândola. Isso porque se distinguem segundo o lugar eu ocupam ao longo do fio, segundo a forma do ideal, segundo seu peso específico de reativo e sua tonalidade de negativo. Mas são a mesma coisa: são as potências o falso, um desfile de falsários, como se o falso remetesse necessariamente ao falso. Mesmo o homem verídico é um falsário. (DELEUZE, 2006, p. 116)

<sup>31</sup> O *Camelo* é um dos animais que compõe o bestiário nietzschiano. No capítulo intitulado “Das três metamorfoses”, que inaugura a série de discursos de Zaratustra, o *camelo* é o animal do deserto carregador de pesados fardos: “O que há de pesado?”, “pergunta o espírito de suportaçãõ: e ajoelha como um camelo e quer ficar bem carregado” (NIETZSCHE, 1981, p.43).

Ainda que sejam também assassinos de Deus, existe nessa descrença um desconhecimento da profundidade desse ato, por isso, há uma diferença fundamental entre a postura do *homem louco* e a postura dos descrentes da praça do mercado, estes ainda não ousaram arrebatá-los pelas mãos as consequências advindas desse ato e permanecem buscando substitutos para ocupar o lugar vazio deixado por Deus. Diante a ausência de um sentido último, de um valor transcendente que justifique a permanência do homem na terra, os descrentes de Deus transformam a própria negação em sentido, pois não enxergam qualquer possibilidade de transvaloração na esteira dessa negação. O Ser dilui-se no Nada, ou ainda, o Nada recebe o estatuto de Ser. O *Insensato* acende sua lanterna sob a luz plena do dia para fazer luzir uma verdade desconhecida até mesmo dos “iluminados” da modernidade. Com esse ato ele deseja atirá-los com seu agulhão da incerteza e do desconforto. *A Morte de Deus* é uma abertura, uma possibilidade e não um fim em si mesmo, esse ato audacioso instaura a exigência de superação de toda moral como fundamento regulador da existência.

O mar se esvaziou, o horizonte de todos os horizontes se apagou, a terra desligou-se do sol, e agora que caminho poderá trilhar o errante solitário para transformar a si mesmo numa flecha e enfrentar “o abismo, mas com altivez” (NIETZSCHE, 1981, p. 289). Saberá esse supressor de ilusões metafísicas fazer a cocção do Deus morto e transformar seu sangue no vinho da vida? Nesse ponto um grande perigo se aproxima dos homens, e é por via desse perigo que uma clareira se abre em meio à densa floresta:

Compreendestes estas palavras, meus irmãos? Estais assustados: sente vertigens o vosso coração? Escancara-se diante de vós, neste ponto, o abismo? Late contra vós, neste ponto, o cão infernal? Vamos! Coragem, homens superiores! Somente agora a montanha do futuro humano sente as dores do parto. Deus morreu: *nós* queremos, agora, que o super-homem viva. (NIETZSCHE, 1981, p. 288)

Nem aparência, nem essência, nem mundo sensível, nem inteligível. Nessa supressão surge o risco do surgimento de um homem que se mantenha preso a esses extintos modos valorativos e nisso associe-se ao nada. O niilismo do *último dos homens* poderá tomar o lugar dessa ausência de todo fundamento. Por isso Nietzsche se previne. A oposição entre o mundo sensível e inteligível, isto é, mundo verdade em oposição ao mundo mentira, só existe sob a vigência da interpretação platônico-cristã da existência, se esses modos valorativos milenares são desconsiderados, há um perigo de que um “nada de vontade” ocupe seu lugar. É chegado o momento de lançar ao futuro a outra possibilidade que ultrapassa todo o niilismo: o *Além-do-homem*. Esta é a metamorfose que não inverte simplesmente os velhos esquemas

opositivos instituídos pela cultura, - não é o caso se por de ponta cabeça -, mas dar ao sensível, - o corpo da terra, que é mais do que um organismo - um outro caráter, retirar-lhe seu estatuto de dado inferior em uma dualidade. Um novo ponto de vida, uma perspectiva que quer se experimentar.

Nietzsche torna a “aparência” a própria realidade do mundo, para com isso eliminar o mundo “verdade”. A morte de Deus é uma abertura a múltiplas possibilidades, é um acontecimento de risco, mas nesse risco está incluso também seu benefício. Sua instabilidade não é outra coisa senão seu modo afirmativo de realizar desdobramentos da vontade em jogos de força em perpétua travessia. “A morte de Deus parece dominar a existência e a obra de Nietzsche, e, se existem nessa filosofia pensamentos fundamentais, este envolve a todos”. (BLANCHOT, 1997, p. 278)

O deicida precisa inventar a si mesmo a partir do vazio deixado por esse desaparecimento, o homem que mata Deus precisa roubar mais uma vez o fogo dos deuses e conduzir-se por vida desse ato prometeico. Tomar o lugar ou substituir é entrar em acordo, na verdade é preciso ultrapassar, exceder, isto é, não ser apenas o homem da modernidade, o intelectual da ciência e da racionalidade crítica. Inventamos Deus, matamos Deus, a própria renúncia torna consciente o poder de criar e destruir. O Deus que habita paraísos transcendentais teve que desaparecer para que pudéssemos reconhecer a nossa surpreendente capacidade de inventividade, criamos deuses, mundos fabulosos, e por milênios permanecemos enredados em nossas próprias invenções, porém, a força que nos impele a estas criações deve ser reconduzida por instintos mais saudáveis. O acontecimento da morte de Deus desencadeou uma profunda transformação na forma de avaliar o mundo, um novo jogo de sentidos deve pautar os novos lugares de avaliação da vida.

Uma tensão fora instaurada entre dois polos, dois territórios se ligam por linhas composicionais, por contornos de fluxos arrebatadores: destruir-criar, assassino-transvalorador. O homem ativo que não se sente devedor, que não dissemina a culpa, que não acusa a vida buscando uma causa prima para sua dor. Por outro lado, o homem cansado, domesticado, que perdeu a alegria do jogo, que assume a vida como fardo difícil de suportar, encurralado pela origem que negou. Esses transportes de máscaras serão agora postos em cena pelas figuras do *Além-do-homem/último dos homens*, entre eles as variações dessa travessia: o nihilismo e seus travestimentos.

### 3. DA CAVERNA À PRAÇA DO MERCADO

#### 3.1 Entre o *Além-do-homem* e o último homem – a experiência do niilismo.

A cena que por ora queremos apresentar, como já frisamos anteriormente, mantém uma sincronia, uma espécie de “segundo ato” em relação a um prólogo, sendo que, o público desse “segundo ato” ao invés dos representantes da modernidade científica, aparece agora uma turba ansiosa por diversão espetaculosa.

Ao chegar à cidade mais próxima, encontrou Zaratustra grande quantidade de povo reunido na praça do mercado; pois lhes fora prometido que iriam ver um funâmbulo. E Zaratustra assim falou ao povo: “Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizeste para superá-lo? Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si mesmos; e vós quereis ser a baixa-mar dessa grande maré cheia e retrogradar ao animal, em vez de superar o homem? (...) Depois de proferir essas palavras, tornou Zaratustra a olhar para o povo e guardou silêncio. “Lá estão eles rindo”, disse ao seu coração; “não me compreendem, não sou boca para esses ouvidos”. (NIETZSCHE, 1981, p. 28-33)

Indo ao vale e abandonando o topo ensolarado da montanha onde viveu dez anos, Zaratustra deseja esbanjar o seu excesso de luz. Cansou-lhe a condição de isolamento, afastado dos homens quer agora reencontrá-los e dar a eles um presente. Descendo a montanha encontra o homem santo que o previne do perigo desse encontro e diz: “Não vás para junto dos homens, e fica na floresta! Vai ter, antes, com os animais!” (NIETZSCHE, 1981, p. 29). Mesmo prevenido, ainda assim Zaratustra insiste em prosseguir seu percurso e sozinho fala de si para si: “Será possível? Esse velho santo em sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto!*” Ao adentrar a praça, ocupar o espaço público da cena, Zaratustra já deixou atrás de si toda a idealidade transcendente. Após a morte de Deus, Zaratustra deseja invocar uma nova possibilidade, uma nova luz no mundo, não mais a glorificação do outro mundo, mas a suprema possibilidade do *Além-do-homem*. O velho Deus está morto, o sol de todas as certezas se apagou. Por isso incorremos no perigo de transformar a vida em uma contínua passagem pelo pântano, onde permaneceremos adoradores de espectros num eterno ritual de expiação. Não mais imolamos o animal, não há mais deuses a quem possamos oferecer sacrifícios, além do mais, esse ato nos parece por demais indigesto. No entanto, permanecemos compulsivamente lavando as mãos na tentativa de eliminar os sinais de nosso crime. Corremos o risco de transformar a banalidade em crença e o enfado como sentido da existência, sintomas de um *toedium vitae*.

E é de forma entusiástica que ele anuncia o *Além-do-homem* como a suprema possibilidade do homem se autossuperar e criar “algo acima de si mesmo”. Zaratustra tomado por um *phátos* febril, em uma linguagem profética numa tonalidade quase ditirâmbica anuncia que o homem deve ser superado, “Onde está o raio que vos lamba com sua língua? Onde a loucura com que deveríeis ser vacinados? Vede, eu vos ensino o super-homem: porque é ele esse raio e essa loucura!” (NIETZSCHE, 1981, p. 31).

Zaratustra abre a cena como o anunciador da morte dos antigos valores culturais em prol de uma nova tábua valorativa. A destruição dos ultramundos, e seus representantes modernos vem junto com novas exigências culturais. Agora é chegado o momento do *homem legislador*, um fruto amadurecido pelo caminho. Estamos expostos a um grande risco, ou uma experiência jamais vivida pelo homem em termos de grandiosidade criadora, ou o amesquinamento de nossa espécie. A condição para uma transvaloração dos valores instituídos já se deu historicamente, a partir de então é preciso tomar pelas mãos as consequências desse ato.

A estética de composição da arquitetura cênica se configura através das máscaras conceituais do funâmbulo, o bufão, o próprio Zaratustra e os espectadores que estão à espera de assistir ao espetáculo. O campo do jogo cênico é a praça do mercado, onde uma corda estendida entre duas torres se acha suspensa acima do povo. Depois de trazer à luz seu ensinamento, num tom entusiasmado de quem cultivou o melhor fruto para partilhar, Zaratustra se ver ridicularizado pela multidão que se encontrava na praça. O povo grita chamando pelo funâmbulo, afinal a presença de todos ali está associada não ao pronunciamento inconveniente de Zaratustra, pois aqueles que ali estão não deixaram seus lares em busca das palavras ameaçadoras daquele “prenunciador do raio e uma pesada gota de nuvem”, o povo estava ali para assistir a um espetáculo, algo que abrandasse, ainda que momentaneamente, a fadiga e o tédio em que estavam mergulhadas suas vidas. A turba estalando a língua e fazendo algazarra clama a Zaratustra: “Transforma-nos nesses últimos homens! E nós te damos de presente o super-homem!” (NIETZSCHE, 1981, p.35). Podemos perceber imediatamente o fracasso que vive Zaratustra logo em seu primeiro contato com a civilização depois de deixar o alto de sua montanha, como ele mesmo diz: “Demasiado tempo, decerto, vivi na montanha, por demais escutei os córregos e as árvores: falo com eles, agora, como os pastores de cabras” (NIETZSCHE, 1981, p. 35).



Quando Zaratustra encontra o *velho santo* na floresta logo após ter deixado sua caverna se pergunta: “Será possível? Esse velho santo, em sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto!*”. (NIETZSCHE, 1981, p. 29) O reino do *velho santo* tem um portal na entrada e nele está escrito uma pergunta: “Que é...?”, essa é a pergunta colocada por todo aquele que deseja determinar a essência. É uma pergunta própria da filosofia platônica, pois está aí implícito o desejo de sempre conhecer “que é o Belo?”, “que é a Justiça?”, há nessas perguntas um pressuposto de distinção entre o que é belo apenas por acidente e que por isso mesmo está em devir, e o que é Belo necessariamente, lançando dessa forma uma dicotomia hierárquica entre ser e devir. Deleuze esclarece essa questão que começa pelo *que é?*;

A questão *que é?* Prejulga o resultado da pesquisa, supõe que a resposta é dada na simplicidade de uma essência, mesmo que seja próprio dessa essência simples desdobrar-se contradizer-se etc. (...) Por exemplo, quando Nietzsche pergunta quem, ou *de qual ponto de vista*, em vez de “o quê”, ele não pretende completar a questão *que é?*, mas denunciar a forma dessa questão e todas as respostas possíveis a essa questão. Quando pergunto o *que é?*, suponho haver uma essência atrás das aparências, ou pelo menos, algo último atrás das máscaras. O outro tipo de questão, ao contrário, descobre sempre outras máscaras atrás de uma máscara. (DELEUZE, 2006, p.152)

Portanto, temos aqui um personagem que tomaria para si a máscara do niilismo negativo. O *velho santo* que louva e canta para Deus. Para ele o mundo e os homens representam um perigo, “coisa demais imperfeita”, por isso, a solidão do *santo da floresta* tem uma qualidade diferente daquela vivida por Zaratustra, para o primeiro a solidão é um isolamento, é um evadir-se da história, do contato e do atrito com o mundo, já Zaratustra, abandona a segurança de sua caverna por pressentir o perigo do niilismo reativo como fruto nefasto do advento da *Morte de Deus*. Sua solidão é partilha, tanto quanto sua descida até ao mundo do mercado. A tarefa de Zaratustra é apresentar o fim da crença nas oposições de valores como um processo finalizado, sendo que é preciso imediatamente dar continuidade a esse processo, radicalizá-lo. Por isso Zaratustra não interroga sobre o homem, não interessa para ele a pergunta sobre “quem é o Homem”, a pergunta fundamental para ele é quem pode superar o homem, como o homem poderá ser superado, a exigência de novas perspectivas e não de substitutos valorativos.

O *Além-do-homem* situa-se nessa ultrapassagem que no dizer de Deleuze, instaura uma nova maneira de sentir, de pensar e principalmente de avaliar. Transvaloração pressupõe uma destruição de todos os valores até então conhecidos, esse é o traço incontornável do criador, por isso Zaratustra quer quebrar as tábuas dos valores vigentes e convida discípulos

que também queiram. É preciso querer perecer, querer ser superado que é uma forma de destruição ativa, não é possível dizer “sim” sem que antes se tenha experimentado a potência do “não”; “Honro as línguas e os estômagos recalitrantes e difíceis que aprenderam a dizer: “eu” e “sim” e “não”. Mas mastigar tudo e tudo digerir é bom para os porcos!”. (NIETZSCHE, 1981, p. 200) Essa atitude de sempre dizer “sim” é a atitude do *asno*<sup>32</sup>, é o sim que assume todo o peso, o sim da convicção que não sabe dizer “não”:

O Asno não sabe dizer não; mas em primeiro lugar ele não sabe dizer não ao próprio nihilismo. Recolhe todos os seus produtos, carrega-os no deserto e lá os batiza: o real tal qual é. Por isso Nietzsche pode denunciar o sim do asno: o asno não se opõe de modo algum ao macaco de Zaratustra, não desenvolve outro poder a não ser o de negar, responde fielmente a esse poder. Não sabe dizer não, responde sempre sim, mas responde sim todas as vezes que o nihilismo enceta a conversação (DELEUZE, 1976, p. 152).

A afirmação dionisíaca precisa ser precedida por uma negação, essa negação tem a qualidade de uma autonomia, não é o poder de negar expresso pelo ressentimento, mas o poder de negar expresso pela máscara leonina, o “não” mais curvar-se, o “não” mais seguir outra lei que não seja a minha própria vontade, esse é o “não” que proclama autonomia. Com a metamorfose do camelo em leão, o “não” se tornou sagrado, e é na afirmação desse negar que acontece a última metamorfose.

A exuberância e a afirmação leonina transmuta-se em inocência, plena afirmação dionisíaca que é devir-criança. O devir não comporta uma história, pois a criança-devir é a sua atmosfera de inocência que não assegura nenhuma finalidade ou correspondência do antes com o depois, nenhuma causalidade vinculada. A finalidade é uma invenção como uma pedra de um jogo que se marca para delimitar uma regra da brincadeira. A pedra rola e se atinge uma meta qualquer, então podemos contar como alcançada, ou então a pedra se perde e outra alcança primeiro a meta que também é inventada. Mas tudo fora delimitado por quem brinca. Não há nada antes ou depois que tenha determinado o rolar da pedrinha pintada, seu atingir ou extraviar-se. Apenas um jogo de esconde e amostra. Toda inocência está em lance nesse jogo, toda inventividade de criança. Ninguém é responsável, nenhuma causa primeira pode ser

<sup>32</sup> O papel do asno na quarta parte de *Zaratustra* representa o animal de orelhas compridas, estúpido, o que diz “sim” como forma de assumir o *peso* dos valores cristãos. O animal que assume como convicção o que parece ser mais óbvio. É comum por parte dos intérpretes de Nietzsche associar o *asno* ao “povo”. No entanto, Salaquarda, em seu artigo “Zaratustra e o Asno” reserva uma interpretação bastante original para a figura do *asno*. Segundo ele “o *asno* é apenas em aparência objeto passivo de caricatura e ridicularização. Na verdade, ele é altamente ativo, na medida em que atua “a partir de dentro”. O *asno* não precisa atuar de fora, porque há muito já atua naqueles que o caricaturam do exterior”.

acusada, nenhuma meta última pode ser deduzida a partir dela, nenhuma responsabilidade acusada.

### 3.2 Niilismo e seu jogo de máscaras.

Não se trata de uma simples inversão de valores, não se trata de uma síntese dentro de um movimento dialético, mas algo mais intrínseco, uma mudança na qualidade do elemento de onde brotam os valores. Retomaremos esse tema no decorrer de nossa escrita, por agora, vamos apresentar o niilismo e suas máscaras históricas, veremos que o niilismo é ele mesmo um traço constitutivo da história da humanidade, ou como disse Deleuze:

Os valores podem mudar, renovar-se ou mesmo desaparecer. O que não muda e não desaparece é a perspectiva niilista que preside esta história do início ao fim e da qual derivam todos esses valores tanto quanto sua ausência. Por isso Nietzsche pode pensar que o niilismo não é um acontecimento na história e sim o motor da história do homem como história universal. (DELEUZE, 1976, p. 127)

**O niilismo negativo** é o momento em que a vida é depreciada em prol de outra vida, afastada do corpo e da efemeridade explícita que ela representa: “Em seu primeiro sentido e em seu fundamento, niilismo significa, portanto: valor de nada assumido pela vida, ficção dos valores superiores que lhe dão esse valor de nada, vontade de nada que se exprime nesses valores superiores” (DELEUZE, 1976, p. 123).

Diante esse estado psicológico vivenciado pela cultura ocidental, a vida tem valor de nada, pois é soma de devires, transitoriedade irrefutável e sede de nossos sofrimentos e angústias, frutos indigestos dessa insegurança em que fomos lançados. A vida é alimentada por uma vontade de nada, o nada do além, o nada que é tudo, pois é a fonte doadora de sentido. A vontade de nada se reveste de um ressentimento para com a vida. Amar a Deus sobre todas as coisas, mas odiar o mundo como se este fosse o irrealizado diante o realizado, o imperfeito à sombra do perfeito. A vida ganha um estatuto de inferioridade, de aparência em relação a uma essência. A ideia ficcional da existência de outro mundo e seus representantes, o Bem, a Verdade, Moral, Deus, a Razão, são em verdade valores que depreciam a vida porque mantém com ela uma relação de negação, os valores ditos superiores não são outra coisa senão sinônimo de uma “vontade de nada”.

Sob a máscara da superioridade esboça-se um sorriso desdenhoso e um olhar de soslaio, na aparente superioridade que se reveste esses valores cultuados durante milênios por nossa cultura, esconde uma coerção que quer fazer valer sua vontade, ainda que seja uma

vontade negadora da própria vida. A vontade niilista ainda que seja uma vontade de prostração que aspira à morte, esta irremediavelmente ligada à vontade de poder. Uma vontade, que como afirma a fórmula nietzschiana em *Genealogia da Moral*, prefere querer o nada a abrir mão do querer. A vontade niilista revela sua vontade de poder por meio da sua negação. É a elevação do negativo por uma vontade degenerada, mas ainda, uma face oculta da vontade de poder. Tudo é em vão, o Nada assume o valor de Verdade superior, sintoma de um processo histórico que alcança seu cume de esgotamento. A civilização ocidental através de seu árduo processo de domesticação dos instintos elegeu a religião cristã como emblema de virtude moral, mas para superar o niilismo temos precisamente que superar a interpretação, a avaliação cristã do valor da vida. Para ultrapassar esse modelo valorativo assumido filosoficamente pelo ocidente cristão, é preciso levar essa consumação ao extremo. Ultrapassar, reverter o jogo de forças. A arte, a filosofia, a religião, a política, podem abrigar alguma forma de niilismo, todos podem extrair valores do movimento de negação, de desvalorização da vida em prol de uma “outra vida” para onde todo o impulso vital seja lançado, deslocado do “mundo” para o “além” e para o Nada:

Niilismo é então o tomar consciência do longo *desperdício* de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de ocasião para se recrear de algum modo, de ainda repousar sobre algo – a vergonha de si mesmo, como quem se tivesse enganado por demasiado tempo... O que há de comum em todos esses modos de representação é que algo deve, através do processo mesmo, ser alcançado: - e agora se concebe que com o vir-a-ser *nada* é alvejado, *nada* é alcançado... (NIETZSCHE, 1978, p. 380)

Há, no entanto, um segundo momento em que a manifestação niilista assume a forma de uma reação, o que de fato já estava intrinsecamente ligado ao niilismo negativo, como apontamos anteriormente, na forma do ressentimento. Ainda que houvesse a credibilidade nos valores superiores à vida, ainda assim, se mantinha para com a vida um ressentimento, este foi pouco a pouco minando o mundo ficcional com o olhar da suspeita, a máscara começa viver seu revés, o olhar de soslaio gira em torno de si mesmo e desconfia não há Nada além do Nada, não há triunfo além daquele mesmo que a vida pode possibilitar, o sol se esvaiu e “Em toda parte há neve, a vida aqui está muda; as últimas gralhas, cujas vozes ouvimos grasnar: Para que? Em vão! Nada! - nada mais cresce ou medra.” (NIETZSCHE, 1987, p. 178) Num primeiro momento vivemos uma hostilidade a tudo que fosse signo de vida, e em Deus criamos um reservatório simbólico de uma desvalorização da vida, a face divinizada do nada. Zaratustra propõe o sobrepujar dos valores transcendentais, o anunciador do raio, o justificador da vida como fluxo incessante do jogo de forças que não rejeita nem o

que ficou para trás, nem o momento presente, nem o que virá, porque afirma o vir a ser que abraça todos os tempos na singularidade do instante.

Num segundo sentido **o niilismo se torna reativo**, uma vez que o homem se vê sozinho diante um mundo onde os valores norteadores de sentido desapareceram. A vontade se torna conhecida através de sua própria negação, antes a vontade encontrava o nada e fazia dele uma meta e por via desse nada negava a vida, nesse sentido, o outro mundo ainda era algo que se almejava, ainda que para tanto, fosse preciso negar a própria vida. Agora não há mais outro mundo, essência e aparência dissolveram suas margens uma na outra, a linha do horizonte dissipou-se e tudo que ressoa à nossa frente é um refrão enfadonho e paralisante: “em vão”, nada mais importa, não há nada para alcançar, a meta foi ela mesma extinta. É preferível seguir sozinho a manter alianças com o que se revelou a mais fantasmagórica das verdades. Mas essa solidão é um sintoma reativo contra a vontade que outrora serviu de guia. O niilismo reativo é um desdobramento do niilismo negativo, uma força cede lugar à outra. O niilismo reativo está no sorriso de escárnio e zombaria que os promotores e herdeiros da ilustração lançaram ao *insensato*. A máscara estético-conceitual que melhor assume essa situação histórica, Nietzsche denomina de “Homens superiores”, estes, figuram o projeto da modernidade de substituir os valores divinos por valores humanos: “Os mais preocupados hoje indagam: “Como se conservará o homem?” Zaratustra, porém, foi o primeiro único que indagou: “Como se *superará* o homem?”(NIETZSCHE, 1981, p.288).

O reconhecimento de um mundo desprovido de sentido não se radicaliza, seria preciso operar as metamorfoses do camelo, animal que carrega o peso mais pesado e diviniza o “tu deves”, para o leão, que é o animal da vontade vigorosa que diz: “eu quero”. No entanto, o projeto da modernidade, diante tal processo de desvalorização de todos os valores até então nomeados de supremos, imediatamente aciona substitutos: O progresso, o Imperativo Moral, o Homem, a Felicidade, a Razão pastoreando a História. Talvez o projeto da modernidade fosse a realização da imagem de um homem idealizado, Deleuze em seu livro *Crítica e Clínica* comenta:

Sabe-se que, em Nietzsche, a teoria do homem superior é uma crítica que se propõe denunciar a mistificação mais profunda ou perigosa do humanismo. O homem superior pretende levar a humanidade à perfeição, ao acabamento. Pretende recuperar todas as propriedades do homem, superar as alienações, realizar o homem total, por o homem no lugar de Deus. (DELEUZE, 2006, p.114).

Após o desmoronamento das “altas torres celestiais da verdade”, donde outrora olhares sedentos e compungidos depositaram suas mais fervorosas certezas em um mundo onde a justiça seria restabelecida, sucedeu-se um vazio. É preciso elevar-se à grandiosidade desse desmoronamento, ou então fazer dessa “queda” uma crença, cultuando os destroços das velhas torres, vivendo sob o efeito desse último sortilégio. Nietzsche caracteriza essa necessidade de culto, crença e reverência como um adoecimento da vontade, e afirma que:

A fê sempre é mais desejada, mais urgentemente necessitada, quanto falta a vontade: pois a vontade é, enquanto afeto de comando, o decisivo emblema da soberania e da força. Ou seja, quanto menos sabe alguém comandar, tanto mais anseia por alguém que comande, que comande severamente – por um deus, um príncipe, uma classe, um médico, um confessor, um dogma, uma consciência partidária. De onde se concluiria, talvez, que as duas religiões mundiais, o budismo e o cristianismo, podem dever sua origem, e mais ainda a súbita propagação, a um enorme *adoecimento da vontade*. (NIETZSCHE, 2004, p. 241).

Zaratustra, o *insensato* e também do *Espírito livre*, mantém um elo entre máscaras. O *Espírito livre* proclama a “madura liberdade do espírito” radicalizando suas concepções de moral, religião, arte e metafísica. Em *Humano demasiado humano*, temos a marca de uma ruptura com as posições estético-metafísicas assumidas anteriormente por Nietzsche. Movido por um espírito crítico, de tom mais cético e positivista, o *Espírito livre* revela um olhar frio que domina o instinto dos excessos românticos e declara uma guerra “sem pólvora” a todo “embuste superior”, “idealismo”, “sentimento de belo” (NIETZSCHE, 2008, p. 72). Essas rupturas exigem uma “parada” seguida por um olhar frio e perscrutador. É tempo de fazer vingar os primeiros brotos da filosofia do *meio-dia*. Esse “não” a toda verdade idealizada, romântica, embuste do inteligível, é o “não” que ruge, que nega para afirmar e leva adiante seu querer. O *Espírito livre* é a conquista da autonomia, o olhar que se desloca em direção a novas perspectivas e “ronda curioso e tentador, tudo que é mais proibido” (NIETZSCHE, 2002, p. 10).

Já o *insensato* põe em cena pública essas novas concepções do *Espírito livre*, com seu anúncio ele nomeia propriamente a investida já lançada pelo *Espírito livre*, dá corpo cênico ao conceito. Zaratustra recebeu a lanterna como um corredor recebe um bastão. Novamente o jogo de máscaras é acionado, na praça zaratustriana o anúncio do *Além-do-homem* já pressupõe o anúncio realizado pelo *homem louco*, por isso, ele ensina o sentido da terra, pois agora ele ama aqueles que “não procuram, primeiro, um motivo atrás das estrelas, mas sacrificam-se à terra, para que a terra, algum dia, se torne do super-homem” (NIETZSCHE, 1981, p.32). Afinal, foi por exuberância de luz que ele desejou levar aos

homens sua boa nova, a maior experiência que o homem poderia almejar é tornar-se a ponte para que ele possa ser ultrapassado.

Esses são elos que interligam as máscaras conceituais no pensamento nômade de Nietzsche. Não são elos progressivos, são elos de continuidade, conexões entre os componentes, seus avizinhamentos mais que necessários para manter suas relações de afinidade, ainda que permaneçam em campos de disputas diferentes. Nessa medida, o que mais importa a essas travessias estético-conceituais é comportar vestígios dos embates, dos encontros, dos abandonos, das rupturas desse nomadismo estético posto em jogo cênico pelo mestre do eterno retorno. Quando Zaratustra procurou discípulos, largando atrás de si a solidão ensolarada de sua caverna, ele sabia que algo ainda mais ameaçador que o niilismo reativo espreitava a humanidade, o niilismo levado ao seu extremo. A reação atinge seu infraponto, o niilismo passivo é o desastrosos desaguar do niilismo reativo.

Nada mudou. As velhas combinações restabelecem a mesma equação, vontade de nada e forças reativas permanecem amparadas pela mesma sombra dos valores da tradição. O *último dos homens* é a máscara da completa exaustão das forças. É a presença do mito de Sísifo, mas agora desobrigado de seu fardo pelas ordens de Zeus. Porém, tanto tempo cumprindo os desígnios estabelecidos por Zeus deixou em seu corpo as marcas de um trajeto doloroso, nada fora alvejado, nada fora atingido, a pedra foi inúmeras vezes empurrada até o topo da montanha e de lá ela despencou inúmeras vezes, agora a única coisa que restou foi o cansaço de um dorso que se enverga diante o malogro de uma travessia que ao final não revelou nenhum último alvo, nenhum sentido oculto por trás de tanto sofrimento. Nem mesmo a revolta e a vingança contra as ordens divinas curaram suas dores lombares. Resta apenas largar a pesada pedra e seguir solitário pelo deserto da vida, ou ainda, morrer passivamente escorado à própria pedra que por tanto tempo dividiu com ele o suplício de seu esforço vão: “tudo é vão!”, lamenta e prossegue o caminho enojado, cansado de perambular “por um nada infinito”: “*Não-mais-querer, não-mais-estimar, não-mais-criar*: ó, que esse grande cansaço esteja para sempre longe de mim”. (NIETZSCHE, 2008, p.90)

O *último homem* é a plenitude da banalização. Sua atmosfera é a da autossatisfação mediana, não despreza a sua impotência e não cultiva nada para além de si mesmo. Já não há mais nenhum anseio por um ideal fora dele mesmo. Antes ele desprezava a vida em vista de outro mundo mais sublime, mais perfeito, agora esses sentimentos foram afastados para algum lugar onde possam se acomodar sem prejudicar a economia geral da vida. O último homem não se auto-despreza, não produz caos dentro de si, ele é a personagem da banalidade cínica e seu único desejo é viver muito e confortavelmente sem que nenhuma

inspiração inesperada, nenhum sentimento de inquietação lhe estrague a digestão. Com a presença do *último homem* no mundo temos a gratuidade, a extravagância e o exibicionismo, o fim da experiência trágica pelas mãos do supérfluo. O perigo do *último homem* é sua proximidade com a uniformidade e o enfraquecimento das pulsões artísticas e das forças de viragem arrebatadoras e geradoras de conflitos. Sem conflitos, ele absorve rapidamente seu veneno e faz dele um agradável entretenimento. O derradeiro homem, como marcas cravadas no corpo da cultura do abarrotamento, há tanto a dizer e tanto já foi dito que cansamos de testar possibilidades, estamos enfadados ou superexcitado de qualquer modo sentindo uma tremenda inaptidão para “esgotar o possível”: Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos. (...) um verdadeiro silêncio, não um simples cansaço de falar”. (DELEUZE, 2010, p.76).

A presença do *último homem* é uma sombra, ele tem a presciência do fim, seja com o olhar no dia de amanhã ou com a cabeça mergulhada no passado, ele insiste que deve prolongar sua existência ainda que não pretenda se desvencilhar das engrenagens burocráticas, sedentárias e despóticas assumidas na ordem da interioridade. Atrás dele toda uma humanidade desaparecida, a sua frente toda uma humanidade a desaparecer, tudo se extinguirá, a própria Terra que navega solitária numa galáxia entre tantas outras, também será esmagada pela mesma mão que a gerou. Sua sombra é a projeção de nosso desgaste, um espelho de nossos altos ideais desfeitos, corrompidos por pequenos prazeres rapidamente consumíveis, indolores. Uma historieta arquitetada sem intenção de provocar alarde. Uma pequena felicidade e alguns minutos de glória, nada mais há para desejar. Nenhum Deus será sacrificado, ato demasiado perigoso, desgastante e infrutífero. Deus já está morto! E ao morto façamos eternos ritos e condolências, não é preciso mais zangar-se com Deus, destitui-lo do trono, até mesmo o poder de negar Deus será abdicado, pois também os deuses são imprescindíveis e devemos guardá-los na algibeira, afinal, é sempre bom ter uma reserva para dias difíceis. Deus pode ser um bom negócio para o *último dos homens*, uma estratégia de *marketing*, um investimento rentável, um instrumento de poder para manipulação, um narcótico para dias difíceis. E quem há de negar a porção “último homem” que por hora comungamos? Perigosa travessia:

E Zaratustra assim falou ao povo: “Já é tempo de homem estabelecer a sua meta. Já é tempo de o homem plantar a semente da sua mais alta esperança. Seu solo ainda bastante rico para isso. Mas, algum dia, esse solo estará pobre e esgotado, e nenhuma árvore poderá mais crescer nele. Ai de nós! Aproxima-se o tempo em que o homem



não mais arremessará a flecha de seu anseio para além do homem e em que a corda do seu arco terá desaprendido a vibrar! Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós. (NIETZSCHE, 1981, p. 34)

A presença de Zaratustra na praça do mercado, seu fracasso ao lado da turba ruidosa, da multidão ansiosa por riso fácil, o leva a compreender a inaptidão daquele público para receber o seu presente, isto é, o novo horizonte de sentido aberto pela experiência do *Além-do-homem* como uma dádiva frente à possibilidade nefasta do *último homem*. O *adivinho*, esse que na segunda parte da obra, proclama a doutrina de que “Tudo é vazio, tudo é igual, tudo se foi”(NIETZSCHE, 1981, p.145). Com essa doutrina, ele assume a máscara do *último homem*, ele prefigura a experiência do niilismo passivo. O que nos diz o *adivinho*? O *adivinho* também é um profeta e a profecia que ele deixa escapar de sua boca se torna um fantasmagórico pesadelo para Zaratustra. Sua profecia é o anúncio de um tempo de fome e degenerescência, as colheitas magras só trouxeram frutos apodrecidos e a vinha não vingou; “O solo quer fender-se, mas o abismo não nos quer tragar! (...) Em verdade, já estamos cansados demais, para morrer; agora continuamos acordados e vivendo – em câmaras mortuárias!” (NIETZSCHE, 1981, p.146). Contra essa esterilização do solo fértil da vida e o empobrecimento das fartas colheitas, Zaratustra lança também uma profecia onde alerta para a emergência em “plantar a semente da sua mais alta esperança”, mas também nos adverte que o caminho está por construir e que, portanto, a meta que devemos estabelecer não está num futuro distante, a meta deverá ser definida agora, o alvo é o instante que se esgota.

Se o homem que quer perecer é aquele que se pretende ponte para algo que o ultrapassa, é preciso assumir a vida como um movimento de passagem, como algo inconcluso, aberto a uma miríade de possibilidades. Estamos à deriva e os mapas são frágeis figuras, metáforas de caminhos. Há nesse jogo de imagens, certa ironia nietzschiana, a intensidade de uma força menor, cadente, poderá destronar a intensidade de uma força ativa, elevada. Os personagens são erráticos, *último homem* e o *Além-do-homem* dividem a cena. Na mesma praça do mercado ambos são anunciados, a população grita clamando pelo o *último homem*, Zaratustra alerta sobre o perigo que os tempos prenunciam. O bufão pula sobre o funâmbulo, salta por cima, ele é a ameaçadora figura da doutrina de Zaratustra, ele ultrapassa, mas “saltando sobre”. A travessia é engolida em único salto. Da eufórica saída de sua caverna na ensolarada montanha, ao ensombrecimento da noite na companhia de um cadáver. Do cume ao subsolo, de pastor a coveiro. Zaratustra não foi o único a não obter êxito junto ao povo, também o funâmbulo fora destroçado pelo palhaço da torre que salta sobre ele e o leva a

morte. O anúncio do *Além-do-homem* é a arquitetura de uma queda, o fracasso abraça a travessia do funâmbulo e também a de Zaratustra. Ele deixou a caverna com intuito de dar aos homens um presente, mas foi desprezado pelo público da praça. O bufão diz a Zaratustra: “odeiam-te os crentes da verdadeira fé, e chamam-te um perigo para a multidão. (...) falas-te como um palhaço” (NIETZSCHE, 1981, p.37). Zaratustra desejava ensinar aos homens “o sentido do seu ser: que é o *Além-do-homem*”, mas não era à multidão que ele deveria levar seus ensinamentos, pois os ensinamentos de Zaratustra vão exatamente à contramão da verdade do rebanho. “Companheiros, procura o criador, e não cadáveres, nem tampouco, rebanhos e crentes. Participantes da criação procura o criador, que escrevam novos valores em novas tábuas” (NIETZSCHE, 1981, p.39). No entanto, só depois de ter vivido o fracasso do seu anúncio, o mesmo fracasso vivido pelo *homem louco*, é que ele compreende que ali na praça não encontrará os companheiros que possa ao lado dele se tornarem os filósofos do futuro:

Pois bem! Dormem ainda esses homens superiores, enquanto *eu* estou desperto: esses não são meus companheiros adequados de viagem! Não é a eles a quem devo aguardar aqui em minhas montanhas. Quero ir para minha obra, para meu dia: eles, porém não compreendem quais são os sinais de minha manhã, meus passos não são para eles um chamado de despertar. (NIETZSCHE, 1981, p.39).

É movido por esse novo entusiasmo que Zaratustra começa seu segundo ocaso, procurando companheiros que queiram com ele escrever novos valores em novas tábuas. Antes de iniciar sua jornada ele avista voando acima de sua cabeça os animais que lhe servirão de guia durante sua viagem, a **águia** com a **serpente** enrolada em seu pescoço: “O animal mais altivo debaixo do sol e o animal mais prudente debaixo do sol – saíram em exploração.” (NIETZSCHE, 1981, p. 41)

Antes de darmos continuidade à saga de Zaratustra, a partir de agora na companhia de seus animais – a águia e a serpente -, faremos ainda algumas considerações sobre o tema do niilismo. Apresentamos até aqui as três formas de niilismo e alguns personagens que dialogam com Zaratustra e assumem a máscara provisória, situacional, provocando uma tensão e um embate com o personagem-título.

**Niilismo negativo** – Negação como qualidade da vontade de domínio, valor de nada assumido pela vida. Vida é depreciada. Momento da consciência judaico-cristã.

**Máscara estético-conceitual** – O velho santo da floresta, o sacerdote ascético.

**Niilismo reativo** – Após a morte de Deus há uma reação contra o mundo supra-sensível. Nada de valores. Momento da consciência europeia.

**Máscara estético/conceitual** – Homens superiores, Os doutos da ilustração, O assassino de Deus

**Niilismo passivo** – Niilismo levado ao extremo. O momento do “grande nojo”. O último dos homens é descendente do assassino de Deus. Momento da extinção passiva

**Máscara estético-conceitual** – *O último homem, O adivinho.*

Os três momentos do niilismo e seus personagens conceituais correspondem também às posições valorativas assumidas nos três momentos respectivamente. Niilismo negativo, valores transcendentais, niilismo reativo, valores sub-rogados, niilismo passivo, ausência completa de valores:

Assim narrada, a história nos leva à mesma conclusão: O niilismo negativo é substituído pelo niilismo reativo, o niilismo reativo acaba no niilismo passivo. De Deus ao assassino de Deus, do assassino de Deus ao último dos homens. (...) o homem reativo toma o lugar de Deus: a adaptação, a evolução, o progresso, a felicidade para todos, o bem da comunidade (DELEUZE, 1976, p.126).

No entanto, o niilismo esconde uma face quando revela a outra. As formas culturais e fisiopsicológicas até agora manifestadas sob a experiência do niilismo são signos de uma potência em franco declínio, de valores que em etapas históricas subseqüentes vão assumindo a degenerescência da vida afirmativa e rolando cada vez mais para um estado patológico de uma cultura decadente. Mas seria somente sob essa ótica que poderíamos avaliar o sentimento niilista? Ou o niilismo também é signo de uma experiência-limite, de uma potência que convertida ao nosso favor nos conduzirá a uma mudança na ordem das forças? Nietzsche chama atenção para a dupla possibilidade aberta pelo movimento das forças niilistas em jogo:

De fato todo grande crescimento traz consigo também um descomunal esboroamento e perecimento: o sofrer, os sintomas do declínio fazem parte dos tempos de descomunal avanço; cada fecundo e potente movimento da humanidade criou ao mesmo tempo um movimento niilista. Seria em algumas circunstâncias, o sinal de um incisivo e essencialíssimo crescimento, para a passagem a novas condições de

existência, que a mais extremada forma de pessimismo, o niilismo propriamente dito, viesse ao mundo, isso eu compreendi. (NIETZSCHE, 1978, p. 386).

Não seria essa ausência de sentido, essa “vontade de cair no nada”, essa destruição dos mais veneráveis bens da cultura um sinal de que o niilismo é uma experiência-limite? Ou ainda, a vivência da fronteira entre o que se desfaz diante nossos olhos e aquilo que ainda não ousamos criar? O abismo sob a ponte, sendo que ainda não há ponte, nem mesmo a certeza de criá-la. O olhar pasmado e vertiginoso para o devir solto que por um instante se afigura como um “nada” e nesse nada o lugar aberto pela palavra possível. Essa “passagem as novas condições de existência” inclui um aniquilamento de si mesmo como meio de lançar-se ao desconhecido. Nesse sentido, ao invés de contornar o niilismo, pular por cima, como fez o bufão frente ao funâmbulo, deixar-se trespassar pelo que no niilismo é incontornável.

Assumir sua insuficiência como a insuficiência incontornável do próprio homem; “Quais são os que se demonstrarão os mais fortes? Os mais comedidos. Aqueles que não necessitam de artigos de fé extremados.” (NIETZSCHE, 1978, p. 385) Nietzsche pressentiu que esse movimento de dissolução da dicotomia entre mundo sensível e mundo inteligível abre uma possibilidade de superação em direção ao ponto extremo dessa dissolução, isto é o niilismo completo. Nesse processo de supressão da instância norteadora de sentido é aberta a possibilidade de superação daquilo que até então poderíamos pensar apenas sob a perspectiva de uma experiência degenerativa. Se por um lado o niilismo se mostra com um pântano onde as águas estagnadas exalam odores de velhos deuses mortos, é também possível imaginarmos que não é sem embates que se atinge o escarpado topo das montanhas.

A superação do niilismo não se dá apenas pela descrença nos valores metafísicos e nem mesmo pela substituição desses valores por um projeto humanista traçado pela modernidade. Ou seja, nem metafísica racional, nem teologia, nem antropologia, é preciso destruir o niilismo e todas as suas máscaras, e isso inclui um ato antropofágico, o próprio homem devora o Homem, o inumano como o ato mais grandioso e de sentido mais elevado, o excesso um “*quantum* de potência”, não o melhoramento do homem nos planos do humanismo domesticado e mediocrizado, mas a abundância de vida. Aí a pergunta nietzschiana no parágrafo 370 de *A gaia ciência*: “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?” e logo adiante, “é o desejo de fixar, de eternizar o ser, ou o desejo de *destruição*, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser*.” Fiquemos alertas para a ambigüidade nesse desejo de destruição, a ânsia por destruição pode tanto representar um excesso de energia criativa, inventiva ou um “ (...) ódio do malogrado, desprovido, mal favorecido, que destrói, tem que

destruir, porque o existente, mesmo toda a existência, todo o ser, o revolta e o irrita (...)” (NIETZSCHE, 2004, p. 274)

Para realizar a transvaloração não basta negar os valores ditos superiores, nem somente reconhecer os efeitos provocados pela morte desses valores: o tédio, o enfado e o nojo; é preciso ousar experimentar ir mais longe, no ainda-não-conhecido, onde o destruidor é também o transvalorador. Como apontamos no parágrafo anterior através das palavras de Nietzsche, essa destruição é de um caráter particular. Não é desejo de vingança de um sofredor malogrado.

Uma avaliação não é apenas uma opinião sobre o mundo, ela sugere uma origem de onde esses modos de apreciação surgiram. Por isso mesmo a pergunta de Nietzsche a que estilo de vida implica determinados valores: Nobre, vil, pesado, leve, baixo, alto? Avaliações são meios por onde se realiza a vontade de poder, seja na forma de uma expansão, incremento e apropriação ou ainda na forma de um declínio e conservação. Uma vontade se afirma em acordo com a sua qualidade.

Situando o pensamento de Nietzsche nesses critérios, poderíamos então lançar a pergunta: seria possível superar o modo de apreciação niilista da existência? Transformando o niilismo num movimento de passagem por meio do qual é possível uma mudança na qualidade da vontade, um tempo que margeia o abismo, e esse abismo é o salto para uma preciosa metamorfose.

Teríamos no “nada de vontade” o exercício de ultrapassagem do niilismo? O niilismo levado às últimas consequências abriria a possibilidade de trazer à superfície o projeto nietzschiano de *transvaloração de todos os valores*? Arriscaríamos dizer que talvez seja no acontecimento do niilismo, este, entendido como experiência capaz de deflagrar a metamorfose do camelo, o primeiro animal que indica o início do processo das *Três metamorfoses* nietzschianas (animal do peso mais pesado), em leão (animal do “Não sagrado”), o modo possível de conhecer o que nos ultrapassa: a experiência dionisíaca, a inocência do devir-criança, a alegria transbordante da face oculta do deus da metamorfose que supera o jogo de oposições e quebra do binômio bem e mal, instaurando valores que reivindicam um novo critério de avaliação.

O **niilismo negativo, reativo e passivo** são formas incompletas do niilismo, sendo que o niilismo passivo se configura como um ponto de convergência nessas etapas, aquilo que anteriormente denominamos de infraponto, onde surge o desgaste mais assolado das forças. Teríamos aí a presença de um paradoxo, pois o momento mais patológico é também o momento onde uma viragem das forças se torna possível, isto é, o sintoma de máxima

decadência é também o sintoma de uma fenda que poderá provocar a conversão desse movimento em um niilismo acabado, suprimindo o próprio critério de onde até então havíamos criado nossos valores. Sendo assim, ao tocarmos a fenda no fundo do lago, uma metáfora para o ponto extremo dessa travessia, seria possível sobreviver o niilismo acabado de onde Nietzsche pensa a instauração de novos critérios valorativos para a vida, tais como superabundância de força e saúde, *páthos* da distância, *quantum* de potência, arte dionisiaca; critérios estes que são acionados por um incondicional sim à vida; “Quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” O Sim de Zaratustra não é sim do burro “I-A, I-A”, esse sim não afirma, assume e carrega o peso dos valores cristãos e depois carrega a própria decepção dolorosa da morte desses valores.

Diante o que afirmamos até agora, podemos admitir algumas conclusões, a ultrapassagem completa do niilismo é, sobretudo, a instauração de uma estética que indissociável de uma ética promoveria um aniquilamento e superação desse infraponto cultural, “o niilismo vencido por ele mesmo”. Esse ponto extremo de um movimento que percorre de ponta a ponta a história de nossa cultura. Se deixar trespassar pelo niilismo passivo, o niilismo do “grande nojo” e da “extinção passiva”, e ainda ativar o poder de suicidar-se, de menosprezar-se para ser “O homem que quer morrer para dar passagem a um “tempo que virá”, e então mais uma vez, “os criadores são os destruidores mais radicais”.

É exemplar o fato de o niilismo ser como afirma Deleuze “o motor da história”, um movimento que possui sua própria lógica e que tem grande poder de falseamento, segundo Deleuze, até agora “o homem só habita o lado desolado da terra, só compreende seu devir-reativo que o atravessa e o constitui” (DELEUZE, 1976, p.164). Negação e reação seriam nossos movimentos de passagem pela história. No entanto, estas também se configuram como máscaras da vontade de poder, a máscara que até então constitui nossas vivências culturais, psicológicas, históricas, exatamente “lado desolado” a que Deleuze se refere. Por isso Nietzsche afirma uma transvaloração, somente no ímpeto dessa viragem, será possível efetuar uma mudança na qualidade da vontade, onde o negativo não se instaura na oposição que sofre de reação e negatividade, mas a oposição do jogo, da diferença, afirmação do criar e destruir propriamente dionisiacos. Não mais uma vontade de outro mundo em contraposição a este, não mais uma vontade de “nada” ressentida, não mais um “nada” de vontade afogado no tédio do último dos homens, mas a presença do *espírito livre*, do filósofo legislador da experiência do trágico como o traço do momento culminante do *Além-do-homem*.

Nietzsche além de exibir o grande perigo que se configura na personagem do *último homem*, ele também aponta para a possibilidade de uma superação que procede do

próprio niilismo, é importante ressaltar aqui a incerteza, o indeterminado, o inconcluso como signos indicadores dessa abertura, com isso queremos dizer que não há uma teleologia nem tampouco uma síntese conciliatória no bojo desse desdobramento, essas são condições prévias para todo aquele que se impõe a dura tarefa de legislar, a tarefa do filósofo do futuro. Em suma, nem otimismo messiânico nem pessimismo paralisador, mas uma abertura que extrapola e reivindica um acúmulo de força e uma extrema capacidade para detectar indícios de novas direções para regiões inexploradas;

Todos são perspectivas que comungam com certa qualidade de uma experiência, presentificam um trajeto de um percurso que é histórico, mas também psicológico ético/estético: “Toda a história de Zaratustra está contida em suas relações com o niilismo, isto é, com o demônio. O espírito do negativo, o poder de negar que representa papéis diversos, aparentemente opostos” (DELEUZE, 1976, p.159)

No entanto, será preciso sempre outras máscaras, pois a máscara cai e se desconstrói ou ainda, se transforma. Entre um percurso e outro ocorre uma zona obscurecida, a luz define e aí alguém já tomou o lugar de alguém, uma máscara toma lugar de outra, são nesses interstícios que amadurecem outros pontos de vida, que se deslocam de forma silenciosa quase imperceptível. A máscara enquanto ferramenta estético-conceitual corrobora para o surgimento de uma “nova imagem do pensamento” por ser ela mesma um meio de expressão que implica uma atualização das ideias numa concepção diversa da “imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral.” (DELEUZE, 2006, p.192-193)

Pensando a partir dessa perspectiva, podemos dimensionar essas máscaras em pelo menos duas direções, por um lado elas realizam um sentido, ainda que seja um sentido fragmentário e incompleto, demonstram a potência de um acontecimento, atualizam algum tipo de arte de dançar entre elas mesmas, povoam o território do lúdico. Noutra direção, formam um elenco de múltiplas versões simpáticas ou antipáticas ao protagonista, mas ao invés de oposições despertam transições, deslocamentos como forma de revitalização dos fluxos inventivos. Ouçamos Deleuze sobre a importância dos personagens conceituais na criação dos conceitos:

Assim mesmo quando são “antipáticos”, pertencem plenamente ao plano que o filósofo considerado traça e aos conceitos que cria: eles marcam então os perigos próprios a este plano, as más percepções, os maus sentimentos ou mesmo os movimentos negativos que dele derivam, e vão eles mesmos, inspirar conceitos originais cujo caráter repulsivo permanece uma propriedade constituinte desta filosofia. (DELEUZE, 2001, p. 85-86)

Os velhos valores subsistem como na “imagem dogmática, ortodoxa, moral” do pensamento. Com a *morte de Deus* a identidade sofre um abalo, uma ameaça ronda a unidade do “eu”, nessa dissolução reside também uma abertura para outras máscaras, outros “eus”, personagens e acontecimentos, desdobramentos e multiplicidades. Então é necessário que o niilismo cumpra sua errância, atinja seu próprio ápice através do personagem do “homem que quer morrer” e também no “último homem”, ainda que sejam diversos os seus modos, há em ambos um poder de metamorfose que constituem o perspectivismo e o pluralismo nietzschiano, estes nos reservam sempre mais de um sentido ou ainda um complexo de sentidos, interpretações que revelam sempre a presença de uma máscara atrás de cada máscara. Sua estética nômade inclui a geração de variados espaços cênicos onde outros signos são inseridos, destronam a velha ordem valorativa criando uma nova relação de forças que exige sempre uma nova interpretação.

No entanto, cada interpretação pertence a um plano, a um critério; essência e aparência, verdadeiro e falso, o vil, o baixo, o nobre, o alto, todos adentram o espaço do jogo cênico, mas são princípios de interpretação e de avaliações que supõem um modo de pensar, de sentir, de conduzir. As formas enfraquecidas, doentias, onde o pensamento assume a potência do negativo e a máscara quer se agarrar a face e tornar-se a face, elas são compatíveis com valores que depreciam a vida e representam a vitória das “forças reativas” sobre as ativas. Há aí uma “tipologia qualitativa” que presume uma interpretação nobre ou vil, ressentida ou inventiva, trágica ou cristã. Sendo assim, as interpretações antecipam a pergunta: “quem” interpreta? O que importa é o “tipo” daquele que interpreta. Podemos ainda acrescentar que em toda máscara existe uma potência que lhe dar relevo, uma potência que avalia e interpreta uma potência de transmutação ou de conservação. Por isso o ultrapassamento do niilismo anuncia uma afirmação da vida, o corpo, a terra, a “grande saúde” restabelecida. Compreenderemos a qualidade dessa afirmação através da diferença entre o “sim” de Zaratustra e o “sim” do camelo em seu primeiro discurso intitulado “Das três metamorfoses”, como disse Deleuze, “Porque nada é mais oposto ao criador do que o carregador. Criar é aligeirar, é descarregar a vida, inventar novas possibilidades de vida” (DELEUZE, 1971, p. 19).



### 3.3 Das três metamorfoses.

Zaratustra inicia seu ocaso, seu primeiro discurso após ter vivenciado o fracasso na praça do mercado é sobre as três metamorfoses do espírito: “como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança.” (NIETZSCHE, 1981, p. 43) As imagens são cambiantes e parecem revelar estágios da cultura, momentos psicológicos do niilismo, estádios de crescimento de uma força em relação à outra que entra em processo de dissolução. Os animais perambulam pelo deserto, a savana, a floresta, o meio é fluido, vai-se de um lugar ao outro de um animal a outro no intuito de experimentar sua força ou a degenerescência dessa força. Seriam todos disfarces transitórios da filosofia Nietzscheana?

De acordo com Nietzsche, estas três metamorfoses significam entre outras coisas, momentos e também estádios da sua vida e sua saúde. Sem dúvida, os cortes são também relativos: o leão está presente no camelo, a criança está presente no leão; e na criança há a abertura para a tragédia (DELEUZE, 2007, p. 9).

Mesmo o camelo, com sua cadência lenta e pacífica abriga um potencial instintual para a revolta, para que a metamorfose possa ocorrer é preciso que de alguma maneira o camelo, enquanto animal do peso mais pesado experimente um ápice de esgotamento. A carga se torna insuportável, o próprio deserto se torna demasiadamente árido, o corpo do camelo não consegue mais acumular água o bastante para realizar sua tarefa de recoveiro, de besta de carga. O território do camelo não é o mesmo do leão, não apenas os animais sofrem uma metamorfose, mas o território de ação também é transformado. O deserto é invadido pela savana assim como o camelo é tomado pela força do felídeo. Máscara e cenário vão mutuamente se constituindo, se imbricando guiados pelo incessante movimento de impermanência da presença dionisíaca que tem no jogo das máscaras o seu brinquedo infantil, zombeteiro.

Agora é chegado o momento de encontrar companheiros que não façam parte do rebanho e estejam dispostos a realizar a trajetória de uma “nova manhã”, companheiros que possam levar a cabo o projeto de transvaloração, “novos valores em novas tábuas”. Alguns discípulos que tenham ouvidos para a experiência do *Além-do-homem* e não mais uma multidão que não se interessa pelo ensinamento do nosso protagonista preferindo a nefasta possibilidade da experiência cultural do *último homem*. As *três metamorfoses* abre os discursos do primeiro livro, mas parece também fazer referência a senda do próprio Zaratustra

enquanto profeta de Dioniso. As metamorfoses são fecundidades que operam uma errância nos sentidos.

O camelo, já mencionamos anteriormente, é o animal do deserto e suas potencialidades estão ocultas na capacidade de suportação, carregar grandes pesos durante longas caminhadas, é o armazenador e sobrevivente do deserto. O camelo é a senda traçada pelo cumpridor de normas e regras impostas por uma ordem que lhe é estranha, um atarefado que mede sua força pela capacidade que tem em se manter fiel ao peso que ela representa. Sua sensibilidade está voltada para o peso que sustenta em seu dorso, toda a realidade torna-se uma carga, mas essa carga é sentida como um bem, um patrimônio, primeiro o peso se justifica em nome de um “outro mundo”, depois o peso de si próprio, o peso que o assassino de Deus quer tomar para si no eterno deserto da expiação. “O que há de mais pesado, ó heróis” pergunta o espírito de suportação, “para que eu tome sobre mim e minha força se alegre?” (NIETZSCHE, 1981, p. 43). Mas, como afirmou Deleuze, “os cortes são também relativos” e ao atingir o “mais ermo dos desertos, dá-se a segunda metamorfose.” (NIETZSCHE, 1981, p. 43)

Das entranhas do camelo ouve-se o fremir do leão, a fome felina de libertar-se de todo o peso, de toda forja da obediência a comandos alheios à sua vontade. O leão exorciza o “sim” do camelo, pois é um sim que conserva toda a carga, é o sim da vontade niilista que se mantém às costas do homem. O leão é o animal do “sagrado não” que toma para si o poder de criar, é o “não” da afirmação, é o “não” da metamorfose, o destruidor dos valores instituídos, valores estes que acionam forças inconscientes capazes de transformar os homens em animais de carga para que cumpram metas estabelecidas por seus representantes, Estados, Igrejas, e seus parceiros ideológicos. O leão é a passagem para a última metamorfose, a criança. O leão deseja ser ultrapassado, o seu “não” é um “não” que afirma a transmuta o, é o “não” a toda negatividade do camelo. O fremir do leão nas entranhas do camelo é a aurora de novos valores onde a vida é afirmação de uma potência ativa. O fremir faz estremecer os fardos do recoveiro, produtos do niilismo, e prepara o sim dionisíaco, o sim que sabe dizer não, o sim da criança. A criança é a leveza que nos excede:

“(...) que poderá ainda fazer uma criança que nem sequer p de o leão? Por que o rapace leão precisa ainda tornar-se criança? Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim”” (NIETZSCHE, 1981, p. 44)

Não há uma reconciliação entre os animais, são singulares suas experiências, mesmo o camelo permite um singular experimento diante a travessia no deserto da servidão, mesmo sua lógica de rebanho é afetada e, suas patas devem se tornar garras. Uma ordem é afetada e o leão abocanha essa ordem e a destrona, mas essa ordem não é uma lei conhecida, não é uma ordem instaurada e prevista, não há regras preexistentes, é a ordem das máscaras tombadas umas pelas outras, do travestimento e dos disfarces, é a dança dionisiaca que não “salta por cima”, mas adentra, trespassa, ultrapassa, viola, quebrando o julgo de uma força para que uma outra possa enfim transbordar. Nas metamorfoses está presente o jogo de forças. O leão e o camelo instauram um confronto, uma força sede para que outra tome seu lugar, o equilíbrio é posto a prova e o “Eu quero” leonino sobrepuja o “Tu deves” do camelo. O leão possui um poder corrosivo, crítico das tradições metafísicas, do pensamento dualista, da subserviência medrosa que aos metas-relato que a Modernidade ergueu em substituição a metafísica cristã. A própria ilustração é anti-leonina, pois se queria sobrepujar a ordem teológica providencial, não foi capaz de conduzir essa ultrapassagem de maneira radical, pois se manteve conciliador com a ordem anterior, o dever e a moral são interiorizados, tornam-se leis da razão, imperativos da consciência moral:

O sujeito kantiano não opõe, como o leão, o “eu quero” ao “tu deves”, mas sim configura o “eu quero” a partir do ponto de vista do dever, como “eu devo”. É aqui que o bom uso da subjetividade desdobrada coincide estranhamente com a confirmação dos valores estabelecidos: o sujeito maduro, maior de idade, é o que se rege pela verdadeira razão, pela autêntica moral e pela verdadeira liberdade. Outra figura do camelo, em suma (LARROSA, 2005, p. 114).

A *Morte de Deus* seria então a primeira metamorfose, algo deve ser superado, a opressão da docilidade dos valores gestados sob o julgo da humildade cristã, do respeito submisso, da transcendência idealista. O mantra “Tu deves” é a presença da tradição milenar que se configura sob o efeito da imagem do “peso mais pesado”, da soberania de Deus sobre a soberania do *Espírito livre* e criador do homem. A metamorfose do leão em camelo é a passagem da moral do rebanho, da metafísica dogmática e sua velha maneira teológica de pensar, para o homem que arrebatou sua própria liberdade e se nega a viver sob a vigência de uma lei que transcenda sua vontade: “Mas o leão é precisamente o “sagrado não” tornado criador e afirmativo, este não que a afirmação sabe dizer, no qual todo negativo é convertido, transmutado em poder e em qualidade”. (DELEUZE, 1976, p.160)

O leão prepara a última metamorfose, o último estágio se aproxima: tornar-se criança. O leão desestabiliza a ordem, torna inseguras as respostas que estraçalha entre seus dentes e garras, talvez se autoconsume em sua própria potência, ele se autocria e se destrói, o seu *métron* é desmedida. Ele ergue uma ponte com sua própria pujança e irreverência, mas ele mesmo não cruza a ponte, seu corpo é sua ponte, sua passagem e incerteza para algo que nem mesmo sua pujança poderá adivinhar. Há um niilismo por excesso, um querer morrer de aventureiro, um amor a tudo que é perigoso e provisório. O leão não garante que a criança aconteça, mas faz de seu próprio experimento uma possibilidade. A vontade leonina aproxima o negativo e o positivo, o “Não” é também um imperioso “Sim”. A máscara da destruição de todos os valores estabelecidos, das imposições fictícias torna-se então, a porta de passagem para a criação de novos valores: “Criar valores novos – isso também o leão ainda não pode fazer; mas criar para si a liberdade de novas criações – isso a pujança do leão pode fazer”. (NIETZSCHE, 1981, p.44).

Há na afirmação leonina um excesso de força, uma desmesura própria daquele que rouba, ele é o ridente que afirma a vida, não como verdade ou realidade sensível, mas como modo de avaliação, é um afirmar da leveza que encontra nas contradições uma inspiração para inventar novas criações:

Ride, ridentes!  
 Derride, derridentes!  
 Risonhai aos risos, rimente risandai!  
 Derride sorrimente!  
 Risos sobrerisos – risadas de sorridentes risores!  
 Hilare esrir, risos de sobreridores riseiros!  
 Sorrisonhos, risonhos,  
 Sorride, ridiculai, risando, risantes,  
 Hilariando, riando,  
 Ride, ridentes!  
 Derride, derridentes!

(KHLÉBNIKOV, 1977, P.80)

Há algo que nem mesmo a afirmação vicejante do leão é capaz de cumprir: “Por que o rapace do leão precisa ainda tornar-se criança?” (NIETZSCHE, 1981, p.44). O leão também se arrisca no jogo das forças. Ele é a máscara da destruição de todos os valores, a destruição dos valores é a condição que torna possível o arrojado da inocência da criança. “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim”.” (NIETZSCHE, 1981, p.44) A vida e seu caráter lúdico, a inocência do devir. Dioniso o deus menino metamorfoseado, sua máscara

de infante, sua dança, sua gargalhada, seu disfarce supremo. A criança é a completude do instante num esquecimento sadio, é a liberdade do cárcere do tempo passado, do olhar petrificado, ressentido contra tudo que se foi e a inexorabilidade desse tempo. A criança é a experiência do tempo sem passado nem futuro, é a libertação do olhar paralisante da górgona que transforma o tempo em eternidade, em estátuas de sal que eternamente expiam as culpas do passado.

A criança é uma afirmação incondicional de tudo que é e que foi, é a alforria do espírito de vingança. A criança e seu jogo inocente assinala a grande afinidade entre o pensamento de Nietzsche e de Heráclito. A inocência é a afirmação de uma existência sem culpa. Heráclito faz uso da metáfora do *aión* como jogo da criança divina e seu eterno fluxo no vir-a-ser. O *aión* é a presença do movimento próprio da vida como um manar e um destruir. A metáfora do *aión* reveste a vida como esse manar infundável de metamorfoses, uma brincadeira de criança na inocência de um lance no jogo de dados. Essa metáfora em Heráclito se encontra no fragmento 52: “Tempo é criança brincando, jogando, de criança o reinado”. A criança é ela mesma seu próprio jogo, sua inocência é desconhecer aquilo mesmo do qual ela faz parte, ela mesma é um elemento lúdico entre seus dados. Algo permanece oculto e obscuro, a criança lança fora os dados e eles rolam impulsionados por essa força que desconhece sua origem e também seu destino, o rolar é marca da transitoriedade, da impermanência da vida. De repente os dados cessam e ela os colhe e se lança novamente à brincadeira. Nietzsche aponta Heráclito como seu predecessor quando este enxerga a vida como um jogo de forças. Em sua *Filosofia na época Trágica dos Gregos*, Nietzsche afirma que somente o homem estético compreende que para o nascimento de uma obra de arte é preciso um conflito de pluralidades num jogo de tensões. “ (...) O conflito da pluralidade pode trazer consigo lei e ordem, como o artista fica em contemplação e ação sobre a obra de arte, como necessidade e jogo, conflito e harmonia, têm de se emparelhar para gerar a obra de arte” (NIETZSCHE, 1978, P.36)

Nada negar, nem o acontecido nem o que está por vir. Mas há ainda para o mestre do eterno retorno um longo percurso a trilhar até que seu pensamento mais abissal possa lhe ensinar a inocência da criança como “um jogo uma roda que gira por si mesma”.

A invenção de novas formas de avaliar a vida, o jogo é nessa perspectiva as metamorfoses do camelo em leão e do leão em criança. São máscaras dos instantes que se relacionam uns com os outros, são momentos do nomadismo nietzschiano, suas próprias superações, do peso mais pesado da tradição a passagem para a liberdade do insolente Espírito Livre. O próprio *Zarathustra* é o Profeta de algo que o ultrapassa, ele é a possibilidade aberta

ao *Além-do-homem*, essas são as suas palavras na *hora mais silenciosa*: “Quem sou eu? Aguardo alguém mais digno; eu não mereço, sequer, despedaçar-me contra ele”. (NIETZSCHE, 1981, p. 157)

Zaratustra, como afirma Nietzsche em seu *Ecce homo*, “é a eterna afirmação de todas as coisas”, mas ao mesmo tempo ele é o destruidor, o negador de todo um modelo fantasmagórico, de toda uma cantilena do esgotamento e da degenerescência das potências inventivas, ele é o extraordinário ponto de negação, “o destruidor, o criminoso”. O leão e a criança, o “não sagrado”, o “sim sagrado”, a destruição torna-se o portal para a transvaloração. A afirmação dionisíaca é a inocência como abertura aos *pathos* trágico da existência, nada deve ser negado, pois todas as manifestações da vida são sagradas. Mas essa afirmação deve ser precedida pela negação, o poder de negar que surge no fremir do leão é o poder de ruptura com as forças reativas, a sua negação é uma expressão mascarada de uma afirmação, é um disfarce para alçar seu mais alto voo de pássaro livre, movimento contínuo desse *pathos* imagético entre máscaras, entre a agressividade do leão e riso zombeteiro da criança. Sob o signo da afirmação a cena movimentada-se, as ideias se tornam ações presentificadas com intuito de destronar as ordens conservadoras por meio das metamorfoses dionisíacas:

Assim, o Asno de Zaratustra diz sim; mas, para ele, afirmar é carregar, assumir, encarregar-se. Ele carrega tudo: os fardos de que é encarregado (os valores divinos), aqueles que ele próprio se encarrega (os valores humanos) e o peso de seus músculos fáticos, quando nada mais tem para carregar (a ausência de valores). (...) É nesse sentido que Nietzsche opõe o Sim e o Não do Asno e o Sim e o Não de Dioniso-Zaratustra. (DELEUZE, 2001, p. 90/91)

Somos surpreendidos pelas imagens que a linguagem evoca na passagem de uma cena a outra. Um cortejo fúnebre dá-se início com a morte do funâmbulo, um cortejo de infieis, bárbaros, hereges, monges e sábios, doutos, todos em silêncio acompanham ao enterro do funâmbulo e repetem suas peripécias antes da queda, junto com ele desfrutarão o tronco oco de uma árvore na floresta. O funâmbulo são todos, e cada um deles carrega sua queda antes de realizar a travessia. As cordas de um novo tempo estão suspensas sobre o abismo. Todos os personagens estão sob o efeito da corda bamba e agora seus olhares volta-se para a Terra. O cortejo segue sua perigosa travessia. O além dos ultramundos declina diante a possibilidade aberta por um tempo que pede urgência na realização de um projeto *humano, demasiado humano*.

O importante é o movimento nômade que perpassa toda a obra. Em Zaratustra, o movimento é o maior protagonista da cena. As máscaras estão superpostas, são vibrações leoninas que avançam sobre o camelo nas areias do deserto. O geográfico, o sonoro, o onírico, a superposição de máscaras, o drama de ideias, são todos tecidos no fio da trama dionisiaca. Criar e destruir, o homem e sua máscara Deus, o Deus morto e sua máscara eu- substancial é a presença de um desvario e uma vertigem que fervilha num solo inumano, é a expressão de um movimento inconsciente que se conforma em passagens imagéticas e nos monólogos ditirâmbicos de Zaratustra. É um teatro das simultaneidades onde as forças se experimentam e se enfrentam provocando uma desordem nas máscaras.

O encadeamento de ideias aparece envolvido na aura do sentimento trágico e não apenas em discursos didáticos. Ao iniciar seus discursos Zaratustra está tomado pela presença da luminosidade apolínea, o pregador montanhês que traz a boa nova na possibilidade do *Além-do-homem*, ainda que obliterado pelo perigo do niilismo e de seu produto mais nefasto, o *último homem*. No entanto, há um percurso que nosso herói sabe ter de cumprir, há uma descida ao mundo ífero ao subsolo donde estão adormecidas as sementes da vinha. Essa zona obscurecida, esse território enigmático, são os lugares de Dioniso, o inaudito que somente por frestas se deixa entrever. Imiscuído a dança e ao canto ditirâmbico do êxtase celebrante, há também o sombrio trágico refratado na consciência, e as potências ameaçadoras da hostilidade, da guerra e do mau humor. As verdades do túmulo são também abismos ameaçadores. Lá onde a vida está entregue a Dioniso, está inteiramente lançada a si mesma, inquieta e devoradora.

Para dar início a sua travessia ele elege a águia e a serpente como guias; o animal do mais alto voo é seguido pelo animal do mais prudente rastejar, o orgulho dos que habitam o cume das montanhas é seguido pela astúcia e a prudência daqueles que conhecem veredas misteriosas e desertos rochosos, pois a intenção do mestre do *eterno retorno* é adentrar os subterrâneos da cultura e do homem para “fazer falar aquilo que gostaria de permanecer mudo”.

Muitas possibilidades se abrem ao homem que souber livremente percorrer as novas trilhas sem nenhuma carga para levar as costas, ele mesmo terá de descobrir e até mesmo inventar esses novos destinos. A Terra inteira são os seus domínios. A Grande Mãe<sup>33</sup> que fará germinar os novos grãos lançados sobre um solo fértil em possibilidades, seus

<sup>33</sup> Um arquétipo acima dos nomes, mas para cuja composição muito concorreu a Grande Mãe antólia Cibele. A Géia de Hesíodo é a Terra cosmogônica, enquanto Deméter é a Terra cultivada, a deusa dos Mistérios de Elêuses. A Grande Mãe se configura como a energia latente no seio da terra, fonte primordial e ctônia de toda fecundidade. (Dicionário mítico-etimológico de Junito Brandão. V.I)

coribantes dançam sua dança circular sob o som dos címbalos tomados pelo delírio sagrado. Os domínios dessa Grande Mãe ainda estão inexplorados, seus perigos são imprevisíveis: “Permaneeci fiéis à terra, meus irmãos, com o poder da vossa virtude! Que o vosso amor dadivoso e o vosso conhecimento sirvam o sentido da terra! Isso eu vos rogo e imploro”. (NIETZSCHE, 1981, p. 90) A “fidelidade à terra” seja compreendida aqui como o instante privilegiado para que “dê seu destino à terra, um sentido humano!”. (NIETZSCHE, 1991, p. 91) Fidelidade à terra, este é o conselho que Zaratustra dá aos seus discípulos. Nietzsche, tanto no prólogo de Zaratustra quanto no fim da primeira parte pede aos seus discípulos que sejam fiéis à terra:

Permaneeci fiéis à terra, meus irmãos, com o poder da vossa virtude! Que o vosso amor dadivoso e o vosso conhecimento sirvam o sentido da terra! Isso eu vos rogo e imploro. Não os deixeis voar para longe de que é terrestre e bater e bater com as asas contra as eternas paredes! Ah, houve sempre tanta virtude desorientada! Trazei, como eu, essa virtude desorientada de volta à terra – sim, de volta ao corpo e a vida: para que dê seu destino à terra um sentido humano. (NIETZSCHE, 1981, p.90/91)

A noção de fidelidade nos remete às ordens de uma virtude metafísica. A fidelidade se tornou durante muito tempo uma virtude da aceitação resignada da resolução de um conflito por via de uma solução transcendente. A tradição de pensamento crivou o sentido de fidelidade a uma ordem metafísica, uma fé, *fides* para os latinos e para os gregos *pistis*. A tradição filosófica socrático-platônica mantêm-se fiel ao *eidos*, isto é, fiel à Ideia como fundamento hierarquicamente superior a imagem, que está sempre em segunda ou em terceira ordem ou em simulacro. No entanto, a fidelidade a que se refere Nietzsche está em franco desacordo com essa perspectiva, não se trata de uma fidelidade passiva, indolente, referenciada numa instância ultramundana. A fidelidade a que ele conclama, é aquela que nos reconduz de volta ao corpo e à terra, uma fidelidade ao *pathos* como expressão mais direta de uma estética da imanência. Potência da instabilidade e do desnorteamento do “eu” consciente, é o apogeu das máscaras que antecede todas as faces. O *pathos* é o dilaceramento de Dioniso, é o arrebatamento provocado pelo êxtase musical, pela sonoridade catártica que aniquila todas as individualidades.

A dor e o riso trágico é a experiência da dissolução das identidades, o uníssono das máscaras sem que se saibam máscaras. Uma vivência que só podemos supor, mas que nos é negada pela condição mesma da cultura que incorporamos e construímos. O balbucio de todas as línguas, a perda da consciência de si envolta nessa torrente avassaladora que alia



pavor e embriaguez diante a ruptura da individuação. São “lugares” que não podemos adentrar sem uma “senha mágica”, sob o risco de sermos engolidos pelo abismo, o caos que nos ultrapassa, o caos criador-devorador; “A partir desse momento, não é mais o corpo como propriedade do *eu* que é considerado, mas o corpo como lugar dos impulsos, do encontro destes: produto dos impulsos, o corpo torna-se fortuito: ele não é mais irreversível do que é reversível, porque ele não tem mais outra história a não ser a dos impulsos” (KLOSSOWSKI, 2000, p. 50).

Confiança na terra e no corpo, essa é a nossa fidelidade conflituosa, por isso compreendemos que pelo termo fidelidade Nietzsche nos remete não mais a experiência da estabilidade das crenças dos ídolos milenares, nem mesmo a crença em Dioniso. Com o deus da metamorfose partilharemos o dilaceramento da carne, a instabilidade e a mutabilidade como ressonâncias de suas máscaras e a dissolução provisória das identidades. A fidelidade não é mais a expressão de uma estabilidade, de uma virtude cristã que resolve o conflito trágico e promove a redenção dos aspectos conflitantes da vida. A terra é o próprio corpo e ele nossa *grande razão*, o corpo não é a prisão da alma, assim o pensaram o cristianismo e o platonismo, nem é apenas a *res extensa* como pensara a tradição cartesiana, o Eu, este sim, é apenas uma ilusão da linguagem, um artefato útil e discursivo, uma pequena razão, um frágil barco que navega numa imensidão desconhecida. Se a fidelidade é a fidelidade de um “eu”-uma subjetividade delimitada como consciência -, a uma deidade, Nietzsche promove uma transvaloração quando pede fidelidade à terra e ao corpo redimensionando a própria noção do que seja corpo, pois o corpo é que poderá nos revelar zonas obscuras de nossa personalidade. Julgar, valorar, sentir, pensar, faz parte de um conjunto de sutis operações que ocorrem em nosso corpo e a consciência é apenas um “instrumento” que luta em meio uma multidão de comandos que são gerenciados pelo corpo. A alma seria apenas “uma palavra para alguma coisa no corpo”, fala *Zararatustra* aos desprezadores do corpo:

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é também tua pequena razão, meu irmão, que tu denominas “espírito”, uma pequena ferramenta e um brinquedo de tua grande razão. “Eu”, dizes tu, e estás orgulhoso dessa palavra. Mas aquilo que é maior, em que não queres crer – teu corpo e sua grande razão – não diz eu, porém faz eu. Aquilo que os sentidos sentem e que o espírito conhece, não tem neles mesmos seu fim. Porém sentido e espírito te convencem de que eles são o fim de todas as coisas – tão vaidosos são (NIETZSCHE, 1981, p. 51 ).

Exatamente no final da primeira parte do *Zaratustra*, quando a semente foi lançada na esperança de que o solo fértil gere novos frutos, Zaratustra pede os seus discípulos que sejam fiéis à terra, nesse momento ele retornará à sua caverna: “E o grande meio dia será quando o homem se achar na metade de sua trajetória entre o animal e o Além do homem e festejará seu caminho para a noite como a sua mais alta esperança: porque será o caminho de uma nova manhã”. (NIETZSCHE, 1981, p. 92).

Muitas luas se passarão até que vinguem as sementes lançadas por Zaratustra, ele anunciou as possibilidades vindouras e agora ele aguarda em sua caverna o momento de encontrar amigos e inimigos para partilhar sua “selvagem sabedoria”. Aqui finalizamos o segundo capítulo. Por via do personagem do *Insensato* apresentamos a *performance* cênica do *homem louco*; como desdobramento desse acontecimento adentramos na praça zaratustriana onde o protagonista da obra anunciou o par de possibilidades abertas ao homem, *isto é, o Além-do-homem e o último homem*.

Na esteira dessas possibilidades aparece o Niilismo e suas formas de travestimento. O “Prólogo” e os “Discursos” da primeira parte compõem uma arquitetura cênica de entrelaçamentos entre as personas até aqui apresentadas. O espaço lúdico se deu por via das tensões, deslocamentos, metamorfoses, concorrência e coexistência. No entanto há uma longa trajetória que ainda está porvir. Zaratustra deseja encontrar companheiros que escrevam novas tábuas de valores e que possam levar a cabo o projeto de *transvaloração de todos os valores*. O aprendiz dá continuidade ao seu nomadismo tecendo seus percursos em meio à travessia. Os conceitos vão constantemente assumindo novas máscaras, vão traçando um teatro de ideias que incorporando “vestimentas” serão retomadas em novos territórios de ação. Assim, o percurso realizado pelo protagonista da obra, vai se construindo à medida que, as sobreposições de componentes situacionais vão sendo solicitados no campo do jogo cênico, o que nos obriga a redimensioná-los.

Deleuze em seu livro intitulado *Nietzsche* (2007), organiza um “Dicionário dos principais personagens de Nietzsche”. Aqui apresentaremos alguns dessas máscaras estético-conceituais, um cortejo de algumas das personas zaratustrianas. Essas máscaras estético-conceituais fazem parte de um amplo leque de figuras cênicas em *Assim falou Zaratustra*:

**O demônio/Bobo** - Ora se traveste de bufão e salta por cima (Prólogo do *Zaratustra*). Ou em outra versão aparece no espelho como a outra face de Zaratustra, sua caricatura: “Quando, porém, me olhei no espelho, dei um grito (...) porque não a mim, vi nele, mas a caratonha e o riso escarninho de um diabo” (NIETZSCHE, 1981, p.97). A dubiedade dessa máscara apresenta-se ainda em *Dos compassivos*: “Àquele, contudo, que é possuído

pelo demônio, cochicho essas palavras ao ouvido: “O melhor é, ainda, fazeres o teu demônio crescer! Também para ti há um caminho da grandeza!”(NIETZSCHE, 1981, p.103).

**O camelo/o asno** – Afirma o niilismo porque carrega o “peso mais pesado”: “De uma ponta a outra, o Burro é a caricatura e a traição do Sim dionisiaco; afirma, mas só afirma os produtos do niilismo”. (DELEUZE, 2007, p.35) Porém, esses animais sustentam uma dubiedade, o poder de afirmar ainda que seja a serviço do negativo. São animais de carga que conservam a vida pelo viés do peso, mas à custa de longas caminhadas possuem algum vigor e paciência No final da quarta parte de Zaratustra, temos “A festa do burro”, onde os *homens superiores* ajoelham-se aos pés do burro, adorem-no como se fosse um deus.

**Os homens superiores** – Desejam implantar uma nova ordem que substitua os valores transcendentais. Depois da morte de Deus, o vazio do trono divino deve ser ocupado por valores humanos, o princípio avaliador é mantido, eles pretendem inverter os valores, mas *Zaratustra* quer transmutar. Não sabem rir nem brincar, desconhecem a alegria do joto. No capítulo “Os homens superiores” *Zaratustra* diz: “Canonizei o riso: homens superiores aprendam a rir!”

**O último dos homens** – É aquele que quer se extinguir passivamente. Ao invés da vontade de nada ele assume um nada de vontade. Não sabe mais o que anseio de criar, por isso ele obstrui o movimento de passagem para que floresça o *Além-do-homem*. Submetidos a uma felicidade comezinha, trabalho e pequenos prazeres. Se o anseio do homem deve ser se tornar ponte, “uma corda estendida entre o animal e o *Além-homem*”, ao último dos homens esse anseio esgotou-se.

**A Tarântula** – O espírito do ressentimento e da vingança e sua teia é a teia da ordem moral vigente. Sua teia é aprisionamento na vontade que quer poder, que quer dominar, manter a ordem e controlar os “espaços de poder”. Prega a igualdade porque nega o jogo de forças como inerente a própria vida. No *Zaratustra*: “Não passais de tarântulas e bem ocultas almas vingativas!”; e no *Anticristo*: “Deus, o Deus dos doentes, Deus, a aranha”. A *tarântula* certifica o congelamento da vida, se a vontade precisa sempre avançar explorando, incorporando, se apropriando, a *tarântula* prefere uma estabilidade mediana que obstrui o poder de jogo. Ela clama por justiça, mais uma justiça amesquinhadora, que esconde sua vontade de poder. A *aranha* e sua teia da moral.

**O poeta-dançarino** – O poeta-dançarino não compõe o “Dicionário dos principais personagens” de Deleuze, nem tampouco é mencionado com essa denominação no *Zaratustra*. No entanto, no nosso entender, Zaratustra é tomado pela afirmação dionisiaca quando ultrapassa o niilismo através da cena do pastor que fica sufocado com a serpente, no

capítulo “Da visão e do enigma”, ali ele vive o “riso que não era riso de homem”. Deleuze declara que “Também Zaratustra parece ter acabado sua tarefa ao mergulhar suas mãos na juba do leão. (...) Participa plenamente da afirmação dionisíaca, ele é já a ideia desta afirmação” (DELEUZE, 2007, p.39). Sendo assim, acontece uma transmutação no próprio Zaratustra. No capítulo “O convalescente”, podemos perceber essa ultrapassagem, quando afirma o eterno retorno e sua ideia de que tudo revém. Esse cume trágico assumido sem restrições, a náusea ultrapassada, a capacidade de suportar a tragicidade do retorno, e não apenas suportar, mas desejá-lo, é a realização plena de sua doutrina do *amor fati*, que é “somente pura adesão”. A partir desse ponto, Zaratustra se torna o mestre do eterno retorno. Atravessa “o portal do instante” e renasce dançarino, poeta, cantor dos ditirambos dionisíacos: “Para meu pé, frenético pela dança, lançaste um olhar, um ondeante olhar, sorridente, indagador, enternecedor” (NIETZSCHE, 1981, p. 230) A palavra se torna escassa, é preciso cantar e dançar, celebrar a sua sabedoria trágica tomada em corpo como inocência do devir. “Não foram palavras, porventura, feitas para os seres pesados? Não mentem todas elas, porventura, à criatura leve? Canta! Não fales mais!” (NIETZSCHE, 1981, p. 237).

## 4. VONTADE DE PODER E O ETERNO RETORNO NO JOGO DO TEMPO

### 4.1 Vontade de Poder: O Afeto de Comando.<sup>34</sup>

Os primeiros raios da manhã ainda não adentraram a caverna que durante muitos anos abrigou Zaratustra em sua solidão. A solidão é um bálsamo fortalecedor para naturezas extraordinárias como a dele. Os ares montanhosos são benignos a todo aquele que transforma a solidão em uma atividade criadora. No percurso até ali trilhado, depois de experienciar o fracasso junto à turba reunida para assistir o espetáculo do funâmbulo, Zaratustra compreendeu que cometera uma insensatez indo até a praça do mercado, pois o que ele tem para ensinar não é propício para multidões. Ele pressente que é preciso “atrair muitos para fora do rebanho”, essa foi a mudança estratégica de Zaratustra, seus discursos passam a partir de então, a requisitarem um grupo mais seletivo:

E, como falasse a todos, não falei a ninguém. À noite, porém, eram funâmbulos os meus companheiros, e cadáveres; e, eu mesmo quase um cadáver. Com uma manhã, contudo, uma nova verdade veio a mim; comecei, então, a dizer: “Que me importam a praça do mercado e a plebe e o estardalhaço da plebe e as orelhas compridas da plebe”. (NIETZSCHE, 1981, p. 287)

No entanto, ele precisou mais uma vez se retirar do meio dos homens e deixar que seu apelo de fidelidade à terra se disseminasse gerando frutos bem aventurados. Depois de anunciar a morte de todos os deuses, de renunciar a oposição entre corpo e alma, entre sensível e inteligível, apresentando a possibilidade do *Além-do-homem* como aquela que assume perspectivas para além do bem e do mal e com isso erige uma nova tábua de valores. Ele finda os diálogos da primeira parte se despedindo de seus discípulos e anunciando:

E algum dia, ainda deveis ser de novo os meus amigos e os filhos de uma única esperança; então, estarei convosco pela terceira vez, a fim de festejar convosco o grande meio-dia. E o grande meio-dia será quando o homem se achar na metade da sua trajetória entre o animal e o além-do-homem festejará seu caminho para a noite como a sua mais alta esperança: porque será o caminho de uma nova manhã. (NIETZSCHE, 1981, p.92)

Zaratustra deixa seus discípulos para se embriagar de solidão, mas passado alguns anos ele se sente impaciente, ansioso por mais uma vez dividir o vinho da taça que transborda.

<sup>34</sup> Em *A gaia ciência*, Nietzsche se refere a vontade “enquanto afeto do comando”.

Em uma de suas manhãs solitárias ele acorda inquieto com um sonho que teve na noite anterior, uma imagem em particular lhe dar o indício de que é chegado o momento de retornar para o lado daqueles que outrora receberam seu ensinamento como dádiva. “O menino com o espelho”, título do primeiro capítulo da segunda parte, é também um fragmento de um sonho onde mais uma vez é acionada a presença de uma imagem que acompanha Zaratustra em todo o seu percurso trágico, a imagem do *diabo*, este que na primeira parte da obra aparece travestido no personagem do bufão da torre, agora ele surge como a *outra face* de Zaratustra, o seu reflexo no espelho: “O que me assustou tanto em meu sonho, que acordei? Não vinha ter comigo um menino trazendo um espelho? (...) Quando, porém, me olhei no espelho, dei um grito (...) porque não a mim, vi nele, mas a carantonha e o riso escarninho de um diabo”. (NIETZSCHE, 1981, p.97). Na carantonha do diabo Zaratustra advinha que seus ensinamentos estão perdendo a candência até mesmo entre aqueles a quem ama, e seus opositores estão deformando a imagem de sua doutrina. Zaratustra se dirige aos seus animais e tomado por uma alegria exuberante se sente mais uma vez pronto para deixar transbordar sua *selvagem sabedoria*. E assim parte Zaratustra para as *ilhas bem-aventuradas*...

Se na primeira parte da obra foi a *Morte de Deus* o tema norteador donde se desdobraram os conceitos de niilismo, *Além-do-homem* e último homem, na segunda parte de *Zaratustra* será pronunciado pela primeira vez a doutrina da vontade de poder<sup>35</sup>. Mas antes ele precisa restabelecer os laços com seus discípulos e reacender a chama dos seus ensinamentos: “Sim muitas mortes amargas deverá haver em vossa vida, ó criadores! Assim sereis intercessores e justificadores de toda transitoriedade”. (NIETZSCHE, 1981, p.101)

*Nas ilhas bem aventuradas* Zaratustra retomará a crítica à hipótese de Deus, pois o novo homem que deseja instituir valores deve não somente superar todo fundamento moral

<sup>35</sup> A expressão *Wille zur Macht* carrega uma dupla possibilidade de tradução, optamos por vontade de poder e não vontade de potência como fizeram alguns grandes intérpretes de Nietzsche, tais como Rubens Rodrigues Torres filho, Scarlett Marton, Roberto Machado, Eugen Fink, este último que traduziu o termo por “vontade de domínio”. No entanto, como afirma a própria Scarlett Marton no prefácio do livro “A doutrina da vontade de poder” de Müller-Lauter, o termo vontade de potência “pode induzir o leitor a alguns equívocos, como o de conferir ao termo “potência” conotação aristotélica, traduzir a expressão por vontade de poder corre o risco de levá-lo a outros, como o de tomar o vocábulo “poder” estritamente no sentido político (...)”. Sabemos ser absolutamente coerentes os argumentos de Scarlett Marton, mas optamos por vontade de poder em acordo com Oswaldo Giacoia Junior, tradutor da obra de Müller –Lauter, supracitada, onde ele afirma: “Optei por vontade de poder, não pelo corrente termo vontade de potência, para traduzir o conceito nietzschiano *Der Wille zur Macht*. A tradução tem o inconveniente de arriscar-se a circunscrever o conceito demasiadamente no registro da filosofia política, mas apresenta também a vantagem de evitar a ressonância e a evocação da distinção metafísica entre ato e potência – o que certamente contraria a intenção de Nietzsche – assim como de manter presente um dos mais fundamentais aspectos de seu pensamento, qual seja, uma concepção de força e poder se esgotando, sem resíduos, a cada momento de sua efetivação”. Tendo em vista que, em nossa ótica a prioridade da explicitação do termo está em consonância com o pensamento nietzschiano, quando ele afirma em um manuscrito que: “Parece-me importante que abandonemos o todo, a unidade”, nesse sentido, a rejeitamos a interpretação segundo a qual, a doutrina da vontade de poder pudesse ser um fundamento subsistente, ou força fundamental como unidade organizadora permanente.

do mundo, mas também a “sombra” que pode sobreviver a esse ato de superação. A crença em Deus e deuses seria um entrave que impossibilitaria o surgimento para o homem criador de valores. O filósofo do futuro é aquele que ergue uma nova tábua de valores e a vontade criadora que precisa se efetivar nessa possibilidade de uma humanidade futura não poderá ser obliterada pela presença de uma suposta onipotência divina:

Deus é uma suposição; mas quero que o vosso supor encontre um limite no que pode ser pensado. Podeis *pensar* um Deus? Mas é isto que significa o vosso desejo de verdade: que tudo se transforme no que pode ser humanamente pensado, humanamente visto, humanamente sentido! Deveis pensar, até o fim, os vossos próprios sentidos! (NIETZSCHE, 1981, p.100)

A transitoriedade é a partir de então, o elemento de afirmação da vontade como força de criação, como arte. A presença de Deus no mundo impõe a ideia de eternidade. O tempo como traço indelével da efemeridade própria do mundo e dos seres naturais, é desvalorizado em nome da ficção de um ultramundo onde as ordens da impermanência da vida, isto é, o nascer e o perecer de todas as coisas é suprimida em nome do imperecível, imutável, então Zaratustra pergunta: “Como? Teria sido o tempo abolido e todo o transitório não passaria de mentira?” e logo adiante, “Más e anti-humanas chamo todas essas doutrinas do uno e perfeito e imóvel e sacio e imperecível”. (NIETZSCHE, 1981, p. 100)

É preciso afirmar o tempo como elemento constitutivo da humanidade do homem, criar e destruir, manar e se extinguir, esses são projetos de uma natureza verdadeiramente criadora que sabe ser impossível ultrapassar o devir incessante do jogo do mundo. Nisso consta a fidelidade à terra a que Zaratustra se refere no final da primeira série de pronunciamentos, antes de retornar mais uma vez à solidão de sua caverna. O *Além-do-homem* situa-se precisamente na aceitação da transitoriedade como traço constitutivo da vida. O criador de novos valores não tece cordas para atá-las ao céu, ele faz da própria terra o lugar de realização dessa vontade finita que horas declina de intensidade, e horas é superabundância de forças. A terra é esse corpo orgânico-inorgânico, essa mãe cruel e devoradora e ao mesmo tempo a nutriz mantenedora da vida. A terra é o nosso lócus temporal, nosso planisférico, o tablado onde os dados da vida são lançados. O tempo é, nessa perspectiva, compreendido como incremento à imagem do homem criador capaz de romper com velhos entraves culturas e realiza-se estabelecendo para si uma nova meta que não está estabelecida em nenhum lugar, pois é ele mesmo quem deve ousar pôr em vigor novas medidas e pesos.

Assim, *Nas ilhas bem-aventuradas* “O querer liberta: é esta a verdadeira doutrina da vontade e liberdade (...) Para longe de Deus e dos deuses, atraiu-me essa vontade; que haveria para criar – se houvesse deuses!” (NIETZSCHE, 1981, p. 101). *Zaratustra* investe contra a ótica *Dos compassivos, Dos sacerdotes*, da população, e contra todos aqueles para quem a virtude significa “ficar quietos no pântano”. Sacerdotes, a população, os compassivos e virtuosos conjugam a máscara do cansaço e do extravio das forças, é o desalento remanescente do sentimento de vingança, é o entorpecimento como antídoto contra o ressentimento. Entre as máscaras cumpridoras do sentimento de vingança há uma que a nosso ver, de forma mais acentuada deixa transparecer um dos temas capitais da filosofia nietzschiana, a justiça.

#### 4.2 Entre as teias Da Tarântula.

Em *Das tarântulas*, Nietzsche, pela boca do profeta do *eterno retorno*, expõe na forma de uma narrativa alegórica uma crítica mordaz ao conceito tradicional de justiça assumido pela tradição ocidental de pensamento e principalmente pela metafísica cristã. A *tarântula* é uma máscara do espírito de vingança que insiste na igualdade de todos como um meio de elevar o que ordinário e mediano como fórmula de apreciação para todas as coisas. A justiça da *tarântula* é uma teia que esconde por via de uma moral da igualdade, uma vontade de poder que não quer outra coisa senão suprimir os “mau feitos” da natureza e da cultura, regenerar as desigualdades mas para mantê-las sob o julgo da impotência. Eugen Fink faz um comentário sobre a parábola nietzschiana, afirmando: “As tarântulas são os pregadores da igualdade, nos quais a impotência quer vingar-se de todas as formas de vida potente e que, portanto, se funda na desigualdade”. (FINK, 1983, p. 83) Na “justiça” professada pelas tarântulas não é a virtude que doa que divide e se desfaz de toda mesquinhez das baixezas, a “justiça” é o capucho de uma magoa ancestral, “os vossos mais secretos desejos de tirania disfarçam-se em palavras de virtude!” (NIETZSCHE, 1981, p.113).

A teia da tarântula é a imagem da sedução pelo enredamento, na sua pregação a vida se torna virulenta, defeituosa: “Onde quer que responsabilidades sejam buscadas, costuma ser o instinto de *querer julgar e punir* que aí busca. O vir-a-ser despojado de sua inocência (...)” (NIETZSCHE, 2006, p. 45). Os embates na medida em que almejam suplantar em altura tudo que deseja estabelecer-se como força obstrutora da vida, são punidos como ofensa a uma ordem que de fora da vida julga a vida. Toda a vida é um movimento marcado por uma ação da vontade, essa vontade está imbricada em todos os processos vitais e não se



encontra em uma instância situada par além da vida. Não há bem e mal, justo e injusto que possa ser inserido nessa relação hierárquica das forças. “Verificai seriamente se não me insinuei no coração da própria vida e até as raízes do seu coração! Onde encontrei vida, encontrei vontade de poder; e ainda na vontade do servo encontrei a vontade de ser senhor” (NIETZSCHE, 1981, p.127).

A “justiça” que a narrativa alegórica da tarântula reclama é a “justiça” que obstrui uma exigência irrefutável da própria vida. O que é fundamental para que a vida prossiga sempre superando, erigindo-se para além de si mesma? Essa pergunta se encontra na perspectiva da avaliação daquilo que Nietzsche entende por justiça. Por isso encontramos um tom tão ácido e veemente de Zarathustra ao se referir aos “pregadores da igualdade”, a igualdade para Zarathustra, não é outra coisa senão uma ofensa ao jogo plural das forças, e ele alerta seus discípulos:

Para o alto, com pilares e degraus, quer a vida construir-se a si mesma: quer olhar para amplas distâncias à procura de bem-aventuradas belezas; por *isso* precisa de altura! E, porque precisa de altura, precisa de degraus e da oposição entre os degraus e os que o sobem! Subir quer a vida, e, subindo, superar a si mesma. (NIETZSCHE, 1981, p. 115)

A justiça seria então uma marca distintiva da vida, é a realização da vontade de apoderamento como realização e ao mesmo tempo aniquilamento de tudo que impede a sobrelevação da vida. No entanto, essa sobrelevação só acontece em constantes estados de tensão, as estabilidades são sempre passageiras, precisam dos “degraus e da oposição” para atingir seus máximos e “superar a si mesma”. A justiça, não está na perspectiva da filosofia de Nietzsche, numa relação de arbítrio pessoal ou social, nem mesmo com o sentido jurídico e suas implicações morais. A justiça, tal como ele a compreende, seria esse “modo de pensar construtivo”, e construtivo seria nesse sentido, o próprio caráter ativo e edificante da vida, excludente, porque seu movimento de realização, de permanência, ainda que provisória, encontra obstruções que interpõem o erigir incessante desses fluxos vitais. Um jogo é instaurado num sempiterno embate entre criar e aniquilar. É preciso “levantar o prumo” para garantir a permanência do fluxo vital, e para tanto é preciso avançar e afastar as antigas formas conservadoras da vida. Esse processo, de criar, excluir e aniquilar garante o embate e a permanência da condição mais ativa e afirmadora da vida. A justiça seria então o erigir das condições indispensáveis para que a vida atinja seus mais altos graus de elevação. Em outra anotação, ainda do mesmo período da criação de *Zarathustra*, Nietzsche acrescenta:

Justiça, como função de um poder panorâmico, que olha para além das pequenas perspectivas de bem e mal, possui, portanto, um horizonte mais amplo da *vantagem* – a intenção de manter algo que é *maior*, do que esta e aquela pessoa. (NIETZSCHE, 1884; XIV, P.80 *Apud* Heidegger, 2007, p.500).

Não é sob nenhum acordo entre partes que se exerce a justiça, esta, que para Nietzsche só acontece no seio indestrutível da vida, e não é no âmbito das decisões puramente humanas como efetivação de equipolências das ações cotidianas, mas “para além das pequenas perspectivas”, rumo a uma nova perspectiva que em sua meta indiscernível deixa um campo aberto ao jogo. Por trás da pálida face dos pregadores da igualdade, ruge contido o sentimento de vingança e mágoa, aí ainda reside o desejo oculto de tyrannizar, mesmo que obstruído pela falsa docilidade de uma moral ressentida.

A *tarântula* finca a teia sobre o solo da vida, com seu fio ela tece o sentimento de vingança e ressentimento e “ser juiz parece-lhe a suma felicidade” (NIETZSCHE, 1981, p.114). Seu dorso escuro, sua tarantela, sua teia-toca da vingança, sua justiça-que-envenena, são as máscaras que se interligam compondo o jogo lúdico da cena. Focos múltiplos infiltrados sem elos de subordinação. A cena tem um tom lúgubre das “ruínas de um antigo templo”. Zaratustra recebe sua mordida: “eis eu mesmo mordido pela tarântula, a minha velha inimiga!”(NIETZSCHE, 1981, p. 115). A justiça que proclama a *tarântula* é pensada a partir das avaliações que o seu fio moral tece sobre a vida. A justiça pensada por Nietzsche toma forma de um procedimento que eleva que constrói, e constroem mediante constante exclusão, seleção, aniquilamentos, deixando atrás de si o que deseja assegurar sua eterna permanência e fixar “patas e plantar teias” sobre um território qualquer. A condição essencial para que a vida prossiga, o caráter próprio da vida é construtivo, excludente, eliminador sem hierarquizar essas determinações, afinal são mobilidades da vontade que deve sempre superar a si mesmo: “E este segredo a própria vida me confiou: “Vê”, disse, “eu sou aquilo que” *deve sempre superar a si mesmo*. (...) um bem e um mal que fossem imperecíveis – isso não existe! Cumpre-lhes sempre superar a si mesmos”. (NIETZSCHE, 1981, p. 127/128)

A imagem da tarântula conjuga uma multiplicidade de temas nietzschianos, a moral do ressentimento, a vingança, o poder instituído da religião, do Estado, e a preservação da memória culpada, com isso querendo asseverar a permanência das velhas estruturas valorativas e represar o curso do devir incessante das forças. A *tarântula* justiceira figura como “os pregadores da igualdade”.

*Zaratustra* não quer ser confundido com eles quando diz em *Das tarântulas*:

Porque, a *mim*, assim fala a justiça: “Os homens não são iguais” E, tampouco devem tornar-se! Que seria meu amor pelo super-homem, se falasse de outro modo? Através de mil pontes e alpondras, terão de abrir caminho para o futuro, e cada vez mais guerras e desigualdades deverão ser postas entre eles: assim manda que eu fale o meu grande amor! (NIETZSCHE, 1981, p.114).

### 4.3 Cantos rituais da superação de si.

Depois de sentir a mordida da tarântula, Zaratustra precisa entoar os seus três cantos e afastar o “torvelhinho de vingança”, são eles: “O canto noturno”, “O canto de dança” e o “O canto do túmulo”. São os ditirambos dramáticos ou como ele mesmo os caracteriza, “ditirambo dionisiaco”. O que temos nesses cantos? Zaratustra traz o *pathos* à cena para entoar suas árias. Essas canções parecem ser preparações para a pronúncia da doutrina da vontade de poder e seu pensamento mais obscuro, o pensamento do Eterno Retorno. Nessas árias soam os címbalos de Dioniso. O *canto noturno* é entoado como um chamamento às entranhas da terra onde habitam as sementes da vida, o herói exuberante de luz, clarividente dos dons apolíneos sente fome da indistinção dionisiaca e sua torrente dissolutora, a euforia musical aniquiladora do indivíduo; “Eu sou luz; ah, fosse eu noite! Mas esta é a minha solidão: que estou circundado de luz. Ah fosse eu escuro e noturno! Como desejaria sugar os seios da luz!” (NIETZSCHE, 1981, P. 118)

A desventura de Zaratustra é sua exuberância de luz, é ser dadivoso, e logo adiante ele prossegue em seu canto: “minha virtude cansou-se de si mesma pela sua superabundância”. Um ímpeto de êxtase e olvidamento de si mesmo brotam na alma de Zaratustra. Os seres noturnos são chamados para provocar esse enlevamento haurindo completamente as fontes luminosas para fazê-las adormecer no subsolo da inconsciência: “Ó seres escuros, noturnos, somente vós criais o calor, haurindo-os dos corpos luminosos! Somente vós bebeis o leite e o bálsamo dos ubres da luz!”. (NIETZSCHE, 1981, p. 120).

Zaratustra encontra logo à frente as jovens celebrantes em “O canto de dança”, ele deseja dançar para afastar o espírito de gravidade, mas as jovens ao reconhecerem Zaratustra e seus discípulos param de dançar. A dança é um despreendimento e uma leveza, um embevecimento das coisas infantis, as dançarinas umas com as outras, rodeadas pelas árvores e envolvidas na atmosfera do bosque não desejam ser observadas nem analisadas, se alguém deseja se aproximar que seja com os pés leves e ligeiros e com as mãos de tamboril. Mas ainda não se fez o momento de Zaratustra dançar, há ainda peso em seus gestos, algo em seu corpo enverga-se paralisado pela consciência e a vida torna-se uma misteriosa senhora,

sisuda repleta de insondabilidade. Ainda que não dance, ele acompanha a dança com um canto em louvor a própria vida e para zombar do *espírito de gravidade*: “Um canto de dança e de mofa ao espírito de gravidade, ao meu altíssimo e poderoso diabo, do qual dizem que é “o senhor do mundo””. (NIETZSCHE, 1981, p. 121)

Depois que a dança termina uma tristeza toma conta de Zaratustra, a sua sabedoria é perscrutadora e põe-se a investigar a vida, procurar um sentido, uma resposta, a sabedoria torna-se um peso para Zaratustra, fitando-o pensativa: “Como? Ainda vives Zaratustra? Por quê? Para quê? Para onde? De que modo? Não é loucura viver ainda?”. (NIETZSCHE, 1981, p. 122) Todos esses questionamentos tornam o próprio Zaratustra um *espírito de pesadume*, mais uma vez o diabo mostra-lhe a outra face.

Na silenciosa *ilha dos túmulos* Zaratustra entoa um canto aos sonhos e esperanças que o alentaram na juventude. A tudo que tumulou dentro dele mesmo dedicou Zaratustra um canto de despedida. É também um canto da superação na forma de um desvencilhamento aos entraves da sua vontade. O passado o agarra pelo calcanhar, mas ele afirma que “Sim, qualquer coisa invulnerável e que não pode tumular-se há em mim, qualquer coisa que fende rochas: chama-se a minha *vontade*. Silenciosa e inalterada procede através os anos”. (NIETZSCHE, 1981, p. 125)

“O canto do túmulo” nos põe em contato com os malogros da juventude e a dor que essas perdas provocaram ao coração de Zaratustra. No entanto, não é apenas um canto choroso e pessimista, mas também um reconhecimento da incontornabilidade dessas perdas mais que necessárias. Ele finaliza o canto afirmando que “só há ressurreição, onde há túmulos”. A *vontade* é o elemento que o mantém afirmativamente ligado à torrente da vida, esta que se traduz numa dinâmica do aniquilar para ergue-se acima de si: “Como desses túmulos ressuscitou a minha alma? Sim qualquer coisa invulnerável e que não pode tumular-se há em mim, qualquer coisa eu fende rochas: chama-se a *minha vontade*. Silenciosa e inalterada procede através dos anos (NIETZSCHE, 1981, p. 125). Zaratustra assume a *vontade* não apenas como um impulso pessoal que soube se desvencilhar dos valores niilistas perpetrados pelas crenças metafísicas do passado Mas *vontade* ganha termo como um movimento próprio da vida, determinação e marca de todos os seres, o originário que permanece sempre numa espécie de obscuridade essencial, ainda que não se encontre em nenhuma Origem, seja além ou aquém de nós. Já aí encontramos vestígios claros para uma apresentação da doutrina da vontade de poder. A aceitação do devir como abertura infinita que põe a vida e todos os acontecimentos da realidade sempre como movimentos em passagem movidos pelo ímpeto de abrir “caminho por entre todos os túmulos”.

Assim se despede *Zaratustra* de todos os seus horripilantes fantasmas do passado, e se deixa ressurgir das cinzas em nome daquela que ele clama como sendo a “destruidora de todos os túmulos” a sua *vontade*. Esses três cantos soam como uma iniciação, um ritual de passagem que abrirá fendas para o anúncio a um dos temas fundamentais da filosofia de Nietzsche, e que será anunciado pela primeira vez no capítulo “Da superação de si”, a doutrina da vontade de poder. As exaltações poético-musicais dos três cantos dão a atmosfera cênica uma tonalidade acinzentada, lúgubre, *Zaratustra* afirma que “Há gelo em volta de mim”. Seus materiais cênicos são pintados com as cores das sensações dissonantes. Há um anúncio silencioso que aguarda o momento apropriado para ser revelado, a passagem pelos túmulos já alude um desabrochar, os fios do passado vão sendo ceifados e a vontade adentra a cena “com o espelho de cem faces”.

No discurso de *Zaratustra* ele aponta num primeiro momento a vontade de poder como tentativa de supressão de uma ordem valorativa sobre outra, como apreciações de valores dos povos, “aquilo que o povo acredita como sendo bem e mal”, como podemos ler na citação acima. No entanto, o termo vontade de poder não é um termo que se restrinja unicamente ao campo das relações político-sociais, nem tampouco exclusivamente como impulso subjetivo que se realiza em direção exclusivamente da superação de si mesmo. A vontade de poder é segundo os critérios estabelecidos já no discurso “**Da superação de si**”: “Onde encontrei vida, encontrei vontade de poder”, Nietzsche confere à expressão vontade de poder o traço distintivo, originário de todo vivente, nesse sentido, vontade de poder é o elemento constitutivo de todos os fenômenos vitais, não apenas humano. Nietzsche considera:

Que todo corpo específico anseia tornar-se senhor, expandir sua força (sua vontade de poder:) sobre todo o espaço e repelir tudo o que resiste à sua expansão. Mas ele se choca permanentemente com iguais anseios de outros corpos e termina por se arranjar (“reunir”) com aqueles que lhe são suficientemente aparentados: assim eles conspiram juntos pelo poder e o processo segue adiante...(NIETZSCHE, KSA, primavera 1888 14[81] VIII 3)

Nietzsche parte da vida humana, mas excede seu conceito abrangendo todas as formas de vida, estas que incessantemente desejam subir e em luta permanente entre si elevar-se e superar-se num devir ascendente das forças. Estas forças são arrojados que se põem em relação e geram alterações, metamorfoses em algo que se impõe como resistência, “sobrepujantes” e “sobrepujados”, sempre em combate uns contra os outros, num jogo onde a unidade é sempre passageira e são sempre reconduzidas por outras vontades de poder que as

enfrenta e as domina. “O conceito de força é, por natureza vitorioso, porque a relação da força com a força, tal como é compreendida no conceito, é a de dominação: entre duas forças em relação, uma é dominante, a outra é dominada”. (DELEUZE, 1976, p. 42)

Importante ressaltarmos que por vontade de poder não supomos nada que ultrapasse o vivente, não se trata, portanto, de um fundamento que o antecede. Nietzsche sempre tem em vista unidades que incessantemente processam metamorfoses, “Unidade é sempre apenas organização, sob ascendência, a curto prazo, de vontades de poder dominantes”. (LAUTER, 1997, p. 75)

Uma “formação de domínio” (*Herrschafts-Gebild*), ou vontades de poder dominantes, expressões nietzschianas, segundo a perspectiva por nós aqui assumida, não está sustentada por uma Vontade de Poder metafísica onde seriam meras manifestações dessa “lei” avassaladora, fundante, que os antecederia como amparo do tempo e invólucro dos entes, inda que, essa “formação de domínio” seja pensada como organização última das pluralidades. Temos que nos prevenir contra interpretações que substancializam e estabilizam as “formações de domínio”, ficando raízes no modelo de pensamento do “Um”, este entendido como uma instância metafísica derradeira. A unidade da vontade de poder seria sua máscara para impulsos múltiplos que estão em constante disputa e que obedecem ao comando de um impulso que se afirma, se sobressai sobre os demais impulsos, esse impulso é **o afeto (affekt) do comando** que atua numa relação de forças com outros afetos como determinação originária da própria vida: “(...) pois a vontade é enquanto afeto de comando, o decisivo emblema da soberania e da força. Ou seja, quanto menos sabe alguém comandar, tanto mais anseia por alguém que comande, que comande severamente – por um deus, um príncipe, uma classe, um médico, um confessor, um dogma, uma consciência partidária” (NIETZSCHE, 2004, p. 241).

Não seria demais afirmar, que a vontade de poder atua também, como um conjunto de funções psíquicas, como diz Nietzsche, “um complexo de sentir e pensar”, que está em incessante disputa, onde uma assume o predomínio de uma perspectiva de valor triunfante em detrimento de outras, seria esse o decisivo caráter de comando da vontade.

Zaratustra, nas *Ilhas bem-aventuradas* denomina “malvadas todas essas doutrinas do um”. O conceito nietzschiano de vontade de poder assume a noção de unidade como organização, assim como uma determinada sociedade se organiza para temporariamente compor um todo. Poderíamos compreender o termo unidade, relativo ao conceito de vontade de poder, no sentido de uma multiplicidade que se conforma numa unidade temporária em constante alternância de domínio. Em uma de suas anotações póstumas, Nietzsche afirma que

o caráter da totalidade da vida se manifesta numa contínua construção de “configurações de domínio de duração relativa de vida no interior do devir” (NIETZSCHE, KSA 13, N, novembro de 1887–março de 1888, 11(73)). Um jogo de forças relacionadas que se conjugam ou se enfrentam em unidades relativas com intuito de efetivar-se e erguer novos arranjos. Müller-Lauter<sup>36</sup> em seu ensaio *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche* faz uma importante observação sobre o tema:

”O” mundo não é nenhum todo como unidade, no caso de que toda unidade é unidade de organização. Não há, decerto, nenhuma força fundamental organizando-o num todo. (...) “O mundo” é caos, como diz Nietzsche: a-legalidade de agregações e desagregações de forças. Posto que o mundo não é um todo organizado, então também não há vontade de poder como *ens metaphysicum* constituinte do mundo. Existem apenas multiplicidades de vontades de poder, a vontade de poder não existe”. (LAUTER, 1997, p. 104)

A vontade de poder seria então, este impulso a metamorfose que invoca uma constante interpretação dos agregados de forças. Há uma mobilidade incessante no que diz respeito à capacidade de reconduzir novas máscaras ao jogo da existência, uma antiga ordem se esgota e cede sob o efeito de outra que a exclui, interpela, sobrepõe, é o devir das forças que age por aniquilamentos e criações. Não se trata de avidez, competição e destruição pura e simplesmente, são “formações de domínio”, formação de uma unidade passageira que avista sempre um superar a si mesmo e querer para além do ego, ou dos sintomas culturais, dos valores instituídos e assumidos pela consciência gregária. Um tipo de elevação mais poderosa está em jogo, uma vontade originária que quer superar, incorporar, apropriar, mas não como um homem de estado quer se apropriar do poder, nem como qualquer um pode ambicionar a glória, essas são interpretações que estão submetidas aos valores estabelecidos, aí a vontade de poder se estabelece no seu grau de decadência talvez assumidamente alinhada ao ressentimento. A vontade de poder é uma força plástica, seu verdadeiro nome é a virtude que dá, assim afirma Zaratustra em *dos três males*. A autoafirmação da vontade de poder por via da arte. “E que a máscara seja o mais belo dom, isso dá testemunho da vontade de potência como força plástica, como a mais elevada potência da arte” (DELEUZE, 2006, p. 158).

Essas interpretações, no entanto, comportam planos diferentes, isto é, elas não têm o mesmo valor de interpretação. Naturalmente que nesse jogo de forças umas vão se chocar

<sup>36</sup> O livro de Müller Lauter abre uma polêmica com a interpretação feita por Heidegger onde predomina a concepção segundo a qual a Vontade de poder deve ser entendida como um fundante metafísico: “Heidegger atribui à filosofia de Nietzsche uma significação particular no interior da história da metafísica. Ele a interpreta como acabamento da metafísica ocidental”. (LAUTER, 1997, p, 52)

com as outras, pois cada uma delas deseja se apropriar e dominar a outra, mas não ergamos, partindo dessa noção de jogo, um simples relativismo. Pensando aqui com Nietzsche, que supõe que existam “artes de interpretações ruins”, abordagens estreitas que enfraquecem e degeneram a vida, enquanto há outras mais abrangentes que avalia a vida de forma a incluir novos espaços de profundidade-altura (águia-serpente) de sentidos múltiplos, de signos refratários. Portanto, uma interpretação não pode ser considerada igual à outra. O perspectivismo se torna fundamental para quem avalia. De onde eu vejo e miro meus alvos? Da alta montanha para o vale ou do vale para a montanha? Essas perspectivas podem acionar uma afirmação ou uma negação, porque o que está em desvantagem no jogo das forças, precisa se opor ao que é diferente dela mesma. Isso não elimina a reviravolta das forças, nem determina quem vence, não é disso que estamos falando, aqui apenas os lugares das apreciações estão sendo ressaltados:

O nobre e o vil, o alto e o baixo devêm os princípios imanentes das interpretações e das avaliações. A lógica é substituída por uma topologia e uma tipologia: há interpretações que supõe uma maneira baixa ou vil de pensar, de sentir e mesmo de existir; há outras que dão testemunho de uma nobreza, de uma generosidade, de uma criatividade..., de modo que as interpretações julgam antes de tudo, o “tipo” daquele que interpreta, e renunciam à questão “que é” para promover a questão “Quem?” (DELEUZE, 2006, p. 157)

Seria tudo somente interpretação? Mas segundo o próprio Nietzsche, haveria superioridade em algumas interpretações do mundo em face de outras, isto quer dizer que todas as vontades de poder realizam uma interpretação, isto é, “vontade de poder interpreta” e nesse sentido uma perspectiva é delimitada, não há qualquer acontecimento em si. “O que acontece é um grupo de aparências, selecionadas e resumidas por um interpretante”. (NIETZSCHE, KSA, outono de 1885 - primavera de 1886, VIII 1, 34). Mas façamos uma relevância de caráter fundamental com relação aos possíveis equívocos na compreensão do conceito de Vontade de poder. Vontade de poder não é uma vontade que deseja poder, que quer domínio.

Poder-se-ia supor que o termo deixa pistas óbvias, visto que vontade de poder indicaria o desejo de domínio, de querer poder na forma de honra, destaque e sucesso. No entanto, querer poder como forma de reconhecimento social revela intrínseca relação aos modelos estabelecidos pela ordem valorativa vigente. Querer poder uma conversão identitária a uma ordem conservadora das forças que deseja manter-se sob a vigência do permanente, do imperecível. Não é decisão nossa ter uma vontade, a vontade é muito mais um afeto que de



forma abrupta nos acomete, a vontade é esse “afeto de comando”. Esse “afeto do comando”, como caracteriza Nietzsche, pode ser determinado como uma perspectiva valorativa vitoriosa, ainda que, sempre na forma de ajustamentos hierárquicos provisórios. Eis porque afirmou Deleuze: “Querer potência é a imagem que os impotentes constroem para si da vontade de potência”. (DELEUZE, 2006, p 158). Vale ressaltar, que como perspectivas de um certo agregado de forças, agem sempre empenhadas em apropriar-se de outros agregados de força e a cada instante dissolver esses agregados já constituídos. A vontade tem condições de resistir ao movimento desagregador próprio do devir? Ao modo de ser da dinâmica da vida é crescimento, expansão, enfrentamento, exclusão, dissolução e novamente unificação transitória de uma pluralidade que se agrega, resiste e se realiza como força atuante pondo a metamorfose a seu favor. A força só se manifesta na presença de uma oposição, isto é, de uma resistência.

Há sem dúvida diversas apropriações do conceito que procuram circunscrevê-lo sob um critério exclusivamente político, e tomam por “político” as relações de poder, de querer mais poder como modo próprio de um grupo, de um partido ou de um sujeito que ambiciona o poder constituído. Nessa perspectiva, há um rebaixamento das forças constitutivas do próprio conceito, sob esse olhar podemos assistir a degenerescência do que há de seminal na doutrina da vontade de poder, não é possível aqui, aprofundarmos essa questão, mas a título de reflexão, queremos chamar atenção para aquilo que o Nietzsche denominou de a “grande política”. Ouçamos Deleuze sobre o tema:

Com efeito, uma tal interpretação apresentaria dois inconvenientes. Se a vontade de potência significasse *querer a potência*, ela, evidentemente, dependeria dos valores estabelecidos, honrarias, dinheiro, poder social, pois esses valores determinam a atribuição e a reconhecimento da potência como objeto de desejo e de vontade. E a vontade que quisesse uma tal potência somente a obteria lançando-se numa luta ou num combate. Ademais, perguntemos: *quem* quer a potência dessa maneira? *Quem* deseja dominar? Precisamente (DELEUZE, 2006, p.158).

Mais uma vez depende da perspectiva de quem interpreta, de baixo para o alto ou do alto para baixo, quem cria oposições ressentidas? Que avaliações são erguidas partindo não de um ponto de vista próprio, singular, mas a partir de um ponto de vista que lhe opõe? O valor do mundo sobrevive e perece sob nossas perspectivas e é através delas que nos preservamos na vida ou nos elevamos e superamos velhos modelos interpretativos, estreitos, constritores e com isso, alçamos fortalezas e horizontes mais amplos. O *Além-do-homem*

seria, quem sabe, o apoderamento de amplitudes interpretativas sempre mais amplas em estados de consciência muito mais abrangentes e que por agora são inacessíveis para nós.

É preciso ainda chamar atenção para o que em Nietzsche possa ser considerado como pensamento originário. Não chamamos pensamento originário nada comparado a uma entidade metafísica, ou seja, “a” vontade de poder. Mal-entendidos desse tipo podem servir para nutrir a nossa carência de entidades eternas, imóveis e imutáveis, conchas que suportam o sentido último da existência. Existe uma tentativa sempre reiterada de manejar nossa incapacidade de suportar o modo próprio da vida como finitude em direção a um mundo verdadeiro que restabeleça o sentido, que forneça uma explicação para nossa efêmera passagem pela existência. Portanto, originário aqui, não significa uma origem que se revela, um lugar de retorno como marco de um começo donde tudo devém e para onde todas as incompreensões convergem num movimento de síntese. Originário é a máscara atrás de toda máscara, nas palavras de Vattimo, citado por Deleuze no colóquio sobre Nietzsche na Abadia de Rayaumont: “caverna atrás de toda caverna”, “abismo atrás de todo fundo”. Algo permanece inaudito, a máscara não representa nem esconde a face verdadeira, e há entre elas uma obscuridade indecifrável, ainda que essa obscuridade não deva ser pensada como pedra que se antepõe a algo que possa ser revelado como a face oculta do ser, e ainda menos como uma grosseira oposição ao luminoso.

O pensamento da vontade de poder, nos força em direção a essa obscuridade como uma tentativa de adentrar o que não permanece, mas vigora, o que se esvai no arrebatamento sem alcançar o corredor das palavras. Há sempre algo indecifrável que escorrega e soçobra por entre as proposições da consciência, dos significados elaborados, da justa determinação dos juízos; no entanto, não se trata de um silêncio místico diante a palavra sagrada, ou de tomar as palavras “originário”, “obscuro” “inaudito” como fórmula de possibilidade do descobrimento de uma verdade luminosa. Mas muitos possíveis revolteando frente aos abismos do impensado, um *Além-do-homem* eternamente intempestivo que não voga como esperança, mas que amedronta por sua potência extrema de eliminar os “semequereres”, e com isso já acenamos para a hora mais perigosa, para o “instante privilegiado” do *eterno retorno*.

Aquilo que Nietzsche caracteriza por “vida” deixa entrever o sentido mais essencial do conceito de vontade de poder. A vida se elevando a formas de assenhamentos cada vez mais intensos, mais elevados, realizando incorporações de novas perspectivas, por “vida” ele entende algo que ultrapasse o puramente biológico. Há, no entanto, um elemento que coloca o pensamento da vontade de poder numa aporia, o tempo. A relação entre vontade

e tempo revela um difícil enfrentamento diante tudo aquilo que já passou, isto é, a afirmação da inexorabilidade do tempo.

No capítulo “Da redenção” Nietzsche faz uma crítica ácida à ideia de redenção cultuada pela tradição cristã de pensamento. O homem redimido do tempo presente encontra no ultramundo a sua redenção. Mas Zaratustra também quer a redenção do homem em prol do *Além-do-homem*. Para ele, o homem do presente e do passado são fragmentos:

Homens, precisamente, aos quais falta tudo, salvo que tem demais de alguma coisa – homens que não passam de um grande olho ou de uma grande boca ou de um grande ventre ou de qualquer outra coisa grande; aleijados às avessas, chamo tal gente (NIETZSCHE, 1981, p. 149).

Uma imagem abominável do homem despedaçado, destroçado, pedaços espaçados que revelam tendências exageradas de um determinado aspecto da vida, “juntar e compor em unidade o que é fragmento e enigma e horrendo acaso” (NIETZSCHE, 1981, p.150). Zaratustra só consegue ultrapassar essa terrível visão porque é “um vidente daquilo que deve vir”. (NIETZSCHE, 1981, p. 150) O profeta de eterno retorno tem o olhar alçado acima do passado e do presente, e do futuro respirando a atmosfera do ainda não explorado onde os valores são intempestivos. Ele ensinou aos seus discípulos que a “Vontade – é este nome do libertador e trazedor de alegria” e logo adiante ele anuncia: “Mas agora aprendi também isto: a própria vontade se acha em cativeiro”. (NIETZSCHE, 1981, p. 151)

O ponto crucial se aproxima, uma angústia se apodera de Zaratustra, a vontade é “Impotente contra o que está feito”. (NIETZSCHE, 1981, p. 151) O tempo é um senhor implacável que diante o portal da vida sorri de soslaio ao ver cada instante tornar-se imediatamente passado. No alto do portal do tempo passado está gravado “irreversibilidade”, haveria algum modo de subvertê-lo? “Que o tempo não retroceda, é o que enraivece; “Aquilo que foi” – é o nome da pedra que ela não pode rolar. (...) Isso, sim, só isso já é uma *vingança*: a aversão da vontade pelo tempo e seu “Foi assim”” (NIETZSCHE, 1981, p. 151).

Estaríamos definitivamente presos nas redes da *Tarântula*, congelados sob o olhar frio do demônio niilista? O que está feito está feito, assim foi e não há nada que possamos fazer para reverter o passado, estendem-se sobre a vida as longas teias da vingativa *Tarântula*. Nesse ponto, já podemos perceber a ligação entre a vontade de poder e o eterno retorno, pois é exatamente no “portal do instante” que o eterno retorno é anunciado ao anão, que o compreende mal, lá o passado se conjuga ao presente e ao futuro:

Zaratustra considera que a vontade está a serviço da irreversibilidade do tempo; essa é a primeira reflexão, diante a evidência obsessiva (...) A vontade projeta sua impotência no tempo e assim dá a ele seu caráter irreversível: o querer não pode voltar para trás na linha do tempo. O tempo confirma aquilo que não foi querido como fato realizado: daí, surge no querer, o espírito de vingança em relação ao irredutível, e o aspecto punitivo da existência (KLOSSOWSKI, 2000, p. 87).

Mas o ódio contra tudo que irremediavelmente está posto é a suprema vontade de justiça, de reparação. A vida avaliada sob a ótica do binômio justo/injusto maltrata os fracos, oprime os doentes, exclui os malogrados, então é sob o poder dessa interpretação que se faz necessária a criação de um “lugar” onde todas essas injustiças sejam compensadas, um lugar atemporal onde o “foi assim” não possa soar como um terrível eco de pedido de justiça, que não é outra coisa senão o espírito de vingança contra o tempo. Amaldiçoar a vida, seu caráter de vir a ser, seu fluxo multiforme, assim deseja a aranha da eternidade.

Nem mesmo o querer liberador consegue transpor “aquela pedra no caminho”, essa pedra transforma em um contra-querer todo querer e toda ação em reação, o tempo mostra-se como face oculta do ressentimento, pois a vida é encarada como um lugar de expiação, de insuficiência que só poderá ser reabilitada em outra dimensão temporal. O ressentimento é a experiência terrível da memória dolorosa, ofendida. Não há nada que possa ser feito, o passado é o limite dentro de uma sequência temporal linear, seria o tempo essa linha reta que avança sempre sem limites em direção ao futuro e cada instante ocorrido afirma sempre a sua irreversibilidade? O tempo tem sobre a vontade de poder uma vantagem irrefutável, ele impõe - a vontade vital que sempre quer ascender - o passado como impossibilidade. Tudo que já aconteceu, a moral cristã e o niilismo passivo, e o niilismo reativo, todas as pequenas e grandes coisas já ocorridas são imutáveis, nada pode ser modificado se já ocorrido. Mas se a vontade é sempre vontade de elevar-se cada vez mais alto como princípio mesmo da vida ascendente, o princípio que atravessa todos os seres, orgânicos e inorgânicos, então só será possível redimir o que ainda virá. O que já foi e o que é, para esses dois “fragmentos” do tempo, a vontade é impotente: “O remédio de Zaratustra: querer de novo o que não foi querido, como se desejasse assumir o fato realizado - logo, torná-lo irrealizado, querendo de novo inúmeras vezes” ( KLOSSOWSKI, 2000, p. 87).

O passado será para trás sempre passado e futuro para frente sempre futuro? Sendo que só o futuro está em aberto, só o futuro abre a possibilidade à vontade de poder, e a esperança do *Além-do-homem*. Mas o percurso de *Zaratustra* ainda não terminou e a terceira parte da obra nos trará a ideia do retorno.

No centro absolutamente volátil temos o “agora”, atrás dele o passado infinito, intransponível, imodificável, a sua frente o futuro indecifrável, só ele é abertura para a vontade criadora, mas o futuro não é um estado de coisas isoladas, determinada, o futuro está indissociavelmente ligado a tudo que foi e é. Será assim? “Ou existirá um saber mais profundo do *tempo*? Zaratustra situa-se sob um signo de tal saber, presente-o, mas não dispõe dele ainda: esse saber é antes o seu mais íntimo pensamento”. (FINK, 1983, p. 88)

O capítulo intitulado *A hora mais silenciosa*, fecha a sequência de discursos da segunda parte da obra. Tomado de um pesar que fora provocado pela voz silenciosa de uma “temível senhora” que o interpela: “Tu o sabes, Zaratustra?” e em seguida afirma: “Tu sabes, Zaratustra, mas não o dizes!” Zaratustra é requerido a revelar um segredo abissal, algo que ele ainda não se sente maduro para revelar: “Sim, sei, mas não quero dizê-lo!”, então a voz lhe adverte: “Não *queres*, Zaratustra? Será verdade? Não te esconda atrás da tua teimosia!” (NIETZSCHE, 1981, p.157). O apelo dessa voz silenciosa é o apelo para o enfrentamento com seu pensamento mais abissal. *A hora mais silenciosa* faz Zaratustra suar, tremer e sentir o solo fugir de seus pés. O mistério do tempo começa a ganhar contornos de uma terrível revelação e o mestre do eterno retorno clama dentro de si pela pujança do leão: “Para ordenar, falta-me a voz do leão”. Um prenúncio de algo que o ultrapassa, uma presença inescrutável que soberana retesa os músculos de Zaratustra com se dissesse: - “Revela-me nessa hora silenciosa, devora-me ou serás devorado, aceita o desafio ou regela diante meu portal!”. Essa será a hora de seu maior desafio e para não sucumbir a essa força, ele precisa voltar sozinho para seu deserto.

A segunda parte da obra é finalizada deixando em aberto esse enfrentamento entre tempo e vontade de poder, essa relação será o núcleo norteador não apenas da terceira parte da obra, mas de todo o livro:

Contarei agora a história de Zaratustra. A concepção fundamental da obra, o *pensamento do eterno retorno*, a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alçar; é de agosto de 1881: foi lançado em uma página com o subscrito: “seis mil pés acima do homem e do tempo”. (NIETZSCHE, 2008, p. 79)

Quando Nietzsche pela boca de Zaratustra fala: “onde encontrei vivente, lá encontrei vontade de poder”, deixa uma pista do conceito que anelado ao *eterno retorno*, representa a mais alta expressão de sua filosofia. Procuramos enfrentar o conceito em suas determinações mais fundamentais no contexto anunciado pelo mestre do eterno retorno, cientes que *Zaratustra* enquanto obra, apenas permite entrever o conceito não chegando a desenvolvê-lo plenamente, mas apenas anunciá-lo. No entanto, achamos imprescindível

realizar um enfrentamento mediante aos temas fundamentais, pensamos não ser possível furta-se a tal enfrentamento, pois se trata de uma exigência incondicional da própria obra. Com isso intencionamos uma determinação subsequente, a saber, nos movimentar orientados por uma perspectiva que encontra nesses conceitos desdobramentos que possibilitam realizar os recortes seletivos para nosso experimento cênico.

#### 4.4 O Eterno Retorno – *Incipit Tragoedia*

É na conclusão da primeira edição de *A gaia ciência*<sup>37</sup>, que Nietzsche fala pela primeira vez, de forma mais decisiva e aberta, do seu pensamento do eterno retorno. Na segunda edição, posteriormente editada, aparece no final do Livro IV. A alegria de seu “gai saber” aparece aí transmutada na terrível fala daquele *daimon*<sup>38</sup> revelador que Nietzsche associará em *Ecce homo* como a concepção fundamental de Zaratustra: “Contarei agora a história de Zaratustra. A concepção fundamental da obra, *o pensamento do eterno retorno*, a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar, é de agosto de 1881” (NIETZSCHE, 2008, p.79). Em *A gaia ciência*, sua explanação não esclarece seu pensamento mais abissal, mas apenas deixa entrever sua profundidade pela atmosfera obscura, de um “se” que reverbera num incômodo pela fala insidiosa “e se um demônio...”. É na Parte III de *Assim falou Zaratustra*, portanto, dois anos depois ele retomará seu pensamento do eterno retorno, a terceira comunicação dessa doutrina, acontecerá em 1886 em *Para além do bem e do mal*.

Zaratustra avança em seu nomadismo, sua jornada atinge agora o ápice na terceira parte da obra. A doutrina do eterno retorno é o pensamento desolador e terrível pelo qual se deixa penetrar somente através da vivência de uma solidão absoluta, momento este em que Zaratustra retorna a sua caverna na montanha. Depois do anúncio da *Morte de Deus*, realizado pelo personagem do *insensato*, movido na aura desse acontecimento Zaratustra fez seu primeiro pronunciamento ao povo da praça do mercado cujo tema era a experiência do *Além-do-homem*, destroçado pela galhofa da turba ele resolve procurar discípulos mais seletos para

<sup>37</sup> Segundo Heidegger, “Somente a partir do saber da Gaia Ciência assim compreendida podemos ter clareza quanto ao que há de terrível no pensamento do eterno retorno do mesmo. (...) o eterno retorno do mesmo, aquilo que a “gaia ciência” precisa saber em primeiro lugar e por fim para ser um pensamento propriamente dito” (HEIDEGGER, 2007, p.210). No primeiro capítulo desta tese, nos referimos ao sentido de “gaia ciência” como um saber alegre, no sentido de perder o peso, se tornar mais leve e móvel, que não se deixa asfixiar nem mesmo diante o “peso mais pesado”.

<sup>38</sup> O *daimon* nietzschiano niiliza a existência, isto é, as ações são constituídas a partir de uma perspectiva niilista. Bem diferente do *daimon* socrático que funciona como uma orientação da existência baseada na idéia do bem. O *daimon* nietzschiano exige do indivíduo singular o poder de suportação diante uma existência que não tem uma finalidade a ser cumprida, nem um valor moral que funcione como suporte, recompensa ou castigo para as ações humanas.

lhes ensinar que a vontade inventora eleva o homem a “uma nova maneira de sentir, de pensar e, sobretudo, como uma nova maneira de ser (Além-do-homem)” (DELEUZE, 1976, p.58) Essa vontade só poderá prevalecer se as dualidades das doutrinas ultramundanas forem abolidas. No entanto, é chegado o momento do abalo mais fundamental, sua metamorfose engendra em um só fôlego todas as máscaras, que espelham umas as outras gerando um reflexo infinito de cada uma delas. Cada persona são todas e ela mesma. O silêncio é quebrado e sobre ele abate-se seu pensamento mais abissal.

A ideia do eterno retorno, - “a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar” (NIETZSCHE, 2008, p. 79) - apodera-se de Nietzsche, segundo declara ele mesmo em *Ecce homo*, quando de suas errâncias filosóficas, próximo ao lago de Silvaplana ele avista um “imponente bloco de pedra em forma de pirâmide”. Heidegger comenta em seu livro sobre Nietzsche que “A idéia do eterno retorno não foi descoberta ou alcançada por meio do cálculo a partir de outras proposições: ela lhe adveio.”, e acrescenta em seguida: “No instante em que o “pensamento do eterno retorno” se abateu sobre ele, a metamorfose que já estava despontando há algum tempo de sua tonalidade afetiva fundamental alcançou o seu estágio final” (HEIDEGGER, 2007, p. 203).

No aforismo 341 de *A gaia ciência* tem como título: “O peso mais pesado”, não é por acaso que o aforismo seguinte, o 342, contém o conteúdo quase na íntegra da primeira página de *Zarathustra*, e é intitulado *incipit tragoedia* (A tragédia começa). Fica evidente que os aforismos supracitados já pertencem ao contexto de *Assim falou Zarathustra*. Citaremos aqui o aforismo 341 na íntegra, e é mais uma vez a figura do *demônio* que aciona as imagens em uma cena que revela um nihilismo consumado frente a uma afirmação incondicional da existência:

*O peso mais pesado* – O que aconteceria se um demônio te seguisse furtivamente à tarde ou à noite em tua solidão mais solitária e te dissesse: “Esta vida como tu a vives e a viveste agora, tu precisarás viver ainda uma vez e incontáveis vezes; e não haverá nada de novo aí, mas toda dor e todo prazer, todo pensamento e todo suspiro, tudo que há de indescritivelmente pequeno e grande em tua vida precisa retornar para ti; e tudo na mesma ordem e sequência – assim também esta aranha e esta luz entre as árvores; assim também este instante e eu mesmo. A eterna ampulheta da existência sempre será novamente invertida e tu com ela, poeirinha da poeira!” – Tu não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoaria o demônio que estivesse falando assim? Ou será que tu vivenciaste um *instante extraordinário*, no qual tu responderias para ele: “Tu és um deus e nunca ouvi nada de mais divino!” Se este pensamento se apoderasse de ti, ele te transformaria em teu modo de ser e talvez te triturasse. A pergunta em relação a todas as coisas e a cada uma delas “tu queres isso uma vez mais e ainda incontáveis vezes?” estabelecer-se-ia como o peso mais pesado sobre a tua ação! Ou tu precisarias estar bem contigo mesmo e com a vida, para não *exigir mais nada* além dessa derradeira ratificação e confirmação?!?” (NIETZSCHE, KSA3, GC4, 341, p 570)

A figura demoníaca aparece como uma sombra fugidia que sorrateiramente inocula em seu ouvidor o mais devastador pensamento. A imagem proposta por Nietzsche tem contornos de uma experiência mística, parece revelar uma inaudita atividade subterrânea que estimula estados psíquicos exaltados dos estados, forças inauditas que o filósofo sabia por em fluxo ao lado da natureza. “Encontrei o terceiro Zarathustra – e concluí. Tudo mal havia tomado um ano. (...) a agilidade muscular sempre foi máxima em mim, quando a força criadora fluía do modo mais pujante (NIETZSCHE, 2008, p.84). Na hora mais silenciosa a voz estranha e enigmática de um demônio sopra aos ouvidos de um indivíduo singular uma doutrina muito antiga<sup>39</sup>, que se perde no tempo, mas dita sob aquelas circunstâncias revela-se como a mais niilista de todas as sabedorias e ao mesmo tempo, paradoxalmente, de forma obscura e pouco perceptível, o sentimento mais elevado. A fala demoníaca deixa emergir a figuração da existência como o lugar irrevogável do sentido niilista. Todas as ações enredadas numa sequência infinita e intransponível, cada um e todos atrelados pelo mesmo fio da eternidade que ressurgem incessantemente nas mesmas circunstâncias sem que o indivíduo singular tenha qualquer poder de escolha sobre a decisão arbitrária de um poder que lhe ultrapassa.

O demônio anuncia a pior das possibilidades, a hipótese mais nefasta, ele torna provável algo que a primeira vista nos parece que deveria ao homem ser eternamente velado ou jamais lembrado. Os seus sussurros noturnos trazem a infeliz promessa de que todas as nossas desagradáveis memórias serão eternamente lembradas, todas as pequenas circunstâncias eternamente vividas, uma a uma sem possibilidade de inclusão ou de exclusão de uma ínfima respiração. A partir dessa revelação demoníaca, a pior de todas as certezas: a certeza de que nada na vida é inaugural, e ainda pior, a própria presença soturna daquele demônio eternamente voltará para revelar inumeráveis vezes o mesmo terrível saber. O que já vivemos e o que ainda não vivemos é apenas uma repetição esquecida por nós. Tudo já está definido, e menor traço de singularidade nos é inacessível. Esse é então o *peso mais pesado!* Mas um peso adicional, um peso *mais pesado* talvez se faça necessário para tornar novamente vivo um povo que durante dois mil anos cultivou o enfraquecimento e a debilidade do corpo como meta.

---

<sup>39</sup> Sobre a concepção do eterno retorno entre os Antigos, Mircea Eliade afirma em seu livro “Mito do Eterno Retorno” que existem duas orientações distintas na teoria dos grandes ciclos cósmicos: uma tradicional, em todas as culturas primitivas, a do tempo cíclico *ad infinitum*; a outra moderna, a do tempo finito, um fragmento, embora também seja cíclico entre duas eternidades atemporais.



O peso verga a vontade, enrijece o corpo e o faz vacilar. Quem poderá suportá-lo com inabalável estabilidade, solidez e determinação? Um peso adicional acrescido na “solidão mais solitária” nos leva a avaliar novas possibilidades de suportaçãõ de equilíbrio e de queda. Caminhar na estrada escarpada, no árido deserto, navegar em mares revoltos sempre sob o peso daquele obstáculo revelado. Um peso pode nos trazer para mais próximo do chão e nessa proximidade nos obrigar a rastejar, de modo a criar um hábito das baixezas onde o peso não será mais percebido, mas simplesmente assimilado, diluído com o solo que o divide. E assim, depois de milênios carregando esse adicional (o niilismo cristão), será possível adaptar-se de tal modo, que para manter esse peso adaptamos novos modos de arrastar, novos dispositivos que acionassem o resto de força que ainda tínhamos disponível.

O que inicialmente fora tomado como restrição, promove uma inversão e põe as forças ao seu favor e, ao invés de rechaçado passa a ser venerado. O sacrifício de quem o carrega se torna cada vez mais enaltecido, tornado santo e elevado, modelo a ser seguido por todos. Nesse momento, a carga se transforma em benção e o carregador em pecador. O peso dilui-se entre as fibras o corpo adormecendo os membros e rebaixando nossos poderes instituais. Nessa condição fisiológica debilitada, nesse estado de espírito enfraquecido (psicofisiologicamente), que peso poderia ainda nos afetar, que experiência medonha nos sacudiria dessa condição letárgica? Talvez somente a experiência extrema do *peso mais pesado*.

Ácidas palavras, mau presságio de um demônio zombeteiro, um sortilégio que lançado ao infinito prevê o perpétuo retorno dele mesmo. Os dados rolarão sempre revelando as mesmas sequências que se repetirão infindavelmente beneficiando sempre os mesmos jogadores e lançando à desgraça sempre os mesmos perdedores, não há novos lances, tudo se repetirá “tudo na mesma ordem e sequência”. Todas as moléstias, culpas e arrependimentos passarão pela terrível prova do eterno retorno. Não há redenção em instâncias supra-sensíveis e o devir se extravia, “corre atrás da própria calda” sempre e uma vez mais, seria mesmo assim? Se cada ato realizado, se cada arrebatamento da paixão, cada afeto vitorioso foi já uma vez vivido em todas as pequenas minúcias então nada será diferente e decisivo, não há possibilidades em aberto para a realização de uma mínima singularidade, há apenas cumprimento intransponível da lei do círculo. Vivemos o paroxismo do determinismo, o poder dessa lei esmaga qualquer ínfima possibilidade de liberdade. Nesse ponto o eterno retorno do **mesmo** implanta o mais profundo niilismo dentro do coração do homem.

Esse demônio já pronunciou esse saber das profundezas cem números de vezes... “Frigidos são os braços que enlaçam essa nossa existência insana, desgastado jogo de títeres,

eterno enclausuramento de toda invenção e mórbido apelo ao nada, pois nem mesmo o nada se realiza”, assim poderia ser a fala daquele caminhante solitário que desgraçadamente foi bruscamente despertado pela voz reveladora desse demônio das profundezas, esta doutrina que já lhe fora contada infinitas vezes e infinitas vezes ele ainda terá de ouvi-la: “tudo o que há de indescritivelmente pequeno e grande em tua vida precisa retornar para ti”. Restaria apenas o conformismo diante a ampulheta que eternamente conduz tudo ao mesmo ponto? Ou Nietzsche pela boca de Zarathustra ainda irá revelar a dimensão do dionisíaco (o devir metamorfose) como elemento constitutivo e indissociável do eterno retorno? Não era a ideia de que o eterno retorno fosse um ciclo que retomasse toda a mesquinhez e o apequenamento da vida, que tornava Zarathustra nauseado e tomado de medo e desgosto?

Mas o demônio deixa uma pista para adentrar no enigmático labirinto nietzschiano: “Se este pensamento se apoderasse de ti, ele te transformaria e talvez te triturasse. A pergunta em relação a todas as coisas e a cada uma delas **“tu queres isto uma vez mais e ainda incontáveis vezes?”** Essa pergunta reconduz o pensamento do eterno retorno a suprema metamorfose diante toda ação. Se a primeira vista o pensamento do eterno retorno se configura como o “peso mais pesado” e regelador de toda ação, produzindo com isso a máxima niilização, um cansaço e uma debilidade das forças até sua completa paralisação no invariável e mórbido refrão “tudo é vão”, e nesse sentido, inviabiliza toda interpretação da existência pela ótica do devir incessante das forças, por outro lado, a pergunta proferida pelo demônio deixa entrever uma perspectiva que escapa das terríveis determinações de seu imperativo fundamental. “Se este pensamento se apoderasse de ti...”, se esse “eu” que agora me presto a ser fosse tomado por esse pensamento, e através dele fosse arrebatado para fora de si mesmo, então o pensamento do eterno retorno “te transformaria e talvez te triturasse”. Sob essa perspectiva, o instante em que se deu a revelação teria que ser ele mesmo o “instante extraordinário”. Klossowski nos revela de forma singular a renúncia de “ser si mesmo uma vez por todas”:

Se, agora, eu afirmo o querer e, ao querê-lo necessariamente, o terei querido outra vez, estarei apenas estendendo minha consciência ao movimento circular. Mesmo que eu tivesse que me identificar com o Círculo, não sairia, no entanto nunca, dessa representação a partir de mim mesmo; de fato, já não estou mais no instante em que a brusca revelação do Eterno Retorno me atingiu; para que essa revelação tenha um sentido, seria preciso que eu perdesse a consciência de mim mesmo e que o movimento circular do retorno se confundisse com o meu inconsciente, até que o movimento me trouxesse ao instante em que foi revelada a necessidade de percorrer toda a série de minhas possibilidades. Só me resta, então, querer a mim mesmo outra vez, não mais como resultado dessas possibilidades prévias, não mais como uma

realização entre mil, mas como um momento fortuito, cuja casualidade em si implica a necessidade do retorno integral de toda série (KLOSSOWSKI, 2000, p.78)

Viver sempre incontáveis vezes a mesma vida a ranger os dentes e amaldiçoar o demônio que trouxe à lembrança algo que seria preferível jamais saber, pois a inconsciência da eterna repetição de todas as coisas, também transforma a sentença “uma vez e incontáveis vezes” numa eterna repetição do esquecimento, sendo assim, a vontade inventiva só se realizaria sob o signo do esquecimento, pois lançar-se para além de si mesmo é lançar-se na inconsciência de si mesmo.

Sobre o pensamento do eterno retorno exposto no fim da quarta parte de *A gaia ciência*, Heidegger considera que essa primeira exposição não é “nenhuma comunicação, não é nenhum compartilhamento, mas antes um encobrimento”. (HEIDEGGER, 2007, p. 205). É na terceira parte de *Assim falou Zaratustra*, no capítulo intitulado “Da visão e do enigma” que será apresentada a segunda versão desse “pensamento supremo”. Também Deleuze, considera que em *Zaratustra* esses dois conceitos são apenas introduzidos e que a obra de Nietzsche é “brutalmente interrompida pela doença antes que ele tenha podido escrever o que lhe parecia essencial” (DELEUZE, 2006, p. 156).

#### **4.5 O Portal do Instante - da *visão e do enigma*.**

*O andarilho* dá início a terceira parte da obra. Há um pressentimento por parte de Zaratustra que algo grandioso se aproxima, “Mas quem é da minha espécie, não se furta a uma hora destas, a hora que lhe diz: “somente agora percorres o teu caminho da grandeza! Cume e abismo – revolveram-se numa única coisa!”(NIETZSCHE, 1981, p.161). Voltando das “ilhas bem-aventuradas”, novamente Zaratustra retorna à solidão de sua caverna. Os discípulos ficaram para trás, agora o mestre-aprendiz segue entre altos e baixos onde o “próprio pé apagou a trilha atrás de si” e ele afirma para si mesmo: “tens de aprender a trepar sobre a tua própria cabeça” (NIETZSCHE, 1981, p.162). Do “cume ao abismo” e ainda nos intervalos entre um e outro. O mais alto e o mais profundo com todos os percalços que os separam são prontamente assumidos por esse andarilho solitário.

Zaratustra viaja em alto mar na companhia de marinheiros, “intrépidos buscadores e tentadores de mundos, por descobrir (...)” (NIETZSCHE, 1981, p. 164), ele fica silencioso durante dois dias, algo ainda precisava amadurecer dentro dele, ou então ele estava perscrutando seus companheiros de viagem para sentir se ali ele poderia contar com ouvintes

atentos. O silêncio é rompido e ele começa a narrar um encontro significativo: A cena tem como palco uma montanha escarpada, onde com lábios crispados ele caminhava por sobre o estalar seco do cascalho, “Não apenas *um* sol havia se posto para mim”. (NIETZSCHE, 1981, p.164) As imagens são desoladoras, a montanha é árida não tem vegetação e seus pés escorregavam sobre o cascalho dificultando ainda mais a subida no escarpado monte. Às costas ele carregava “o espírito de gravidade, o meu demônio e mortal inimigo”. (NIETZSCHE, 1981, p. 164)

Apesar de suportar tamanho peso, Zaratustra prosseguia sua íngreme caminhada. Pleitear altos montes ainda que tenha sobre as costas o espírito de gravidade, ainda que ele sussurre ao seu ouvido palavras que fazem declinar até a mais descomunal vontade. Duas forças aí se enfrentam, o espírito de leveza e o de pesadume. Uma figura mista, meio anão, meio toupeira, ao ouvido de Zaratustra professava as mais asfixiantes palavras: “Ó Zaratustra, pedra da sabedoria, pedra de funda, destroçador de estrelas! A ti mesmo arremessaste tão alto; mas toda pedra arremessada – deve cair!”. O tempo é afirmado como infinito, pois tudo que se eleva a uma determinada altura não é possível continuar em uma ascensão infinita, indo sempre mais alto, tudo deve voltar, a pedra lançada ao alto perderá a força e retornará. O anão retoma sempre a gravidade, o peso puxa para baixo e dobra as forças do corpo e do espírito. O tempo infinito transforma todas as esperanças de futuro em um projeto do “em vão”. Lembremos que a vontade de poder não pode querer para trás, o passado determinado, imutável, foge a toda possibilidade de interferência da vontade. Ao passado só nos resta aceitar, assumir a impossibilidade de transformá-lo como elemento constitutivo da própria vontade de poder.

Subitamente Zaratustra toma uma decisão: “Anão! Ou tu ou eu!” O jogo gestual e os protagonistas trazem de volta, em certa medida, as máscaras conceituais do camelo e do leão. O anão presentifica o espírito de suportação transformando o próprio Zaratustra temporariamente num animal de carga. A vontade de leveza prossegue movida por sua força ascensional (cume), mas nessa elevação tem de enfrentar também a força subterrânea da vontade niilista. Esse caminhar para o cume oprime Zaratustra. Galgar o topo com palavras de chumbo sopradas ao ouvido, atormentado por velhos medos e com o desânimo niilista em seu encaço, provoca em Zaratustra uma investida vigorosa: “a coragem mata, ainda, a compaixão” (NIETZSCHE, 1981, p.165). A compaixão é o afeto debilitante e naquele momento crucial era necessária a coragem para enfrentar o desconhecido, o estrangeiro o inaudito. A compaixão é “seu último pecado”, diz ele em *Ecce homo*: “Coloco a superação da compaixão entre as virtudes *nobres*: narrei poeticamente, como a “Tentação de Zaratustra”,

um momento em que lhe vem um grito de socorro, em que a compaixão busca surpreendê-lo como um último pecado, subtraí-lo de *si mesmo*” (NIETZSCHE, 2008, p.26).

A figura do anão atua como signo da força aniquiladora da potência transvaloradora, seu instinto paralisante atua obliterando todo esforço de ultrapassagem e ousadia. Zaratustra puxa para si mesmo sua coragem, “Mas a coragem é o melhor matador, a coragem que acomete; mata, ainda, a morte, porque diz: “Era isso, a vida? Pois muito bem! Outra vez!” (NIETZSCHE, 1981, p. 165).

A coragem mata até mesmo a morte e afirma a vida como fórmula do eterno retorno. Essa é a regra que se afirma para além das hierarquias valorativas de bem e mal; “O eterno retorno nos dá uma paródia da regra Kantiana. Desde que tu queiras, queira-o de tal maneira que tu dele também queiras o eterno retorno...” (DELEUZE, 2006, p. 164) O anão não suporta a afirmação de Zaratustra e salta de suas costas livrando Zaratustra de um estorvo insuportável, a partir daí se dá o embate sobre o tempo. É nesse momento que o eterno retorno é apresentado como doutrina cosmológica que explica o tempo de forma circular e repetitiva. Em nota no início desse capítulo, nos referimos sobre os Antigos e a teoria do eterno retorno de todas as coisas, há semelhanças entre o que Nietzsche apresenta e o pensamento dos Antigos, mas não se realiza com a mesma intenção. Nietzsche, como disse Deleuze, “estima que sua idéia é absolutamente nova, isto não é certamente por falta de conhecimento dos Antigos. Ele sabe que aquilo que ele chama de eterno retorno nos introduz numa dimensão não ainda explorada” (DELEUZE, 2006, p.161)

É na perspectiva de um ensinamento trágico que coloca o humano frente ao abismo, que em nossa compreensão, situa-se o pensamento do eterno retorno. O grande nesse pensamento é sua potência de metamorfose, é o que ele provoca em quem o assume de forma incondicional. Essa **hora silenciosa**, esse **instante extraordinário** não acontece de forma barulhenta, como os “grandes acontecimentos”, essa vivência é o tirso de Dioniso atravessando o corpo do iniciado e está reservado somente a alguns espíritos seletos. Por isso a questão nietzschiana: “tudo que você quiser, queira-o de tal modo que também queira o eterno retorno”.

Zaratustra descreve a visão do enigma através do portal do instante:

Olha esse portal, anão!”, prossegui; “ele tem duas faces, dois caminhos aqui se juntam; ninguém ainda os percorreu até o fim. Essa longa rua que leva para trás: dura uma eternidade. E aquela longa rua que leva para frente – é outra eternidade. Contradizem-se, esses caminhos, dão com a cabeça um no outro; e aqui, neste portal, é onde se juntam. Mas o nome do portal está escrito no alto: “instante”. Mas quem

seguisse por um deles – e fosse sempre adiante e cada vez mais longe: pensas, anão, que esses caminhos iriam contradizer-se eternamente? (NIETZSCHE, 1981, p.166).

O Anão afirma que: “Tudo que é reto mente” e em seguida, como quem deseja antecipar o saber zaratustriano: “Toda verdade é torta, o próprio tempo é um círculo”, essa é a sabedoria do anão com relação ao tempo. Zaratustra apresenta então o portal do “instante”. “este momento! Deste portal chamado momento, uma longa eterna rua leva *para trás*: às nossas costas há uma eternidade”. (NIETZSCHE, 1981, p. 166) No portal, duas infinitas ruas correm em direção contrária, mas cada uma delas indo em direção à sua própria eternidade, no frontal do portal está escrito: “instante”. Um caminho abre-se para o que ainda está por vir, o outro reenvia ao que já não é mais, ao passado. Temos nessa imagem zaratustriana duas eternidades, uma sempre para trás e outra sempre para frente.

Mas o enigma nos espreita e Zaratustra lança ao anão a pergunta: “Pensas anão que esses caminhos iriam contradizer-se eternamente? (...) E não estão as coisas tão firmemente encadeadas, que este momento arrasta consigo todas as coisas vindouras? *Portanto* – também a si mesmo?”.(NIETZSCHE, 1981, p. 166 ) Isto é, pensas que essa aparente oposição de direção transcurre infinitamente? Ora, mas não foi o próprio anão quem havia afirmado a circularidade do tempo quando disse que “o próprio tempo é um círculo”, pois os dois caminhos só aparentemente são retos e em direção contrárias. A imagem fragmentada do portal só nos permite visualizar um pequeno trecho do “grande círculo”.

A cena que ali se configura, traz a maior intensidade em termos espaço-temporal, nos traçados composicionais as distribuições dos focos entre os componentes se multiplicam, o espaço é atravessado, sofre uma fissura pelo recorte do grande ciclo do tempo, a visualização inteira da trajetória deverá ser deduzida a partir daquele ponto. Para que haja o eterno retorno das mesmas situações é preciso que aconteça em um determinado momento uma virada, uma dobra, onde o futuro se volte sobre o passado, isto é, quando finalmente um teria de tornar-se o outro fechando a imagem do círculo completo. Mas essa dedução rápida por parte do anão, essa ligeireza da razão só provoca aborrecimento em Zaratustra, pois o anão simplifica em demasia o “pensamento dos pensamentos”. Mas Zaratustra insiste mais uma vez e diz: “Olha, continuei, este instante!” Toda a doutrina do eterno retorno tem de ser pensada a partir desse “instante”, E se tudo já existiu: que achas tu, então anão, desse instante? Também esse portal não deve já – ter existido?” (NIETZSCHE, 1981, p.166). O instante retornará infinitas vezes, passando pelo mesmo portal e participando simultaneamente do passado do presente e do futuro. Claro que o presente deve ser entendido aqui como uma

dimensão da tríade temporal, já que o “instante” no alto do portal afirma o momento presente, ainda que fugidio, inapreensível, o instante nos escapa porque guarda a imprevisibilidade.

O pórtico revela o encontro entre o passado e o futuro, onde tudo que passou e tudo que ainda terá de vir olham-se frente a frente na efemeridade de um instante. O passado é o que já está posto, o irreversível, - exatamente esse não poder *querer para trás*, como discutimos anteriormente quando nos referimos ao ódio da *tarântula*, seu espírito de vingança contra a irreversibilidade do tempo -, o futuro são as possibilidades que estão em aberto, mas entre eles há um elemento que os coloca em enfrentamento, numa disjunção-aproximação. No meio entre os dois infinitos (o do passado e do futuro) situa-se o “agora”, é ele quem faz o passado esbarrar com o presente, é o “instante extraordinário”, com ele a simultaneidade das duas eternidades se encontra no furtivo instante, nem antes nem depois, nem causa nem efeito, nem crime nem castigo, nem pecado nem culpa. Um infinito atrás de nós (passado), um infinito a nossa frente (futuro) e um efêmero instante-fronteiriço que enlaça o passado, o presente e o futuro, enlaça o ciclo vicioso da ordem cronológica, fazendo do tempo uma “série” infinita de instantes. As três dimensões eternas do tempo são redimidas naquele portal do instante. Aí a aceitação incondicional de todos os “quereres”, a abolição completa dos “semiquereres”

A marca o “instante” no alto do portal é uma indicação de que ali é um lugar de passagem, é um marco divisório que tem à sua frente, o futuro, às costas, o passado, naquele preciso ponto - tendo em vista a afirmação circular do tempo apregoada por *Zaratustra* -, dar-se o encontro. O instante carrega em si a totalidade do “ciclo”, o futuro, o passado e o presente não perduram mediante a “ausência” do instante. As três dimensões do tempo são constituídas pelo “instante”, ele sintetiza ponto a ponto o percurso daquela rua apontada por *Zaratustra* que atravessa o portal: “Este momento arrasta consigo todas as coisas vindouras”, aí é suscitada a imagem do *anel do tempo*.

O retorno eterno do instante arrasta consigo o eterno retorno de todas as coisas, mas nesse arrastar há uma convergência, uma simultaneidade que não pertence nem ao antes nem ao agora nem ao depois, mas, ao mesmo tempo recolhem os três fragmentos do tempo, pois através dele o passado e o futuro e o presente se efetivam como realidade temporal. A vida, a realidade cabe inteira num instante, não é de fragmentos delimitados por uma ordem cronológica que a vida se realiza, todos os tempos acontecem simultaneamente em cada singularidade de nossa existência. Ao saber niilista do anão *Zaratustra* quer contrapor o saber trágico dionisíaco. O anão é a o anunciador da circularidade do tempo, mas, *Zaratustra*, em

verdade, se aborrece com a explicação simplista do anão, algo não está de acordo com a profundidade que o eterno retorno deseja anunciar.

O relato de *Zaratustra* aos marinheiros não termina no encontro com o anão, acontece uma brusca mudança de cenário e um acontecimento revelador deixa uma pista definitiva da diferença entre a compreensão do anão e a de *Zaratustra* sobre o eterno retorno. O anão também nega um marco inicial ou final para o tempo, isto é, ele deixa transparecer que compreende *Zaratustra*, que sabe não haver um ponto de onde tudo foi gerado, nem uma finalidade onde tudo desaguaria (concepção da metafísica cristã). Ele afirma o círculo, e sua ordem intransponível das coisas, ele assume a postura do niilismo moderno, mas ao mesmo tempo justapõe a postura do último homem, que prefere extinguir-se passivamente, trazendo à cena a presença do “adivinho do grande cansaço”. Seu saber parece repetir a cantilena “tudo é vão!”, todo o esforço ou não esforço está previsto na roda do sempre o mesmo. Ao afirmar sempre a mesma sequência de todos os acontecimentos, o anão nega o devir e afirma o grande tédio, a náusea, o grande nojo, a vida é a pedra de Sísifo, e nós mesmos, pela ótica da verdade do anão, sísifos entediados com o grande estorvo que temos de levar às costas.

*Zaratustra* falava cada vez mais baixo e logo deu a sussurrar, “tinha medo dos meus próprios pensamentos”. Então, um cão começa a uivar e esse uivo fez o anão calar, e *Zaratustra* retoma uma remota lembrança de sua infância onde um cão também uivava e tremia, mas ao despertar da lembrança ele se apercebe que o portal, o anão, havia desaparecido e ele se vê subitamente envolvido na luz do “mais ermo luar”. Uma visão deixa *Zaratustra* perplexo, e o que ele vê?

E, na verdade, o que vi – nunca vi coisa semelhante. Vi um jovem pastor contorcer-se, sufocado, convulso, com o rosto transtornado, pois uma negra e pesada cobra pendia de sua boca. Terei visto, algum dia, tamanho asco e lívido horror num rosto? Talvez ele estivesse dormindo e a cobra lhe coleasse pela garganta adentro – e ali se agarrasse com firme mordida. Minha mão puxou a cobra e tornou a puxá-la – em vão! Não arrancou a cobra da garganta. Então, de dentro de mim, alguma coisa gritou: “Morde! Morde! Decepa-lhe a cabeça! Morde!” - assim gritou alguma coisa de dentro de mim, assim o meu horror, o meu ódio, o meu asco, a minha compaixão, todo o meu bem e o meu mal gritaram de dentro de mim, num único grito. (NIETZSCHE, 1981, p. 167-68)

*Zaratustra* pede que seja interpretada essa visão, “Porque foi uma visão e uma antevisão”. Se pensarmos o eterno retorno como a capacidade que cada indivíduo singular teria para suportar a vida inteira num único e extraordinário instante, ou seja, a capacidade para afirmar a totalidade do tempo, em tudo que foi que é e que será, afirmado sem restrições



no devir sempre impreciso de um instante fugidio, teríamos aí a doutrina do *amor fati* como saber dionisiaco. Diante essa potência de afirmação desaparece o peso mais pesado. A doutrina fora anunciada e ele incorporando aquilo mesmo que comunicou ver-se livre do peso que trazia às costas. A cena com o anão desaparece, e em seu lugar aparece a imagem do pastor sufocado pela negra serpente.

Quais imagens compõem essa cena de traços tão peculiares ao próprio Nietzsche? O jovem pastor e sua serpente, a serpente que é uma dos animais que acompanha *Zarathustra* ao lado da águia. A serpente traz o signo do retorno. Ela aparece desde início da obra como um guia das travessias difíceis. No prólogo da obra, *Zarathustra* oferece-nos uma visão que pode nos ajudar a interpretar a cena do pastor engasgado com a serpente. Era meio dia e *Zarathustra* escuta um grito agudo de uma ave, “E eis que viu uma águia voando em amplos círculos no ar e dela pendia uma serpente, não como presa, mas como amiga, pois segurava-se enrolada em seu pescoço. “São meus animais!”, disse *Zarathustra*, regozijando-se de todo coração”. (NIETZSCHE, 1981, p.40). Aí a presença do animal “mais altivo e o animal mais prudente”. Os dois animais na hora de menor sombra configuram a presença da doutrina do eterno retorno. O voo da águia e a leveza em círculos anelada a serpente. O animal que rasteja astuto pela superfície “ganha asas” e se torna leve para voar, a águia e a serpente são os guias de *Zarathustra*, os dois lados de um só movimento, o cume e o abismo, nada deve ser negado, as velhas tábuas devem ser quebradas para que novos valores surjam na aurora do *Além-do-homem*.

A imagem exala um movimento de transposição, uma iniciação, uma superação depois de um caminho árduo e escarpado sob o jugo de todo o peso. A serpente que entala que sufoca que obstrui a respiração, que não permite a passagem de novos ares. O jovem pastor asfiziado pela serpente contorcer-se em convulsões, seu semblante revela horror e náusea. Simbolicamente a serpente presentifica o sentido do eterno retorno como um saber que provoca asco. O retorno infinito de todas as situações transforma toda ação numa repetição infinda dela mesma, nada de novo poderá brotar, de singular, já que “estão as coisas tão firmemente encadeadas, que este momento arrasta consigo todas as coisas vindouras *Portanto* – também a si mesmo”(NIETZSCHE, 1981, p. 166 ). Tudo que há de grande e de pequeno no indivíduo e na história, toda a mesquinhez, miséria, niilismo, toda sorte de desgostos também retornará. Partindo dessa ótica, o eterno retorno nega a vontade de poder, esta que se eleva sempre por degraus em autossuperações constantes. Mas o grito de *Zarathustra* ao pastor nos indica uma mudança no foco da interpretação: “Minha mão puxou a cobra e tornou a puxá-la – em vão! (...) Então, de dentro de mim, alguma coisa gritou:

“Morde! Morde!” e essa voz inconsciente, esse apelo das entranhas liberta *Zaratusa*,(...) assim o meu horror, o meu ódio, o meu asco, a minha compaixão, todo o meu bem e meu mal gritaram de dentro de mim, num único grito” (NIETZSCHE, 1981, p.167). Esse grito é o grito da metamorfose, o pavor doloroso que desnorteia os sentidos se transforma em riso, a náusea e o asco são cuspidos para dar lugar ao riso e não um riso qualquer, “Oh, meus irmãos, eu ouvia um riso que não era um riso de homem – e, agora devora-me uma sede, um anseio que nunca se extinguirá. Devora-me o anseio por esse riso” (NIETZSCHE, 1981, p. 168).

O riso como fórmula para fazer face “ao peso mais pesado”, o riso é o único meio de tornar leve a ideia do retorno, aligeirar a vida pelo saber dionisíaco que brota do riso. Ao elevar o riso como a força que pode suportar o peso do que invariavelmente se repete, *Zaratusa* afirma a criança e o devir inocente que irrompe de seu riso, o “humor inocente”, o “impulso lúdico”.

O riso inocente esquece o significado prévio de cada instante, ao tomar naquele instante o riso pelas mãos, toda a eternidade perdeu sua opressora seriedade, sua gravidade regeladora. Já nos referimos anteriormente, a esse tema no início do segundo capítulo. Mais uma vez presenciamos na obra de Nietzsche, aquilo que o autor de *Zaratusa* compreende por inocência do devir, uma total ausência de finalidade, de responsabilidade culpada e uma impossibilidade de tornar cognoscível uma *causa prima*. O pastor-*Zaratusa* não suportaria mais viver e nem morrer sem esse riso, que não é outra coisa senão a inocência do devir. No Crepúsculo dos Ídolos na seção intitulada “Os quatro grandes erros”, ele nos remete ao sentido daquela que ele mesmo chama de doutrina:

Qual pode ser nossa única doutrina? – Que ninguém dá ao homem suas propriedades; nem Deus, nem sociedade, nem seus pais e ancestrais, nem ele mesmo. (...) Ninguém é responsável, em geral, por ele existir, por ele ser constituído de tal ou tal modo, por ele se encontrar sob estas circunstâncias, nesta ambiência. A fatalidade de sua existência não pode ser separada da fatalidade de tudo que foi e tudo que será. (...) Que ninguém mais seja responsável, que o modo de ser não possa ser reconduzido a uma *causa prima* (...) Com isso a inocência do vir-a-ser é restabelecida. (NIETZSCHE, 2006, p. 46)

Em “O convalescente” temos a confirmação de um *Zaratusa-pastor* que decepa com os próprios dentes a cabeça da serpente e cospe fora o peso de sua própria doutrina. A náusea vencida e transfigurada num riso, algo nunca experimentado antes. O pavor transmuta-se em riso e num pulo, “não mais pastor, não mais homem, mas um ser transformado”. O dionisíaco é a explosão, a embriaguez, o desvario. O riso do *Zaratusa-pastor* é o riso de

quem saber não ser possível banhar-se “duas vezes no mesmo rio”, o riso da criança que corporifica a inocência do devir.

Incorporar o instante por completo e transforma-se através dele entregando o todo da vida a um ínfimo fragmento do tempo; Cada instante singular traz o eterno retorno de todas as coisas, ele absorve a finitude e a eternidade, o ser instante em devir. E quem sabe o mistério desse experimento não esteja exatamente nessa entrega:

Uma filosofia-experimental, tal como a *vivi*, antecipa a título de um ensaio mesmo as possibilidades de um niilismo fundamental: sem que com isto se diga que permanece parada junto a um não, junto a uma negação, junto a uma vontade de não. Ela quer muito mais atravessar até um pólo inverso -até um dizer-sim *dionisiaco* ao mundo, tal como ele é, sem subtração, sem exceção e escolha – ela quer **o eterno curso circular – as mesmas coisas, a mesma lógica e não-lógica dos nós. O estado mais elevado que um filósofo pode alcançar: postar-se dionisiacamente diante da existência -: minha fórmula para isto é *amor fati*.. (KSA13, 1888, 16(32), p. 492)**

Ao corporificar o eterno retorno, *Zarathustra* ao mesmo tempo cospe fora o grande asco, o peso que pendia de sua garganta, a serpente negra que não o deixava engolir era na verdade “o grande fastio que sinto do homem – isto penetrava em minha goela e me sufocava” (NIETZSCHE, 1981, p.225). O grande fastio, a doença que *Zarathustra* precisa curar-se. O *adivinho* havia proclamado as palavras que corporifica o saber do último dos homens: “Tudo é igual, nada vale a pena, o saber nos sufoca”. Seria ironia nietzschiana colocar na boca do “adivinho” tal saber, seria mesmo um mau presságio para tempos vindouros? No entanto, naquele momento *Zarathustra* está convalescendo, se recuperando de uma enfermidade. O eterno retorno como retorno de tudo faz também retornar “o homem que está cansado, o pequeno homem” e lamuriando repetia: “Este era o fastio que eu sentia do homem. E eterno retorno também do menor! Era este o fastio que eu sentia de toda a existência” (NIETZSCHE, 1981, p.225).

Na interpretação de Gilles Deleuze o eterno retorno não é um ciclo, “Ele não supõe o Uno, o Mesmo, o Igual ou equilíbrio, ele não é um retorno do Todo” (DELEUZE, 2006, p. 163). Ele acrescenta que o eterno retorno como “transformação física ou movimento astronômico – vivido como certeza natural animal (Visto pelo anão ou pelos animais de *Zarathustra*)”, é em verdade uma “banalidade” ou “simplificação”. Dando continuidade a sua hipótese sobre o eterno retorno ele pergunta o que teria acontecido entre os dois momentos de *Zarathustra*, *Zarathustra* doente e *Zarathustra* convalescente? Havia no primeiro momento um desgosto e um medo aterrador, mas depois ele sara e se recupera. A mudança, segundo

Deleuze, não seria simplesmente “psicológica. Trata-se de uma progressão “dramática” na compreensão do próprio eterno retorno” (DELEUZE, 2006, p.163). O que tornava *Zaratustra* doente, seria a ideia de que o eterno retorno, também faria retornar “o homem pequeno”. Ao encontrar a cura em *O convaléscente, Zaratustra*, segundo Deleuze (2006), teria compreendido que o eterno retorno não é um ciclo. Para o filósofo francês o eterno retorno é “seletivo porque elimina os semiquerereres”. Não ampliaremos aqui os desdobramentos do pensamento de Deleuze no que diz respeito a sua perspectiva em relação ao eterno retorno quanto à questão do ciclo ou da seletividade, essa discussão ultrapassaria os limites da tese, significaria um capítulo a parte.

É nessa altura que o eterno retorno é proferido pela boca dos animais de *Zaratustra*, a águia e a serpente, mas *Zaratustra* permanece silencioso ouvindo o que dizem seus animais, porém ele afirma que os animais já fizeram disso “modinha de realejo”, isto é, um saber medíocre, repetição mecânica que não afeta, apenas transmite, um saber natural. Um saber que não é mais o “peso adicional” como foi abordado aqui nesse capítulo. Já o anão havia simplificado o pensamento do eterno retorno, mesmo sendo o espírito de pesadume, ele não é afetado por esse saber abismal como afirma o próprio *Zaratustra*: “espírito de pesadume não simplifique demais as coisas”, pois a compreensão do anão é argumentativa, com ares de eloquência e ligeireza do raciocínio, e isso não constitui algo que realmente atinja como um excesso, o máximo de força que é exigido para suportar esse saber. Para tanto, é necessário o máximo de resistência, uma força para suportar o *pathos* do conceito, isto é, a experiência do cume e do abismo, uma descida às profundezas, e de lá ainda arrancar forças para galgar o mais alto cume. Por isso, nem o anão, nem os animais de *Zaratustra* conseguem subsumir o saber trágico dessa doutrina, o saber que “o homem precisa para o seu bem, de tudo o que tem de pior – Que tudo que tem de pior é a sua melhor *força* e a pedra mais dura para o supremo criador; e que se cumpra ao homem tornar-se melhor e pior” (NIETZSCHE, 1981, p.225).

**O que nos ensina o eterno retorno?** Primeiro a circularidade do tempo, mas não na fórmula em que o anão e os animais de *Zaratustra* expõem. O tempo perde a direção crescente e única. Pensemos no sentido do “anel do tempo” como a imagem da impossibilidade de um início de onde todos os acontecimentos se desenrolariam. Deus como horizonte de sentido cai por terra, um início, um fim ou qualquer finalidade, relação de causa e efeito, culpa e responsabilidade, todas essas avaliações deixam de fazer sentido, quando assumidas pela imagem do “anel do tempo”. Depois temos a predominância do “instante” como decisivo para as duas eternidades, o instante carrega o selo da eternidade isto é, o infinitamente passado e o infinitamente futuro que deverão inumeráveis vezes se encontrar

frente a frente no “portal do instante” e isto exclui a ideia de oposição entre o passado e o futuro. O futuro não se estende eternamente para frente como uma possibilidade aberta infinitamente, nem o passado é uma série infinita de acontecimentos já ocorridos. Partindo dessa concepção de tempo, só podemos concluir que o passado e o futuro são um e a mesma coisa que se diferenciam apenas nas divisões arbitrárias que utilizamos para dividir o tempo intramundano.

A ampulheta será eternamente virada, tudo já aconteceu e necessariamente retornará a acontecer. A metáfora da ampulheta e o escoar da areia dentro dela, é uma imagem que ressalta as viragens repetidas da ampulheta e o das incontáveis partículas de areia, ambas reduzidas a um só movimento. No entanto, existe aí uma relação de dependência do escoar da areia em relação ao movimento da ampulheta, assim como existe uma relação de dependência da serpente em relação à águia, a serpente só ganhará altura uma vez que esteja enlaçada ao pescoço da águia. A areia, já que se encontra no interior da abóboda de vidro da ampulheta, existe em quantidade finita e leva um tempo para escorrer, a própria ampulheta e sua viragem também necessita de tempo.

Teríamos nessa metáfora nietzschiana a suposição de dois tempos entrelaçados por um único movimento? A areia só escoará infinitamente se a própria ampulheta for virada ininterruptamente. A areia está aprisionada à abóboda da ampulheta e tem seu escoar dependente da ininterrupta viragem da ampulheta. Uma vez que, a ampulheta interrompa seu movimento a areia também deixará de escoar. Seria o escoar da areia o tempo do mundo? “A ampulheta do existir” e seu movimento seria o grande ano? Este que joga pra cima e pra baixo incessantemente sempre em incontáveis possibilidades os grãos de areia no interior da cúpula. O movimento se repete infinitamente, mas as configurações dos grãos dentro da ampulheta são **“como grandeza determinada de forças”**, em um **“número calculável de combinações”**. “A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!” (NIETZSCHE, 2004, p. 230). Ouçamos Nietzsche em um dos fragmentos do período de 1884 – 1888, ele afirma que:

Se o mundo pode ser pensado **como grandeza determinada de forças** e como número determinado de centros de força – disso se segue que ele tem de passar por um **número calculável de combinações**, no grande jogo de dados de sua existência. Em **um tempo infinito**, cada combinação possível estaria alguma vez alcançada; e mais ainda: estaria alcançada infinitas vezes (NIETZSCHE, 1978, p. 397 trad. De Rubens Rodrigues Torres Filho).

Essa é a sabedoria que ensina *Zarathustra*, o curso circular do tempo em “séries absolutamente idênticas”. O grande ano do devir é a ampulheta da existência, ela necessariamente deve virar para que escoe novamente e mais uma vez a areia dos anos iguais entre si que está eternamente aprisionada na cúpula da ampulheta, esta persiste sem qualquer finalidade no seu eterno girar, uma “lei originária”. O tempo infinito com uma grandeza descomunal de forças que não aumenta nem diminui, não cresce nem decresce, que nada perde ou ganha, um jogo de forças ao “mesmo tempo um e múltiplo”. Assim como a águia voa em grandes círculos e traz em seu pescoço enrolada a serpente como o pequeno círculo. O grande ano cósmico como águia e também ampulheta, e o tempo intramundano, o destino individual associado à serpente ou a areia na abóboda da ampulheta. Deparamo-nos com a dimensão dionisiaca precisamente como Nietzsche a concebe, Dioniso o eterno criador e destruidor de si próprio, proliferador da vida que dilacerado eternamente retorna e se regozija com esse retornar, desejando sempre viver mais uma vez seu *pathos* trágico.

E que possibilidades arrastariam esse saber do cume-abismo? *Zarathustra* é o anunciador do *Além-do-homem* como a suprema possibilidade do homem. Se essa “suprema possibilidade” se mostra como abertura ao novo, isto é, como o que ainda não é, teremos de assumi-lo ou como um movimento que eternamente se anuncia sem jamais se realizar, pois no eterno retorno traria o *Além-do-homem* sempre na esfera da possibilidade anunciada, ou o portal do “*instante*” guarda a abertura possível ao devir, e seria exatamente essa abertura, a incompreensão da profundidade-altura desse portal do “instante”, que fez com que *Zarathustra* repreendesse ao anão quando este afirmou: “Toda verdade é torta, o próprio tempo é um círculo”, nesse momento *Zarathustra* responde: “Ó espírito de gravidade, não simplifiques as coisas tão de leve (...) eu, que te trouxe para o alto”. Da mesma maneira ele adverte seus animais em “O convalescente”, para que estes não simplifiquem excessivamente seu pensamento abissal, tornando-o “modinha de realejo”.

A contradição está presente no pensamento do retorno. Por um lado tudo esta determinado, a fatalidade do mesmo, uma longa rua que começa e termina nela mesma, tudo que fazemos é cumprir o mesmo percurso sem nos dar conta disso. Por outro lado, o instante é capaz de nos redimir da repetição infinda do mesmo abrindo-nos ao devir. Mas se o instante percorre todos os pontos da estrada, onde estaria a sutil possibilidade de escapar da ordem da repetição eterna do mesmo? O passado e o futuro transformam-se um no outro, passam um pelo outro, lembremos a imagem do portal. A vontade não pode “querer para trás”,- por isso o ressentimento, o ódio do “espírito de vingança - mas, a vontade de poder que se auto-realiza no jogo de forças sempre em escalas mais altas, terá de se impor um limite nesses jogos de

superações, não é possível continuar ao infinito, portanto, retornará como passado, pois na “dobra do tempo”, esse será o destino do próprio futuro onde a vontade foi lançada. A contradição dessa doutrina seria prevista pelo próprio Nietzsche, o eterno retorno não é um sistema coerente de encadeamentos lógicos. Tentamos expor aqui algumas inquietações que intencionam delimitar vínculos entre Morte de Deus, Além-do-homem, vontade de poder com o pensamento do eterno retorno. Atentos ao próprio Nietzsche podemos encontrar algumas pistas sobre que medidas de nosso entendimento devemos ultrapassar no trato com seu pensamento mais arriscado.

Assim o caráter fragmentário do tempo seria apenas uma ferramenta inicial do jogo. O que caracteriza a repetição não é um ponto qualquer imiscuído no tempo de onde todas as coisas daí partiriam. Voltar atrás não significa encontrar o começo em uma cena primordial qualquer. A repetição é antes o caráter do próprio tempo, isto é, a repetição não esta dentro do tempo marcada num início qualquer, a repetição é o próprio tempo. Não existe o primeiro momento, um marco qualquer de início, pois tudo é sempre repetição. São inquietações sobre um pensamento que não se auto-explica.

Um filósofo como Nietzsche se ergue pelos próprios cabelos e sua altura é também seu abismo. Ao *Zaratustra* ficou reservado um saber que se deixa trespassar, mas que não lhe pertence, nem é exclusivamente da ordem de uma elaboração intelectual, não que seu pensamento não seja rico em razão, mas de uma razão que é pura abertura para um tônus corporal, instintual, um *pathos* musical ainda que filosófico, que não reduz a dualidades simplistas e constritoras do seu impulso de criar para além do bem e do mal. Assim compreender seu pensamento é tentar manter-se na fronteira, mas intuindo o que pode estar além dela empurrando a margem que delimita rigidamente cada *topia* de seu pensamento e de sua poética. Os sentidos são quase sempre embaralhados, às vezes contraditórios, mas incrivelmente inquietantes, uma ferramenta que une pensamento e afeto em medidas dissonantes.

Mas agora Chega o momento em que *Zaratustra* não quer falar de sua grande descoberta, a não ser pelos ditirambos dionisíacos. *O outro canto de dança* surge no final da terceira parte como uma “dança desenfreada”, a vida recebe de *Zaratustra* um segredo que ele não pronuncia em voz alta, mas ela lhe responde deixando subentendido o que foi segredado: “Tu sabes isto, *Zaratustra*? Ninguém sabe isto...” O eterno retorno fica guardado entre os segredos da vida, ela deixa um rastro, mas não aponta o caminho. Agora é chegada a hora de entoar o canto-dança ritual, que é o ditirambo e em *Os sete selos ou a canção do Sim e o Amém*, fecha a terceira parte de *Zaratustra*. O convalescente já completamente curado canta e

dança seu experimento que vai do cume ao abismo e novamente do abismo ao cume. Parece que ele deseja fazer calar as palavras dizendo: “Não foram as palavras, porventura, feitas para os seres pesados? Não mentem todas elas, porventura, à criatura leve? Canta! Não fales mais!” (NIETZSCHE, 1981, p.237).

É a pela dança que se achega a presença de Dioniso com sua pulsão dissolutora. O ditirambo, canto de glorificação a Dioniso, é uma forma de chamar o deus da máscara e da metamorfose, do ritual ctônico de aspectos alegres e sombrios que não era exclusivo da tragédia, mas também da comédia:

A comédia antiga faz surgir um mundo de prosperidade e de fecundidade. Ela permanece também dependente também dos velhos rituais agrários. Ao mesmo tempo essa função “carnavalesca” é recuperada pela política: este mundo “mágico” das comédias serve para questionar o mundo real da cidade e não se compreende senão em relação a ele. (CARRIÈRE, 1979, p. 24)

*Zaratustra* continua falando da sua virtude de dançarino e mais uma vez reúne o riso e a dor, o trágico e a bufonaria quando diz: “Porque no riso tudo que é mal se acha reunido, mas santificado e absolvido pela sua própria bem-aventurança”. (NIETZSCHE, 1981, p.237). *Zaratustra* toma e é tomado por Dioniso no riso de êxtase e de dor, trágico e paródico: rindo o maior dos risos depois de quase sufocar com o maior dos pesos. O Dioniso-bufão que lança fora o peso mais pesado, o deus despedaçador de homens. Dioniso-Zagreu que depois de cortado renasce no coração das cinzas. Se O eterno retorno não é completamente explicado de forma detalhada, clareado conceitualmente, e isso não apenas em *Assim falou Zaratustra*, mas também no restante da obra de Nietzsche, podemos receber de seus cantos a musicalidade como prenúncio de que a palavra, pelo menos até aquele ponto, deveria ser cantada e dançada, “Canta! Não fales mais”, assim lhe pede a vida no canto do *Sim e do Amém*. E ele dá ao seu canto um mote e sugere que cantemos um conto que tem por nome, “Outra vez” e o sentido dessa cantiga de roda é “Por toda a eternidade!”.

O pensamento do eterno retorno é ainda e sempre um fragmento de algo inaudito, de uma obscuridade que não está em oposição à clareza ou revelação. A mais antiga doutrina, - também esta é muito pouco conhecida e ainda deixa muitas brechas pela sua multiplicidade de interpretações culturais -, ganha uma dimensão completamente inaugural através do pensamento de Nietzsche. Se há no eterno retorno algo que nos ultrapassa, talvez seja porque testemunhe uma certa experiência mística que o próprio Nietzsche temeu revelar, um silêncio das pulsações cardíacas, um raio destroçador da consciência, avassalador do “eu”, quem sabe



ele comungue com aquilo que Deleuze e Blanchot chamam a ultrapassagem da linha, o “fora” que não é de maneira alguma algo exterior. O eterno retorno é o grito de êxtase e dor dionisíaco, é a mais viva centelha que os Antigos deixaram a nós, ainda que seja sempre preciso aticá-la e sentir sua chama crepitar por entre brasas, assim Nietzsche o soube fazer. Uma citação de Deleuze, inspiradora, um sopro que centelha:

Em primeiro lugar: Como explicar que o eterno retorno, sendo ele a mais velha idéia presente nas raízes pré-socráticas, seja também a inovação prodigiosa, aquilo que Nietzsche apresenta como sua descoberta própria? E como explicar que haja o novo na idéia de que nada há de novo? O eterno retorno não é, certamente, negação do tempo, supressão do tempo, eternidade intemporal. Mas como explicar que seja, ao mesmo tempo, ciclo e instante: Continuação de um lado, interação de outro. (DELEUZE, 2006, p. 160)

Como explicar o igual que é eternamente o retorno do desigual? Como pensar ao mesmo tempo o ciclo e o devir-instante fugidio, efêmero, o que volta sempre elevando a vontade a sua máxima potência. Essa é a profundidade-altura que o eterno retorno nos obriga a partilhar, como pensadores e artistas, como inventores, forjadores de máscaras, estas que atuam como novos veículos de expressão que transformam a filosofia, que põem em jogo um “teatro da vontade de poder e do eterno retorno”, na expressão de Deleuze, “Cada vez que uma Ideia se atualiza, há um espaço e um tempo de atualização. Certamente as combinações são variáveis” (DELEUZE, 2006, p.149). Assim dar-se os vínculos e as inevitáveis rupturas, pois interpretar é em si mesmo um duplo movimento que transcorre pelas máscaras da palavra, pela clausura do sentido, e pelas possíveis ultrapassagens que podemos forçar entre eles. Mas ainda e sempre interpretações, perspectivas que se sobrepõem sem que se possa atingir um cerne comum, o eixo é sempre dissimétrico e as ressonâncias imprevisíveis.

Presenciamos aqui as conexões entre os componentes estético-conceituais na composição do conceito do eterno retorno. Uma correlação descentralizadora, multiplicadora das perspectivas. O tablado cênico é aberto pela cena do demônio e seu anúncio niilista em *A gaia ciência*, a ampulheta-a-aranha-o-luar. Em conexão com essa primeira composição, temos o anão, o voo dos animais, o portal e sua estrada circular, o pastor asfocado e seu riso, Zaratustra e sua desconfiança com relação ao modo simplista do anão e dos seus animais em relação ao conceito. Todos formam o plano de composição da cena zaratustriana. Nietzsche inventa múltiplos territórios de ação e desterritorializa o conceito para reterritorializá-lo em outra “terra”. A estética do conceito vai se compondo em passagens, algo novo é acionado e a composição das cenas vão se reconduzindo adicionando outros tons, outros ritmos de impulso

lúdico. No entanto, essa estética de composição que chamamos de nômade, não revela um sentido de todo, não existe aí um significado que será decifrado através do conjunto de seus componentes. A cena não desvela o “sentido último” do conceito, muito menos um sentido fundante. A cena não é o “véu de maia” que vamos erguer para encontrar a verdade inscrita por baixo. “Já não cremos que a verdade continue verdade, quando se lhe tira o véu... Hoje é, para nós, uma questão de decoro não querer ver tudo nu, estar presente a tudo, compreender e saber tudo” (NIETZSCHE, 2004, p. 15).

Cada componente descarrega seu afeto que se mistura aos outros e aí vai compondo-se um experimento entre os materiais cênicos dispostos com a leveza de um dançarino. Não há nenhuma estrutura de suporte estável que venha “sustentar” a cena. O que há são coexistências, atrações, embates e metamorfoses. Sem dúvida, todos esses movimentos não excluem uma dose de harmonia, de ajuste e medida de ordenação nesse brinquedo cênico. Por isso mesmo as interferências são as ferramentas de perfuração, de corte, de alteração. Como diz Deleuze, é preciso lutar contra o caos, e essa luta “implica uma afinidade com o inimigo” e acrescenta: “A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, (...) A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada” (DELEUZE, 2001, p. 263).

## 5. PERCURSOS DO EXPERIMENTO: ELEMENTOS NORTEADORES DA ESCRITA.

### 5.1 Arte e Filosofia - em Transpassagens

Até aqui provocamos encontros entre os conceitos de Nietzsche e Deleuze que atuaram como ferramenta indispensável na construção não apenas do texto da tese, mas também na efetivação de um experimento cênico, intitulado de *Entreatos*. Escrever sobre uma obra tão debatida e exaustivamente comentada requer que encontremos na obra e também por via de seus intercessores, meios para realizar uma seleção dos eixos norteadores do processo de composição. Queremos dizer com isso, que a escolha de *Assim Falou Zaratustra*, como obra referencial na construção da tese, exige também - levando em conta a imensa miríade de possibilidades por ela aberta -, uma descoberta do motor sensível que mobiliza os itinerários da escrita.

Escolher algo, é não escolher muitos outros “algos”, é deixar de fora um mundo de possibilidades, mas esse ato seletivo é o recorte que possibilita fechar o foco para abrir a cena. Sendo assim, a obra tornou-se ela mesma uma ferramenta na descoberta desses elementos que foram eleitos como condutores dessa pesquisa. Nesse sentido, construímos as margens por onde o fluxo possa atravessar imbricando-disjuntando, mas sempre abrindo uma passagem, uma fenda, algum desvio que não é outra coisa senão a emergência da vida na escrita. São alianças poéticas, conceituais, éticas, estéticas, são errâncias por entre veredas. As veredas são ranhuras, sulcos irregulares e não rotineiros por onde as palavras formam um correção resvalando no experimento filosófico, literário e cênico. Nessa perspectiva, há uma clara tentativa de subverter o signo convencional, linguageiro, buscando sempre que possível, ultrapassar as compartimentalizações estanques que sufocam as “vias respiratórias” dos trajetos inventivos, impedindo o fluxo com o monólito exemplar.

Nossa intenção é trilhar um conjunto de caminhos que desagreguem a ordem das territorialidades definidas, que se contaminem por avizinhamiento. Esse conjunto de caminhos não se configura como soluções definitivas, é um caso de devir-outro que se furta a uma formalização prevista, ou a um modelo uniformizante. Em seu livro *O que é a filosofia*, escrito com Félix Guattari, Deleuze cunha o conceito de “personagem conceitual”, ele afirma que “os personagens conceituais são os “heterônimos” do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens” (DELEUZE, 2001, p. 86). Os personagens conceituais põem em ação a filosofia enquanto invenção, pois não são representações dos conceitos, eles

roubam a cena filosófica e realiza a “terceira margem” podendo imbricar as sensações aos pensamentos, ou como os define Michel Guérin, citado por Deleuze, “que põe afecto no pensamento”. Eles são o elemento pró-filosófico que a filosofia “deve inventar e fazer viver”. (DELEUZE, 2001, p.101)

Deleuze ao se referir aos personagens conceituais dos filósofos diz que “é sempre um personagem conceitual que diz Eu: eu quero enquanto Zaratustra, eu danço enquanto Dioniso (...)” (DELEUZE, 2001, p.87). Dioniso não é mais o deus campônio advindo da Ásia, não é o Dioniso mitológico. Mas há devires entre eles: “Dioniso se torna filósofo, ao mesmo tempo que Nietzsche se torna Dioniso” (DELEUZE, 2001, p.87). *Zaratustra* não é mais o sábio persa, Nietzsche não é unicamente um filósofo alemão, mas também um discípulo de Dioniso, um músico e um poeta. São lugares de passagens onde uma máscara provisória se deixa enunciar. No entanto, entre eles há tonalidades que se assemelham; pontos que se conectam formando um território provisório de proliferações de perspectivas, experimentos do intelecto que não estão de forma alguma em separado dos afetos.

*Zaratustra* não permanece um eremita dos altos topos, mas ao contrário, ele se arrisca em direção desconhecida indo ao encontro de abismos insondáveis. Ele vai à praça se encontra e (des) encontra com o povo, experimenta o fracasso, se arrisca ao desentendimento, anuncia o indesejável para a maioria, sofre a rejeição e a incompreensão, rejubila-se com a solidão e encontra alguns poucos que lhe seguem por algum tempo. Entre altos e baixos constitui-se seu percurso. Na montanha, na praça, na caverna, na floresta, nas ilhas, em alto mar. De um lugar a outro Zaratustra engendra seus encontros, dramatiza seus conceitos e cria seus intercessores. Na montanha ensolarada, o Zaratustra dos altos topos, o eremita confiante, transbordando em mel para presentear. Na praça do mercado o Zaratustra do fracasso, incompreendido e rechaçado pelo povo. Em alto mar, Zaratustra chorando amargamente de raiva e de saudade. São as atmosferas nietzschianas, suas intermitências rítmicas de composição.

Os lugares geográficos são simultaneamente lugares filosóficos, poéticos, dramáticos, há proliferações de um território ao outro, os encontros e as passagens, as desterritorializações incluem as manchas que um “lugar” deixa sobre o outro. O filosófico tem vestígios do dramático e este por sua vez, do ritmo do poético, e entre eles temos os lugares geográficos da praça, da montanha e do mar. Nenhum deles permanece “lá”, na sua suposta origem, mas também não se assumem inteiramente esse ou aquele território; é bem verdade que algo é arrastado, vestígios são deixados, alianças são realizadas, mas as distinções mantêm seu percurso singular. O movimento da cena acelera ou repousa sobre esta ou aquela

região. Se for propício o repouso, então ali permanece para “não espantar os devires”, até que pequenos trepidamentos acionam novamente um complexo de percepções, de pensamentos e de afetos, aí mais uma vez o movimento entra em “**trans**”, isto é, retoma um trajeto ou gera novas alianças, mas dessa vez, alterado em suas propriedades, a intensificação pelos modos de expressão como “grande estimulante da vida”.

Em cada uma de suas regiões Zaratustra encontra intercessores para dançar, cantar, proferir um discurso, realizar uma festa, ou retirar-se solitário. Deleuze disse que Nietzsche fundou a geo-filosofia, mas em *Zaratustra*, ele põe em cena uma filosofia-geo-poética. São conectivos que interligam afetos e conceitos às paisagens - paisagem, entendida como um conjunto de componentes que envolvem os elementos naturais e artificiais -. De um território a outro uma linha é traçada, entre a saudade e o mar, entre o júbilo profético e o topo da montanha, entre o funâmbulo e o falhaço. O funâmbulo também toma presença não apenas como um personagem intercessor do diálogo de *Zaratustra* na praça do mercado, mas também com lugar por via do qual se configura a ação, um conectivo possível: Eu sou a praça enquanto funâmbulo, ou ainda, Eu presentifico a travessia do “animal ao *Além-do-homem*” enquanto funâmbulo. O lugar é a um só tempo geográfico-cênico-filosófico interligando um mesmo personagem. O funâmbulo põe o conceito na corda bamba, o conceito transita entre um lado e outro da corda, entre o animal e o *Além-do-homem*.

O que Intencionamos com essas observações é ter sempre em vista o potencial conceitual desses deslocamentos, são os nomadismos cênicos, lúdicos, filosóficos de Nietzsche. São os territórios fugidos de Zaratustra, braços incontornáveis desse rio no qual pretendemos navegar. Para tanto, é válido “misturar as linhas”, isto é, inventar uma *linha de fuga*, uma transversal no plano rígido das localidades instituídas. O conceito de *linha de fuga* é o que possibilita o fazer fugir de uma situação estrutural, modelar (família, instituições, tempo de férias, tempo de trabalho, macho, fêmea, heterossexual, homossexual), são modelos encarcerados em formas pré-estabelecidas e pertence a ordem do programável “Assim, a *linha de fuga* “arrebenta o tubo” da opressão das categorias instituídas das ordens sistêmicas. Sem dúvida, seus componentes comporta uma determinada desorganização, uma saída das estreitezas do “tubo”, mas, importante ressaltar, essa desorganização não recompõe a ordem do binômio organização/desorganização.

É por meio do corte que a arte respira, sobressai o jorro, nesse ponto é preciso um certo domínio do fluxo, sua imprudência e indomabilidade o tornam arredo, inventar é também saber domar. Assim, traçar uma *linha de fuga* não é fugir de um ponto, de um lugar para alcançar outro e se prostrar estavelmente nele, não é o caso de livrar-se de algo, fugir

para escapar de uma situação qualquer. O “fugir” deve ser entendido como ativo, fugir das dicotomias organizadas, instituídas, que afirmam sempre a ordem das opções, isso ou aquilo, é o caso dos recortes disciplinares estabelecidos *a priori*. Na *linha de fuga* temos uma oblíqua porque se desvia tanto do paralelo quanto do perpendicular, e uma transversal porque realiza um atravessamento, passa por um ponto referente que não é negado, mas quando incorporado perde o idêntico e fornece outra perspectiva sobre o conjunto de uma situação:

A linha de fuga é uma desterritorialização. (...) Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema, como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma Linha, linhas, toda uma cartografia (DELEUZE, 1998, p. 47).

São múltiplas possibilidades de interpretação que através da intrigante experiência da leitura, e não apenas a leitura silenciosa, aquela que em geral realizamos sozinhos, mas também a leitura em voz alta realizada em grupo e na presença de uma audiência, que descobrimos as potencialidades que a obra oferecia enquanto material cênico. Nesse experimento aconteceram os primeiros traçados, cortes no plano dos conceitos, Embora, *Assim Falou Zaratustra*, não tenha sido escrito na forma tradicional de um texto teatral, especificamente como obra dramaturgica, ainda assim, sua riqueza em imagens cênicas e metáforas na exposição dos conceitos, permitem um amplo espaço de transbordamento para contextos artísticos, mais acentuadamente as artes da cena:

Todos os tipos de texto, logo não apenas dramáticos escritos para o teatro, são utilizados para a cena. Em vez de tentar uma definição fenomenológica universal e abstrata da especificidade da escrita dramática, melhor seria por conseguinte examinar como o texto foi concebido em função de uma certa prática da língua e da cena.(...) mesmo para um texto sem fábula, sem personagem, sem representações miméticas, a análise dramaturgica tem o que acrescentar, fosse apenas para elucidar os mecanismos textuais ou jogos de linguagem na superfície da palavra (PAVIS, 2005, p. 195).

Quantas *linhas de fuga* são possíveis fazer fugir quando lemos Zaratustra? Quantos enquadramentos essa obra já não recebeu? E quantos “tubos” já não implodiram nesse encarceramento? O que é excluído não está fora da possibilidade, mas ao contrário, é assumido e realizado com outros fins.

Esses conceitos são ferramentas imprescindíveis para realizar o recorte cênico da obra. Desde já, adiantamos que ao realizar um trabalho de tese que se compõe também de um

experimento cênico, temos sempre em mente que não se trata de uma transposição da obra em todos os seus nuances para dentro do universo da cena. Nossa hipótese interpretativa da obra se realiza em dois níveis de “escrita”, sendo que uma sempre compõe a outra, indo e vindo do texto à cena, da cena ao texto. Esse movimento exercitado teve como intercessor Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em sua obra “*O que é a filosofia?*”, os filósofos fornecem o conceito de conceito, “a filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos” (DELEUZE, 2001, p.13). Um conceito é muito mais que uma pura abstração, um conceito está aberto a contaminações, a bifurcações, por não ser um todo homogêneo e não se prestar a determinar a essência da coisa: “(...) a filosofia tira *conceitos* (que não se confundem com idéias gerais ou abstratas)” e ainda, “Um conceito é uma heterogênese (...) (DELEUZE, 2001, p. 32).

Mas para criar conceitos é preciso criar também um plano, um chão onde eles são produzidos, esse “solo”, “terra” ou campo, é precisamente o plano de imanência, que, segundo Deleuze aponta no seu livro *O que é filosofia?* “deve ser considerado pré-filosófico”, mas o “pré” não deve ser entendido como algo que vem antes, mas que “não existe fora da filosofia (...)”. O plano de imanência seria uma espécie de tablado, o chão onde os conceitos são produzidos, se movimentam, se entrecrocavam. No entanto, o conceito não deve ser confundido com o plano, embora, sejam “estritamente correlativos” (DELEUZE, 2001, p.51).

É possível uma coexistência de vários planos, é nesse sentido que **o não filosófico (plano de imanência)** é habitado pelo **filosófico (os conceitos)**. “O não-filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, aos não-filósofos” (DELEUZE, 2001, p. 57).

Existem múltiplos planos de imanência, mas também existem rivalidades entre eles, certamente Nietzsche e Hegel não povoam com seus conceitos o mesmo tablado, embora ambos tenham criado seus conceitos, tenham dado suas assinaturas a eles. No entanto, Nietzsche traça um novo plano de imanência e “erige uma nova imagem do pensamento, de modo que não haveria dois grandes filósofos sobre o mesmo plano” (DELEUZE, 2001, p. 69). Assim podemos acrescentar que, alguns filósofos podem criar conceitos novos, mas ainda assim, permanecerem no mesmo plano de imanência historicamente constituído, sustentando “a mesma imagem que um filósofo precedente” (DELEUZE, 2001, p. 76). Kant e os neo-Kantianos, Platão e os neo-platônicos, Hegel e os hegelianos de esquerda, nessas relações de continuidade não foi traçado nenhum novo plano de imanência, ainda que, novos conceitos tenham sido criados, mas ainda sobre o antigo plano. Platão discípulo de Sócrates, Santo

Agostinho discípulo de Platão, os tempos são diferentes, mas os conceitos fazem parte de um mesmo grupo, há um elo que garante entre eles a permanência no mesmo plano.

Mas a arte também “recorta o caos” e cria seu “tablado”. Tanto a arte quanto a filosofia lutam contra o caos, e nesse sentido ambas mantêm “afinidade com o inimigo, (...) contra a opinião que, no entanto pretendia nos proteger do próprio caos” (DELEUZE, 2001, p. 261). A filosofia e a arte teriam no caos uma espécie de inimigo-amigo afim. É preciso lutar contra ele, mas essa luta não visa uma vitória definitiva sobre o caos, nessa luta é preciso uma ferramenta de corte que realize uma cisão, estabeleça algumas fissuras que mesmo temporariamente possa convertê-lo ao nosso favor.

Escrever é arrancar do caos das palavras um caminho que está entre elas na forma de sensações múltiplas, desconexas, balbuciantes. Na página em branco algo nos interroga, nos interpela, exige uma decisão: - Vamos! Escreva! Experimente meu desafio! Aqui estou em branco à espera que uma palavra qualquer rompa esse vazio, ou então se deixe tomar pelo balbucio da língua, pelo sussurro, pelo grito incontido, pelo gemido que mistura dor e alegria. Essa é a potência do caos, o seu desafio é o corte, leve e decisivo, com a pena e a com a espada, com a arte e com a filosofia, afetos de conceitos, conceitos de afetos, por isso o filósofo dizia que escrever é dançar com a pena, “ (...) e eu não saberia o que o espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom dançarino. Pois a dança é seu ideal, também a sua arte, e afinal sua única devoção também, seu “culto divino”...” (NIETZSCHE, 2004, p. 286).

Mas não seriam possíveis transportes entre planos? Isto é, entre as **figuras estéticas** (plano de composição) e **personagens conceituais** (plano de imanência). Mas se cabe somente à filosofia criar conceitos então onde seria possível o encontro com a arte, já que segundo Deleuze, tanto a arte quanto a filosofia precisam realizar um recorte no caos, mas diferentemente da filosofia a “arte pensa por afectos e perceptos” (DELEUZE, 2001, p. 88). É precisamente nesse ponto que as bifurcações se tornam possível:

Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina. A figura teatral e musical de Don Juan se tornará personagem conceitual com Kierkegaard, e o personagem de Zaratustra em Nietzsche já é uma grande figura de música e de teatro. É como se de uns aos outros não somente alianças, mas bifurcações e substituições (DELEUZE, 2001, p.88)

Ao pensador é possível traçar uma *linha de fuga* sobre o plano e inventar heterônimos, isto é, seus personagens conceituais, mas o que seriam esses personagens? “Não



é o representante do filósofo, mas é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros que são intercessores” (DELEUZE, 2001, p.86). Podemos imediatamente pensar *Zarathustra* como uma “**potência de conceito**”, é como Deleuze também nomeia **os personagens conceituais**, mas ao mesmo tempo como “**potências de afectos e perceptos**”, são o que Deleuze denomina de “**figuras estéticas**”. Isso acontece sempre que um plano desliza sobre o outro, isto é, sempre que as figuras estéticas se tornam também potências de conceito e o contrário também é possível, quer dizer, o personagem conceitual é transportado para o plano de composição da arte, e entre conceitos, afectos e perceptos são traçadas pontes: “O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro” (DELEUZE, 2001, p.89). Quando isso ocorre acontece uma mudança decisiva em ambos os territórios:

Um pensador pode portanto, modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas em lugar de criar um novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais (DELEUZE, 2001, p. 89).

Nas palavras de Deleuze, os dois planos não param de bifurcar. O plano de imanência invadido pela poesia, pela dança e pela música; a obra não é menos filosófica na medida em que atravessa o plano de composição do cênico, do musical, do poético. A essas permutações de traçados e transportes, chamarei aqui de **transpassagens**.

As passagens são os deslocamentos que ocorrem entre as figuras dos planos, Deleuze já as realizou como foi exposto acima (plano de imanência filosófico que pode desaguar no plano de composição da arte e vice versa), mas o prefixo “**trans**”, no sentido que aqui quero conduzir, incorpora a intensidade da potência transvaloradora que um plano produz sobre o outro. Aqui temos o conceito nietzschiano de transvaloração, ele me serve como ferramenta na travessia entre os planos. Nesse sentido, Deleuze e Nietzsche atuam como meus intercessores. Na passagem de um plano para outro, ambos os planos são transvalorados. O prefixo “trans” indica uma modificação, não unicamente uma inversão, mas um movimento de virada, um giro que arrasta seus componentes e altera suas intensidades. Entre o plano de imanência da filosofia e o plano de composição da arte, acontece uma alteração de intensidade. A **transpassagem** é a volta de um sobre o outro, nada permanece intacto, embora, possam permanecer distintos. Esses trânsitos não se constituem nem constitui um

terceiro elemento de síntese, acontecem desdobramentos das singularidades de ambos os planos, uma conjunção, mas “Certamente eles não fazem uma síntese de arte e filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar” (DELEUZE, 2010, p. 89). É no processo que o “**trans**” se realiza, isto é, o estado de passagem sugere essa alteração, uma virada que afeta, que põe em movimento o outro do mesmo. Cada persona, como já dissemos anteriormente, é o outro e ele mesmo: “eu quero enquanto Zaratustra, eu danço enquanto Dioniso (...). Dioniso se torna filósofo, ao mesmo tempo em que Nietzsche se torna Dioniso” (DELEUZE, 2001, p. 87). No tornar, um transtornar, pois nem Nietzsche nem Dioniso permanecem idênticos ao assumirem as máscaras temporárias um do outro.

As figuras estéticas povoam o plano de imanência da filosofia e os personagens conceituais adentram o plano de composição da arte. A presença desse fluxo que transborda de um sobre o outro, modifica a qualidade e a intensidade de suas forças, aí o “**trans**” altera, mas não os iguala, (nem o plano nem suas figuras), trata-se muito mais de esburacar o outro, deixar restos, vestígios que não deixa intacto nenhum dos componentes em passagem. Pura heterogênese que não perde de vista a singularidade de suas máscaras.

O plano de composição já não é o mesmo em seus afectos e perceptos, suas figuras estéticas receberam um crivo ao povoarem esse novo plano de imanência filosófico, entre eles proliferam-se contaminações. Esse novo plano de imanência por sua vez foi borrado, sulcado em seus personagens conceituais, que também injetaram seus poderes sobre as figuras estéticas, como disse Deleuze no trecho supracitado, ao criar um novo plano de imanência e povoá-los com entidades estéticas, o filósofo traça uma nova imagem do pensamento. Há uma mudança na figura de cada um dos planos. O elemento de origem de cada uma das figuras dos dois planos é desconfigurado por seus transportes, essas **transpassagens** são artificios do jogo como elemento próprio de afirmação entre os personagens conceituais e as figuras estéticas e respectivamente entre o plano de imanência e o plano de composição, à medida que, afirmação quer dizer também perder uma identidade, uma exclusividade, os esquadrinhamentos cederam em suas bordas realizando uma frágil conjunção.

É desse movimento que incessantemente é negado o lugar “correto” de *Assim Falou Zaratustra*. Seu plano de composição estético-filosófico insere uma rítmica nos diálogos e monólogos vividos e partilhados pelo protagonista. Seus companheiros de viagem e as situações temáticas são o corpo ativo da obra. Se de repente alguma imagem onírica é revelada, ela também pode atuar como o inconsciente do conceito, como aconteceu no “menino

com o espelho”, primeiro capítulo da segunda parte da obra. Zaratustra, no lugar de ver refletido seu próprio rosto vê a “caratonha do diabo”.

No entanto na operação da efetivação dessas transpassagens é preciso realizar procedimentos de corte, não é o todo pontilhado que nos interessa, as subtrações são indispensáveis para fazer cessar a representação. Há justaposições de máscaras mesmo quando tomados isoladamente em cada cena. Nesse sentido, cada máscara conceitual é ela mesma e o outro que ficou para trás no percurso, e ainda aquela que está por vir. O corte gera a instabilidade, o desequilíbrio, estes são indispensáveis para “fazer fugir” do lugar ideal da cena, traçando uma transversal na lógica dos conflitos representativos, bem formados ou informados, instituídos. Essa lógica verista, submissa às ordens do idêntico, espelho de quem fica no lugar de quem ou do quê, e aí corremos o risco de morder a isca e ficarmos presos pela boca, explicando ou querendo em tudo se fazer entender, ou instruir com intuito de tomar a reflexão como objeto. Refletir sobre algo e acabar enredando-se na teia das finalidades por adotar uma atitude que evidencia um valor moral.

As máscaras não são representações, são divergências, permutações coexistentes, isto é, não correspondem a uma alteridade em relação a uma identidade, são passagens, movimentos históricos e culturais, estados psicológicos de indivíduos e coletividades, vertigens poéticas e filosóficas do autor. Também não é o caso procurar identificar conflitos, contrapô-los em uma disputa e alavancar uma solução possível. O Zaratustra, protagonista da obra não é o profeta iraniano do século sete antes de nossa era, mas mantém com ele uma relação em dupla face.

O Zaratustra histórico foi, segundo o próprio Nietzsche, “o primeiro a ver” a origem fundamental da realidade através da oposição entre o Bem e o Mal. O zoroastrismo foi a primeira doutrina que ligava o fundamento moral à metafísica, identificando uma origem moral para sua concepção cósmica. No *Ecce Homo* Nietzsche afirma que o profeta persa foi “mais veraz do que qualquer outro pensador”, embora tenha criado o mais fatal dos erros, isto é, a moral, mas com isso ele traz a “auto-superação da moral pela veracidade, a auto superação do moralista em seu contrário – em mim – isto significa em minha boca o nome Zaratustra” (NIETZSCHE, 2008, p. 104). Essas apropriações nietzschianas se transfiguram, mas não de forma aleatória, elas tecem um novo fio conceitual que aproxima ao máximo os elementos incompatíveis com intuito de trazer o *agônico* ao teatro de conceitos.

As metamorfoses tanto das personas quanto dos espaços cênicos eleitos por Nietzsche, possibilitam a passagem entre o devir-homem e o devir-animal, Zaratustra como águia/ serpente, como tarântula ou dançarino, como bufão ou profeta destruidor de uma moral

estabelecida e ainda, transvalorador em direção a uma nova ética-estética da vontade de poder. Não se trata, portanto, de um reflexo, imagem distorcida que tem um referencial como modelo, mas de uma potência que se atualiza.

## 5.2 Estratégias de um percurso experimental.

Nos capítulos anteriores nos concentramos principalmente nas co-relações entre os territórios da filosofia e das artes da cena, relação incontornável, segundo nossa perspectiva, para a compreensão daquela que Nietzsche considerava sua obra capital. *A morte de Deus, niilismo, Além-do-homem, vontade de poder e eterno retorno*, conceitos estes, que em *Zarathustra* são apresentados como máscaras conceituais dentro da urdidura cênica. A apreensão e interpretação dos conceitos vale aqui salientar, não aconteceu de forma contínua e linear. Apresentamos aqui, parte das estratégias de construção da performance cênica intitulada *Entreatos*, esta que tem em *Assim falou Zarathustra* seu principal eixo norteador, ainda que não seja o único. Porém, não houve cortes abruptos no contínuo dos dois “textos”. Entre as experimentações cênicas e apreensão interpretativa dos conceitos, o movimento foi de simultaneidade. Aos poucos íamos aprendendo e experimentando os caminhos e descaminhos entre a obra e a cena manifestada. O corpo de encontro e ao encontro com a palavra, com o gesto construído, com a voz, com a musicalidade da obra, todos compondo elos de não-subordinação entre conceitos, corpo e a composição cênica.

Neste quarto e último capítulo pretendemos apresentar os processos de transpassagem de um conceito a um recorte cênico da obra. Ressaltaremos os elementos mais fundamentais na realização de um experimento-vivência que tomou corpo e se deixou contaminar com afetos e razões, núcleos indissociáveis na filosofia de Nietzsche. É importante evidenciar que esse percurso inventivo onde relacionamos a filosofia de Nietzsche e suas indissociáveis possibilidades artísticas teve seu início em nossa dissertação de mestrado, onde elegemos *O nascimento da tragédia* como objeto de pesquisa. Já nessa época, arriscamos fazer as primeiras incursões cênicas de inspiração marcadamente nietzschiana. A defesa da dissertação foi precedida pela leitura cênica de alguns fragmentos de *Assim falou Zarathustra*.<sup>40</sup>

Nossa perspectiva interpretativa da obra é de que *Zarathustra* instaura múltiplas potencialidades inventivas no âmbito artístico, sendo que, estas potencialidades constituem

<sup>40</sup> Essa Leitura cênica realizou-se no palco do Teatro Universitário dentro da pauta do Projeto “Segundas intenções” que era então coordenado pelo Professor do curso de Artes Cênicas, ator e dramaturgo Ricardo Guilherme.

um todo aberto de sentido. Zaratustra expõe seus conceitos na forma de um transbordamento que ocupa todos os lugares da cena. Como um Dioniso despedaçado, o conceito é multiplicado em cada parte da arquitetura cênica que ele compõe, além disso, suas máscaras estético-conceituais se desdobram formando um cortejo de figuras: anão/bufão/demônio/serpente. Os lugares, o público presente, objetos cênicos, tais como as duas torres, a ampulheta, a teia da tarântula e seus tentáculos milenares, a constante menção ao elemento claro/escuro, o cume/abismo, o burro e o camelo. Enfim, são muitas as personas cênicas em Zaratustra. Com isso quero afirmar que, mesmo em se tratando do caráter inconcluso da obra, e ainda que, os conceitos não sejam proferidos diretamente pela boca de seu protagonista, como é o caso do eterno retorno, assistimos uma multiplicidade que reivindica a força dos deslocamentos para compor um complexo de inter-relações que conduzem a presentificação do conceito na cena zaratustriana.

A força inquietante da obra reside exatamente na não hierarquização desses componentes. Não se trata de reduzir em uma fórmula comum filosofia e arte, nem mesmo de tratá-las como partes indiferenciadas de um mesmo jogo. Em *Assim falou Zaratustra* estamos diante de uma obra polifônica<sup>41</sup>, isto é, uma obra onde uma multiplicidade de “vozes” se justapõe ou por vezes se sobrepõe formando uma composição que inter-relaciona filosofia, música, literatura, e artes da cena (dança, teatro, *performace*) sendo que, esse plurivocalismo se configura como teias de relações que constituem um nomadismo estético isto é, há cruzamentos, transbordamentos, interdisciplinaridade, convertibilidade recíproca das linguagens, sem que com isso, cada uma dessas linguagens perca sua força e singularidade próprias.

O intérprete, ao entrar em contato com a obra, elege prioritariamente um dos aspectos dessa interdisciplinaridade, devemos reconhecer que em todo caso se torna inviável uma abrangência completa de todos os aspectos da obra. Principalmente em se tratando de Nietzsche, que lança mão de diversos recursos estilísticos. O mais aconselhável é dar ênfase num determinado eixo de intenção construtiva. Nada impede que a partir de *Zaratustra* seja possível realizar uma partitura para dança, onde o discurso se encontra não mais no conteúdo

---

<sup>41</sup> O termo polifonia vem originalmente do grego e significa várias vozes, muitos sons, essa definição é utilizada no contexto da música compreendida como multiplicidade e simultaneidade de vozes. No entanto, o termo é utilizado em diversos outros contextos tais como cinema, literatura, teatro. Também o filósofo e lingüista Mikhail Bakhtin vai aplicar o termo à obra de Dostoiévski, referindo-se ao fato de que o autor russo daria aos seus romances uma multiplicidade de vozes e consciências independentes. Já não há mais de um lado a verdade absoluta do autor e do outro a singularidade da personagem. Existem apenas posições singulares, e nenhum lugar para o absoluto.

proferido pela personagem central do livro, mas na gestualidade, nos trajes, no ritmo, na relação com o espaço, com objetos de cena e com o desenho da luz.

Nesse ponto, devemos reconhecer que as artes da cena já são em si mesmas artes polifônicas quando combinam diversas manifestações artísticas incorporando, isto é, reunindo em um só corpo uma multiplicidade de signos advindos de outras áreas artísticas: texto, ator, cenário, música, artes plásticas, luz, coreografia e contemporaneamente aparatos tecnológicos como vídeo e fotografia. Cada um desses fenômenos artísticos é em si mesmo uma forma independente de manifestação artística, mas essa inter-relação transforma as artes da cena num sistema de signo de natureza interdisciplinar. As artes da cena acionam a uma só vez o uno e o múltiplo por suas possibilidades de justapor diversas formas de expressão. É possível simultaneamente utilizar recursos gestuais, vocais, textuais, musicais, imagéticos que enviam diversas mensagens ao público que apreendem (não correta ou falsamente) ao seu modo, um todo da cena.

A forma lírica, aforismática, profética, musical, cênica e acentuadamente imagética, conduzem esteticamente os conceitos capitais da obra. Sem dúvida Nietzsche intencionava fazer uma obra filosófica ao escrever seu *Zarathustra*, no entanto, é o que aqui estamos afirmando, a obra, com seu estilo inovador rompe com a forma sistemática de exposição de conceitos, e com isso, é aberta uma miríade de possibilidade no âmbito dos experimentos artísticos. O elemento cênico, nosso foco privilegiado, constitui-se como um dos eixos sustentadores da obra, eixo este que perpassa e transforma os conceitos, imbricando seu indiscutível potencial filosófico ao seu inovador formato artístico.

Nietzsche ao escrever *Zarathustra*, intencionava deixar em aberto novas possibilidades de interpretações que não fossem exclusivamente regidas pelo modelo de exposições explicativa de seus conceitos, mas que revelassem novos condutores como modos diferenciais de experimentação, expandindo as relações entre conceito e práticas artísticas, entre filosofia e arte. Sendo assim, elegemos como foco do presente estudo essas relações indissociáveis entre os dois elos constitutivos da obra, onde um sempre atravessa o outro e ambos não permanecem intactos. O conceito é sempre apresentado num “tablado cênico”, isto é, um lugar propício ao jogo de máscaras, seja o tablado praça, ou o tablado caverna, ou o tablado teia, o tablado pastor. Há sempre um campo onde as situações e as máscaras que elas comportam se entrelaçam como num jogo dançante, revelando, pelo menos em parte, as imagens das sensações, ou revertendo as sensações internas em imagens.

Tudo é arrastado também pela palavra escrita, pela dimensão visual do discurso, sua forma de textualidade, e remetido a outro universo possível numa torrente que deságua em

imagens sonoras, timbres visuais, texturas gestuais: “O mesmo só retorna para trazer o diferente” (DELEUZE, 2006, p. 95) Não devemos esquecer que o próprio Nietzsche era músico, poeta, filólogo e filósofo, e a escrita nietzschiana traz vestígios de todos os percursos experimentais de Nietzsche, ele deseja tomar a palavra em dança, duplicar sentidos no uso de expressões próprias da língua alemã. Ele mesmo afirma em *Ecce Homo* que seu Zarathustra “é um ditirambo à solidão”. É também no *Ecce Homo* que ele diz que a imagem do leitor perfeito: “resulta sempre em um monstro de coração e curiosidade, (...) astuto, cauteloso, um aventureiro e descobridor nato” (NIETZSCHE, 2008, p. 54).

Seus estudos tratam da cultura grega, das relações indissociáveis entre as duas pulsões artísticas na Grécia (Apolo e Dioniso) e, em todo o seu percurso filosófico-artístico ela jamais abandonou o deus da máscara e da metamorfose, se autodenominando o último discípulo de Dioniso. Em uma carta enviada a Erwin Rohde e citada por Mario da Silva no Prefácio de *Assim falou Zarathustra*, Nietzsche diz o seguinte: “Meu estilo é uma dança, uma jogo de toda a sorte de simetrias. E um pular por cima e zombar dessas simetrias. Isso até na escolha das vogais”. (NIETZSCHE, 1981, p. 21)

Apresentaremos aqui o desenrolar do processo inventivo que resultou primeiramente num recorte cênico da obra, (*Entreatos* – primeiro movimento) e posteriormente ganhou nova roupagem através de um vídeo-arte que se constitui como segundo movimento cênico (*Entreatos* – segundo movimento). Nossa intenção a partir de agora é delimitar as margens que deram início a esse percurso experimental que como já afirmamos anteriormente, não aconteceu de forma linear, seguindo uma sequência que cumpriu duas etapas distintas, isto é, da “obra à cena”, querendo “resolver” o experimento cênico através da representação indiscutível do texto escrito. O texto nietzschiano, nisso consta sua grandiosidade, não é uma camisa de força da palavra escrita, mas torna a palavra um meio fluído, uma mistura heterogênea, uma imagem singular sobrecarregada de uma tonicidade espiritual, uma emanção sensível do sentido. Muito do texto foi gerado nos processos de composição colaborativos. A corporeidade do ator em relação com o espaço de atuação cênica, a composição do corpo cênico através das improvisações, escuta e sensibilização aos cheiros, sons e outros estímulos propicia uma invenção que deixa algo acontecer, o mundo, o espaço que nos atinge como possibilidade mesma para a construção de uma dramaturgia que imbrica corpo-palavra-mundo.

### 5.3. Leitura Dramática: invenção e aprendizagem

A leitura como parte integrante desse experimento artístico constituiu um passo importante na construção do nosso objetivo, isto é, realizar uma transpassagem que se configura num movimento de viragem, movimento este, que comporta uma alteração de um lado e do outro do “tablado” do experimento, isto é, nos componentes estéticos e nos componentes conceituais. As transpassagens, já aqui ressaltamos, são contaminações que o próprio movimento instaura, são deslocamentos nas rígidas compartimentalizações do saber. No entanto, pensar em deslocamentos, em trânsitos, não significa instaurar a ordem do progressivo: o antes e o depois, o primeiro e último, acima e embaixo. O “**trans**” atravessa arrastando o atravessado, e nesse arrastar deixa vestígios, ganha texturas, perde-ganha numa mesma relação. Dilacera como uma agulha dilacera a carne que penetra, e ao penetrar mergulha no sangue e é inundada por ele. Os personagens conceituais sulcados pelos afetos habitando o plano de composição da arte.

Importante é também apontar as parcerias nesse percurso inventivo. A aprendizagem aconteceu conjuntamente com alguns membros da Companhia Pã de Teatro<sup>42</sup> e Pesquisa, da qual faço parte. A interação entre os componentes do grupo resulta em condutas predominantemente cooperativas. Abrimos um núcleo de discussão que propiciou uma melhor compreensão das múltiplas vozes que a obra apresenta, as possíveis conexões entre os territórios geográficos, filosóficos, cênicos, literários. Claro que, em se tratando das delimitações conceituais dentro da cena cabiam a mim as orientações necessárias para que, no processo de “fiscalização”, isto é a expressão física do ator ou do performer, se abrisse a um campo possível de ação. No entanto, é exatamente nesse jogo de construção da linguagem artística que o fazer no corpo proliferam modificações e mudanças nas escolhas estéticas da composição cênica. Naturalmente que não elencaremos aqui todos os meios e modos utilizados para a composição do experimento cênico. A interpretação de um texto adaptado à cena consta da construção de uma partitura de ação onde equilíbrio, precisão, voz, ritmo, descoberta do espaço gestual; todos esses componentes se juntam às vivências pessoais cotidianas, práticas culturais, relações afetivas dentro do grupo (disputa, desânimo, insatisfação, incompreensão do processo, simpatias, antipatias, alterações de humor), todos

<sup>42</sup> A Companhia Pã de Teatro e Pesquisa tem sede do Bairro do Benfica na Cidade de Fortaleza. Mantemos uma Revista on-line, onde além do registro iconográfico dos nossos trabalhos, temos artigos publicados sobre os núcleos de pesquisa da Pã. Na sede temos uma biblioteca aberta ao público, um núcleo de composição e edição de vídeo, além de grupos de discussão sobre as novas tendências do fazer artístico na contemporaneidade. Atualmente dois projetos aprovados por órgãos fomentadores da cultura: “Cidade Noiada – Janelas na cidade / Territórios Errantes” e “Farol da Memória”.



esses fatores estão continuamente interligados e são tão importantes na efetivação da cena, quanto às escolhas conceituais, estéticas e técnicas da encenação. Aprender em grupo com o grupo.

Sendo uma concepção cênica a partir de uma obra que imbricava tão bem, máscaras conceituais e figuras estéticas, meu principal intuito era pinçar as possibilidades cênicas abertas por este plurivocalismo zaratustriano: Luz, figurino, cenário, texto, música, espaço gestual, corpo do ator (fiscalização), gesto e voz e engendramento das máscaras conceituais. São múltiplas as vozes da encenação, são múltiplos os contextos e conceitos fornecidos pela obra. Todos esses elementos precisam se relacionar na escritura cênica<sup>43</sup> de adaptação da obra. Ao erigir uma concepção cênica é imprescindível não perder de vista nenhum desses núcleos de entrelaçamentos que formam elos de não subordinação. Investigar as saídas propícias a um redimensionamento da obra e realizar um recorte cênico (o recorte no caos de possibilidades) que, por um lado não fosse uma representação textual, literal do *Zaratustra*, e por outro lado, mantivesse a presença da força plástica, poética, filosófica e musical da obra, ainda que, reconduzidos para uma ambiência cênica, onde múltiplas possibilidades artísticas são necessariamente incorporadas. Como a proposta dessas *transpassagens* havia surgido como parte da minha pesquisa de tese, me propus então, a realizar uma “decupagem”, isto é, uma reorganização do texto de forma a compor uma adaptação da obra. Além disso, no que diz respeito ao texto da tese, não poderia perder o foco do enfrentamento conceitual que o mesmo exige, tendo em vista que, como afirmei anteriormente, a heterogeneidade dos elementos tanto da obra como da composição cênica, não “apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu “atletismo” para instalar-se na própria diferença, acrobatas esartejados num malabarismo perpétuo” (DELEUZE, 2010, p. 90).

A leitura debruçada sobre a obra nos possibilitou superar, pelo menos em parte, o efeito embriagador de sua *hibris* poética. Ruminando mais demoradamente seu alimento conceitual desencadeou-se um processo alquímico onde palavra-conceito e palavra-poética contaminavam uma a outra resultando numa mistura heterogênea de múltiplas tonalidades. Os discursos proferidos por *Zaratustra* apresentam inovações conceituais em relação às obras anteriores de Nietzsche, ainda que, algumas vezes esses conceitos sejam apenas introduzidos

---

<sup>43</sup> A *escritura* (a arte ou o texto) cênica se compõe através da “distribuição do texto em papéis, seus buracos e ambiguidades, a abundância de indicações espaço-temporais” (PAVIS, 2008, p 131). A *escritura* cênica leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena (ator ou performer, espaço, tempo, luz figurino). A *escritura* é a linguagem que a concepção cênica se apodera como uma imagem poética onde os sentidos, inclusive os fortuitos, são entrelaçados no interior do registro e do modo de expressão escolhido.

por um jogo de mascaramentos que pode, não sabemos até que ponto, ter sido uma estratégia estilística do próprio Nietzsche. Talvez ele intencionasse desenvolver exposições mais aprofundadas em obras posteriores, o que de fato não foi possível, pois os estados patológicos por ele vivenciados o impediram que questões essenciais de sua filosofia sofressem posteriores desdobramentos. Deleuze em uma conferência intitulada “Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno” afirma que:

Não devemos esquecer que os dois conceitos fundamentais, o de Eterno retorno e o de Vontade de potência, são apenas introduzidos por Nietzsche e não foram objeto nem das exposições e nem dos desenvolvimentos que Nietzsche projetava. Lembremo-nos, notadamente que o eterno retorno não pode ser considerado como dito ou formulado em *Zarathustra*; ele é antes ocultado nos quatro livros de *Zarathustra*. O pouco que é dito não é formulado pelo próprio Zarathustra, mas ora pelo “anão”, ora pela águia e a serpente. Trata-se, pois, de uma simples introdução, que pode mesmo comportar disfarces voluntários (DELEUZE, 2006, p.155).

Ao Zarathustra ele reservou a tarefa de anunciar em uma linguagem musical, dançarina e em imagens oníricas as vivências mais abissais, os altos e baixos, fluxos e refluxos de um movimento vertiginoso que revela uma experiência abissal do protagonista da obra. No entanto, essas vivências são em *Assim falou Zarathustra*, quase sempre relatadas de forma introdutória, inconclusa e fragmentadas. O próprio protagonista da obra é um aprendiz e não tem total conhecimento da experiência que anuncia. Poderíamos dizer que ele mesmo é o funâmbulo que tenta realizar uma travessia onde há uma incerteza e uma insegurança tanto em relação ao percurso quanto ao que lhe espera do outro lado. O que de fato constatamos é que a obra é um manancial de metamorfoses, um jogo de máscaras e que, portanto, possibilita diversas ordens interpretativas e inventivas. Foi esse manancial tanto estilístico quanto conceitual que abriu possibilidades para realizar o desdobramento da obra em um recorte cênico, este recorte se deu através de um processo de aprendizagem conjunta, leituras, debates, ensaios exaustivos e reformulações contínuas. No que diz respeito à concepção cênica, a intenção era romper com uma teatralidade fechada, principalmente a representativa, onde os pressupostos estético-conceituais são muitas vezes codificados.

Abordaremos parte desse processo experimental e os recortes seletivos, as subtrações que viabilizaram os encontros entre a obra escrita e a cena viva. Esse experimento-vivência intitulado de *Entreatos*, invenção artística de inspiração marcadamente *Zarathustriana*. Podemos aqui antecipar que, não se trata de uma trama nem de conceitos nem de conflitos representados, onde cada conceito ou personagem assume um lugar determinado

fornecendo uma sequência de encadeamentos lógicos que uma vez codificados poderão determinar o sentido último da obra. Há um pluralismo de sentidos, um desvio dos modelos do padrão majoritário, uma variedade heterogênea que possibilita a coexistência de diversos procedimentos estéticos no interior do processo de composição cênica. A inexistência de um paradigma hegemônico como modelo estético visa, sobretudo, encontrar no decorrer do próprio experimento as possibilidades e a viabilidade de escolhas estéticas que possam transitar entre o território filosófico e a dimensão do sensível, levando a conviver diversos níveis de camadas imagéticas, sonoras, gestuais e plásticas. Vilar e Da Costa fazem parte do GT “Territórios e Fronteiras” da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas), os pesquisadores comentam as novas possibilidades abertas através do texto e para além dele:

A atividade de ler e de processar a leitura, de se apropriar dela e de manipulá-la e transformá-la, a partir de novos objetivos ou contextos, de reagir a ela em um meio outro que não a dos textos impressos parece ser, de fato, um tópico fundamental para compreensão não só da dimensão cênica, mas também do âmbito dramaturgico literário do teatro contemporâneo. ( VILAR e DA COSTA, 2006, p.141).

Atualizar um jogo de conceitos que se potencializa por via do corpo em cena, sendo que, as máscaras conceituais de *Zaratustra* são acionadas como ferramenta estética privilegiada. No entanto, não perdemos de vista o caráter do imprevisível que todo movimento de invenção aciona. Leitura como experimento que rabisca as primeiras linhas de um percurso que trai e faz ruir muitas das certezas metodológicas, pois a própria experiência estética pressupõe uma abertura para lugares pouco seguros, desprotegidos de categorizações e modelos totalizantes, nesse sentido nossa invenção artística está em consonância com as concepções filosóficas de Nietzsche.

Existe em *Zaratustra* um leque de imensas possibilidades abertas pelo texto, pelas imagens, pelos conceitos que se entrelaçam formando uma arquitetura polifônica, numa aura mística, iniciática, reveladora, denunciadora de um mundo em ruínas e anunciadora de um por vir desafiador, que tanto pode ser um alto destino daquele “que deseja morrer” para ver a si mesmo superado, como um deslizar por entre os escorregadios e nefastos desígnios de um homem que só deseja a quietude, conforto e consumo. No entanto, é exatamente essa miríade de possibilidades que torna sinuosa a seleção prévia dos eixos norteador da cena. Como anteriormente foi ressaltada, nossa intenção não era uma reprodução fiel do texto e dos lugares zaratustrianos, mas promover uma revitalização dos conceitos através de um “recorte

no caos” das quase infinitas possibilidades que o exercício da interpretação possibilita. Pôr em relevo uma presença sempre em constante estado de construção, um *work in process* (*trabalho em processo*) ao invés da representação de um resultado concluído. *Zaratustra* é poema-filosófico de grande apelo cênico *performativo*, um plurivocalismo de estilos que agencia encontros profícuos entre filosofia, literatura, música e as artes da cena. Na observância tanto dos percursos conceituais de *Zaratustra* quanto da dimensão estética da obra, buscamos uma interação entre imagens, texto, gestos, música e suportes tecnológicos. A utilização de novas tecnologias adere ao componente coletivo tanto do grupo quanto das linguagens justapostas, sobrepostas.

A cena, já aqui ressaltamos, envolve não unicamente a linguagem verbal, mas a organização dos elementos visuais, tais como, cenografia, figurino, iluminação e a ambiência sonoro-musical e a presença cênica dos atuentes.

Uma obra em aberto é uma obra em processo, ela deixa margens para múltiplas possibilidades de interpretação, este é sem dúvida o caso de *Assim falou Zaratustra*. Umberto Eco em seu livro *Obra aberta* (1962), aborda o tema da pluralidade de significados de uma obra de arte. Segundo o autor, a pluralidade é característica de uma obra que se pretende realmente artística, e afirma: “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua. Essa condição constitui característica de toda obra de arte” (ECO, 1990, p. 22). No entanto, é ele mesmo quem tempos depois vai escrever outro livro revertendo em parte essa opinião, reversão essa, que ele já delimita no título da obra: *Os Limites da Interpretação*. Toda interpretação é um perspectiva, mas existem perspectivas que avaliam pela ótica do enfraquecimento, pela ótica de uma moral instituída, de estéticas consumíveis, e existem perspectivas que buscam transvalorar.

Um texto nunca é lido de uma vez por todas, nem tampouco comunica uma verdade universal, uma compreensão compartilhada de forma a reunir todos os pontos de vista por um único fio condutor, pois ler é sempre desconstrução de sentidos. O ato de ler é tanto maior quando o leitor inventa novos territórios para o texto, desterritorializando os propósitos do autor. Há o não dito no texto, um subtexto que afunda atrás do texto. Alguns pensamentos e motivações permanecem desconhecidos para o leitor, há uma zona inconsciente no texto, nem tudo que o autor pretendia revelar está explicitamente colocado na obra: “O que dizer do não-dito? Tanto o texto dramático quanto a encenação são necessariamente incompletos, não dizem tudo sobre o sentido de uma personagem, uma ação ou algum elemento extraverbal; compete ao leitor ou ao expectador completar a elipse, as reticências, o implícito ou o indizível” (PAVIS, 2008, p.108). O não-dito é também um escape extraordinário entre o texto

e o leitor. O evidente foge, faz saídas pouco costumeiras. A compreensão é ameaçada, a apropriação do sentido abalada, uma impossibilidade inquietante. O imperceptível, que foge ao nosso poder de experimentação, o que imediatamente impossibilita ser mediado pelo rápido olho sobre a página e sua rápida significação. Sabemos da fuga, é uma intuição de leitor, quando a distância entre dizer-compreender se esgueira do texto e um pequeno abalo prenuncia que “agora” escapou, ficou o pressentimento, o perceptível do imperceptível: “Da mesma forma, o pensamento do impossível, se fosse aceito, seria no próprio pensamento, uma espécie de reserva, um pensamento que não se deixa pensar no modo da compreensão apropriadora” (BLANCHOT, 2001, p. 87).

A obra de arte como obra aberta, ambígua e que não será possível exigir do artista-intérprete, uma fidelidade incontornável à obra. Ainda assim, é preciso impor limites ao impulso de largar ao infinito as possibilidades de interpretação. Primeiro o distanciamento de uma perspectiva que visasse de alguma forma uma exegese definitiva. Segundo, não esbanjar as certezas do múltiplo. Ter a coragem de subtrair, pinçar, selecionar, para escapar das armadilhas de uma “ego leitura” da obra. A aventura experimental constava naquele momento em detectar as táticas de material e apoiar meu nomadismo estético no passo a passo da caminhada, sabendo sempre que inventar é da ordem do risco, é ir desconhecendo o ponto a ponto da trajetória, inventar permanentemente em afeto desterritorializador: “O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha (...)” (DELEUZE, 1980. P. 53).

Selecionei aquilo que considero os núcleos dinâmicos da obra e, essa dinâmica concentra um jogo de metamorfoses numa sobreposição de sentidos reunindo elementos históricos, psicológicos, éticos e estéticos. No entanto, o que fora engendrado no primeiro passo, era muitas vezes desconstruído no passo seguinte. Do texto a textura, a palavra em carne e osso, o texto inspirado, degustado, apertado entre os dedos, bordado pela voz. Esses percursos de idas e vindas nunca deixam intocáveis nem o texto - com tudo que lhe convém -, nem o corpo em cena, nem a cena tomada em corpo.

Adiantamos ainda, que não intencionamos nos debruçar aqui sobre a totalidade dos recursos técnicos da composição da urdidura cênica, no sentido de uma semântica das formas das artes cênicas. Farei uma apresentação do conceito de *performance* arte enquanto gênero artístico no contexto contemporâneo, já que os componentes estéticos que esse gênero aciona me forneceram matéria de inspiração e ferramenta de procedimento no percurso da escritura cênica. Desde o início do texto da tese estamos pondo em resalte o conceito de performance por este manter uma relação indissociável com nosso experimento cênico, pois é

a dimensão contemporânea que esse gênero artístico fornece, como possibilidade de hibridação de diversas linguagens de expressão artística, um importante foco na concretização da cena. Já temos na leitura uma *performance*, pois “A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata (...) meu corpo reage a materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua. Daí o prazer do texto” (ZUMTHOR, 2007, p. 63) . A leitura encarnada gera mais prazer que informação. O intelecto, a voz, o ouvido e a emoção se acham mesclados no jogo de ler. Mas não fiquemos atrelados unicamente à ordem que impõe imediatamente decifrar o código gráfico. A leitura é também saber maquinar uma decodificação para além do próprio texto: “Um texto para mim, é apenas uma pequena engrenagem numa prática extratextual. (...) trata-se de ver para que isto serve na prática extratextual que prolonga o texto” (DELEUZE, 2006, p. 329).

Como já aqui afirmamos, existe sempre o não-dito, o subtexto que queiramos ou não temos que dividi-lo com a audiência. Há sempre pontos de instabilidade, o texto está repleto de indicações que fazem fugir o texto, é nesse ponto muito sutil que a palavra poderá ser descodificada e o diálogo subtraído, o diálogo organiza o poder dentro da língua e determina o tempo do gesto, a conduta do corpo e corre solto em busca da representação. Mas ainda não se trata de eliminar o diálogo e substituí-lo pelo monólogo ou o mutismo, há diálogos silenciosos, musicais, gestuais. É também importante saber arrancar do texto o seu centro dominador depositário do sentido último de onde tudo mais deva ser “espremido” à maneira de um produto que é gerado a partir de uma ordem anterior. A instabilidade, que aqui nos referimos é em certa medida uma escolha estética, que prefere a incerteza posta sobre a mesa do experimento, a ter de se agarrar a um ponto de referência indiscutível e através dele permanecer invariavelmente atrelada “ao deve ser assim” irrefutável. Sob a vigência desses moldes perderíamos de vista a nossa intenção de realizar aprendizagem como experimento, sem fechar a questão.

Ressaltamos ainda, que não estamos aqui afirmando que as teorias da cena e seus teóricos bem como suas metodologias não sejam de extrema importância para a todo aquele que vai realizar uma composição artística em terrenos estéticos tais como *performance* artística, teatro, dança e as fronteiras movediças que os interligam. O que estamos afirmando é que, em se tratando de uma pesquisa que envolve dois eixos simultaneamente (texto de tese e escritura cênica), e que levando em conta as singularidades muito específicas com relação à tentativa de nossa parte em realizar o que aqui chamamos de transpassagens, não seria viável em termos técnicos nem estéticos da composição, adotar de forma exclusiva um teórico ou uma teoria para a cena.

Situamo-nos entre lugares, apontamos para uma perspectiva metodológica que vai ao encontro do GT “Territórios e Fronteiras” da ABRACE, já aqui nos referimos às perspectivas metodológicas do Grupo, que privilegia as descompartmentalizações em relação ao evento cênico. Nessa colaboração conceitual que habilita o surgimento sempre crescente de novas *linhas de fuga*, situamos as fronteiras que norteiam nosso ***Entreatos***:

Estas fronteiras movediças, cambiantes e comunicantes delimitam uma noção de territórios igualmente movediços, cambiantes e comunicantes e, neste sentido podem ser considerados entre-lugares, entre-pensamentos, entre-tempos. Nos interessam o movimento de travessia, de fertilização cruzada, de hibridização, de contaminação e de mediação entre artes cênicas e outras artes, textos culturais, geopolíticos e discursos estéticos (VILAR e DA COSTA, 2006, p. 130).

São através dessas fronteiras que situamos a ato de ler como um modo de investigação que corrobora e efetiva em si mesmo um objeto poético de colaboração artística indispensável. Estamos cientes que ler para o outro não é garantia de entendimento mútuo, algo sempre foge, uma sílaba foi engolida, gaguejada e o autor do texto já se despedaçou na voz titubeante do seu leitor, a audiência toma mais para si o gaguejo do que a ordenação das frases, pois o gaguejo provoca o riso, zombaria, o gaguejo é bufônico. Mas é difícil gaguejar: “Ora, a fórmula da gagueira é tão aproximada quanto a do bilinguismo. Gaguejar, em geral é um distúrbio da fala. Mas fazer a linguagem gaguejar é outra coisa. É impor à língua, a todos os elementos internos da língua, fonológicos, sintáticos, semânticos, o trabalho da variação contínua” (DELEUZE, 2010, p. 45). O gaguejar como variação contínua é fazer variar sua própria língua, sussurrando, omitindo ou acrescentando um fonema, um urro, provocando a repetição variável do ritmo vocal, um grito ensurdecido, um engasgo, “variar sua própria língua e torná-la intensiva num nível de cada um de seus elementos” (DELEUZE, 2010, p. 46).

O gaguejar não é um propósito, não é da ordem do ensaio, nem basta imitar o gago, talvez por isso mesmo gaguejar revele uma selvageria na leitura, torna a palavra ilegível, debilita o significado e degusta para engolir ou se engasgar com o significante, uma revolta que silencia o sentido e deixa transparecer um balbucio que é anterior à escritura. O balbucio se aproxima do indecifrável, é inconveniente, está mais aquecido na chama do signo. A leitura como *performance* tenta retomar um pouco desse balbucio que escapa na gagueira da língua. Essa percepção da intimidade entre a superfície da palavra, sua pele e textura, e a emanção do sentido pela voz. A arte da *performance* retoma a arquipalavra do ritual, é contemporânea, pela alta dosagem de extemporaneidade que mantém seu viço. Degustemos o

que Velmir Khlébnikovi faz com a língua quando criou a sua (*Zaúm*), a linguagem transracional, uma linguagem que não pertence a nenhuma língua e que se situa para além dos limites da razão. Aurora Bernardini tradutora do livro *Ka*, em uma nota faz a seguinte observação:

O fato de que nas encantações a linguagem *Zaúm* domine e suplante a linguagem racional prova que ela possui um poder especial sobre a consciência, um direito especial de existir ao lado da outra. A linguagem mágica dos esconjuros e das encantações recusa-se a ter por juiz o banal bom senso cotidiano (BERNARDINI, 1977, p. 64)

Bobeóbi cantar de lábios  
 Lheómi cantar de olhos  
 Cieeo cantar de cílios  
 Stioeei cantar do rosto  
 Gsi-gsi-gseo o grilhão cantante  
 Assim no bastidor dessas correspondências  
 Transespaço vivia o semblante. (KHLÉBNIKOV, 1977, p.80)

Toda prática ritualística poderá ser compreendida como uma ação performativa. GLUSBERG (2009), faz uso do termo “pré-história” da *performance* para demarcar algumas manifestações que já tinham uma clara relação com a arte da performance. Embora, somente a partir do início dos anos setenta ela ganhe força enquanto gênero artístico independente. Esses movimentos antecedentes tinham um caráter de improvisação, mas traziam claramente ligações estéticas com o teatro a mímica, a música, a dança e as artes plásticas. Embora esses artistas não empregassem para seus experimentos a palavra-conceito *performance*, ainda assim, a forma de realizar suas manifestações artístico-políticas numa prática que exercitava diversos segmentos artísticos insistindo sempre na relação incontornável entre arte e vida, torna esses movimentos os inspiradores estéticos da arte da performance, esta que somente setenta anos depois seria reconhecida como gênero artístico no contexto da arte contemporânea. Sendo uma arte de fronteira que busca provocar ruptura o que podemos classificar de “arte estabelecida”, esta última entendida como uma arte confinada aos ditos “lugares sagrados”, “auráticos”. Esta maneira de encarar a arte, isto é, esta busca de proximidade entre arte e vida intenciona fazer da arte um lugar de imersão da experiência pulsante da existência. Na *performance* temos sempre a presença da interdisciplinariedade onde a fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo, etc.) reivindica um processo de composição que se dá por justaposição que nem sempre vão presar por uma harmonia de síntese, há desencontros, colagens que distorcem os processos lineares da cena:



A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa, etc.), (...) o que existe é uma multifragmentação, isto é, vários níveis de máscaras. O *performer*, enquanto atua, se polariza entre os papéis do ator e a “máscara” da personagem. Quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-à-dia” (COHEN, 2004, p. 56).

A arte da *performance* utiliza uma fusão de linguagens tais como o uso de tecnologia, elementos sonoros, a liberdade de temas e sempre enfatizando o sentido de experimentalismo com todas as possibilidades que a arte da cena pode concentrar. É interessante apresentar aqui a etimologia da palavra *performance*: termo que deriva do francês antigo *parfounir*, que se revela como sentido de “completar” ou ainda “realizar inteiramente”, a derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar. Realizar inteiramente algo é presentificar por inteiro uma ação e um corpo no seu momento singular de expressão. A *performance* é uma experiência vivida que evoca a dimensão dionisíaca dos rituais: “Há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos” (COHEN, 2004, p. 41). A *performance* arte é uma linguagem de experimentação, e essa é sua força motriz de transgressão, como arte de fronteira que procura sempre escapar as definições e rótulos que poderiam encarcerar suas sempre em abertas possibilidades de invenção para um lugar que “ainda não se sabe”. Foram estas dimensões estéticas da *arte da performance* que nos forneceram um passo a mais ao que aqui denominei nomadismo estético, é um mote, um vetor impulsionador de uma composição experimental que não apenas traça, mas arranca uma *linha de fuga* que desterritorializa a temática linear dos modelos enraizados e seu *topo* convencional, em grande parte institucionalizado

*Assim falou Zaratustra* é uma obra que permite um desdobramento incessante de possibilidades artísticas, tanto no que diz respeito aos seus recursos estilísticos quanto nas imagens cênicas suscitadas no decorrer de toda a obra. Esses entrecruzamentos revelam um pluralismo estético, uma coexistência de possibilidades extratextuais. A obra são camadas de ritmo poético, de cores misturadas, de tonalidades afetivas, de jogos cênicos-de-conceito, que minam as certezas metodológicas quanto à preponderância e assertividade exclusiva de uma determinada concepção.

Essa variedade heterogênea é um artefato que não revela uma finalidade determinada, é preciso aprender com ela (a variedade heterogênea) os seus usos mais viáveis e apropriados. Distinguir e selecionar o que nos conduzirá a um resultado, que embora não possa ser qualificado de definitivo, pronto e acabado, ainda assim revele um encontro

propício, um meio de relativa durabilidade na formatação de um experimento artístico. Nesse sentido, esse artefato de múltiplas faces que circunda e atravessa a obra, foi em nosso caso, **a transpassagem dentre texto** (como palavra poética e conceitual) para o corpo-movimento, corpo-desdobrado, híbrido, ou ainda, um texto corpóreo que assume para si braços e pernas que transpiram, sem urgência em significar, traduzir os significados verbais, mas infligir uma materialidade sensual que atravessa o corpo da palavra, pois a palavra mesma não é outra coisa senão corpo.

A questão da invenção e aprendizagem, ou ainda, invenção que se realiza nesse percurso experimental da aprendizagem coletiva, se dá início com a leitura da obra, ainda que, o ato de ler não deva aqui ser compreendido apenas como decodificar o texto escrito, ler não é simplesmente a decodificação de um grafismo com vista a obter uma informação. A leitura impõe ritmo respiratório, postura, imaginação, concentração, o esforço em atingir linhas mestras de corte, de composição. Na leitura em voz alta ativa o modo de comunicação performativa, a voz permite transmitir, sensorialmente o peso vivo do corpo, o leitor se percebe, ouve-se ou faz ouvir-se. A presença corporal da voz, a invasão do espaço pelo som ativa a intensidade da presença, seja a do leitor solitário, seja aquela com audição acompanhada. Não podemos esquecer que a altura, a intensidade, inflexão e ressonância constroem a voz da fala. São formas de expressão que associam o que se lê ao como se lê, isso acontece ao nível prosódico<sup>44</sup>. A voz e a linguagem criam vínculos que potencializa o processo de invenção, pois faz emergir a musicalidade que está escondida no texto literário, ou filosófico, ou como no caso de Zaratustra, um texto põem em ressalte múltiplas vozes em ação, em grande parte das vezes numa mesma máscara. O conceitual é também afetivo e como disse Deleuze, citado aqui, não param de bifurcar.

Uma miríade de recursos é acionada para que um texto como o de Zaratustra se deixe emergir por alguns instantes suavemente na superfície lisa da água. Grande parte permanece nas profundidades, também não é o caso de torná-lo claro e límpido para uma compreensão sem falhas nem fissuras, aliás, isso nem mesmo é possível, pois tentativas dessa ordem acionam éticas e estéticas paralisantes, enraizadas num critério que se toma como universal. Nisso consiste o que aqui também nos referimos como o não-dito, o subtexto que permanece inconsciente no texto, e que só é desvendado em parte, o que foge a toda captura

---

<sup>44</sup> Segundo o dicionário de termos literários de Maussaud Moisés, prosódia designa a parte da Gramática que cuida da pronúncia das palavras, ou seja, do seu “acento”. A lingüística moderna considera uma prosódia todos os fatos fônicos – timbre, altura, intensidade, a duração, a entonação.

do sentido instituído. Desconstruir o foco e distorcer a voz que intencione ser majoritária exclusiva e centralizadora.

Alto, baixo, lento, acelerado, agudo e grave, variações da dinâmica do timbre. Ritmo, sua mudança de intensidade na condução das emoções. A todos esses elementos também inclui o gesto, o movimento atento do olho mirando sem perder de vista a linha na página. Uma mão que circula mais livremente e a outra que detém o “mundo” de papel, frágil, que sutilmente escorrega para as regiões do inaudito. No gesto exploramos o ambiente, estendemos o corpo e alargamos sua abrangência espacial e sensível, interferimos no espaço físico e por ele somos afetados, emitimos uma mensagem simbólica partilhada culturalmente, ou ainda transgredimos a estabilidade das relações quando num gesto deixamos escapar o silêncio dos significados codificados, esse é o espaço lúdico do gesto. E aí, mais uma vez a pergunta de Espinoza: “O quê pode um corpo?” e ele mesmo responde: afetar e ser afetado. Nossos afetos são múltiplos, são emaranhados de forças psíquicas, físicas e culturais. A leitura envolve a dimensão fisiológica, o plano sensorio motor, mas tamanha nossa complexidade, somos capazes de afetar e ser afetados no nível simbólico, inconsciente, nas intrincadas teias da memória coletiva. Há sempre mais de um corpo, há corpos em mutações, alterações dos afetos, lugares, palavras, corpos em outros, a sempre um corpo por vir. O corpo é esse entre – lugares, onde o orgânico, o individual, o simbólico e o cultural afetam-se. Nesse jogo de passagens é possível que a voz encontre a mão e eleja um momento do acontecimento:

A relação entre corpo e ambiente em movimentos de mão dupla. Ou seja, não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de “contaminação” simultânea entre dois sistemas sógnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos (GREINER, 2006, p. 104).

Sendo Nietzsche um filósofo que imbrica pensamento e vida, ele nos aconselha a cumprir o ato de ruminar, ler como quem ruma, fazendo uma lenta digestão das interpretações, “ler devagar, com profundidade, com intenção profunda, abertamente e com os olhos e dedos delicados”. (NIETZSCHE, 1981, p. 9) Essa delicadeza e lentidão é um exercício de descoberta, um método que pouco a pouco vai revelando os sentidos implícitos de um texto. A arte da leitura, e ainda mais se tratando das obras de Nietzsche, requer adentrar uma zona de risco, uma vez que para além do entendimento, da apreensão dos significados possíveis de um bloco de conceitos, é preciso se deixar contaminar pelos ultrapassamentos que Nietzsche põe em jogo por via de suas máscaras conceituais. Um eterno retorno

demoníaco, ou de voo aquilino enlaçado amigavelmente a serpente, ou da serpente que entala. O eterno retorno do riso, mas também do nojo e do cansaço, o eterno retorno da ampulheta que gira infindas vezes, e o eterno retorno do jogo de dados num devir sempiterno. São desdobramentos, são trajetórias do andarilho que atravessa uma corda atada entre extremidades. Somos tocados pela travessia que ultrapassa as páginas do livro e nos transporta para vínculos com outras intensidades, em algum lugar silencioso esse encontro estava marcado, pois se assim não fosse como poderíamos ter sido tocados? “De que vale um livro que não nos transporte além dos livros?” (NIETZSCHE, 2004, p. 181) .

Mas quem toca quem? O leitor é tocado pelo livro porque de algum modo já existiam zonas de contaminação entre os dois, em algum território silencioso já vibrava uma corda de uma vivência partilhada. Aprendizagem é um processo de toda uma vida que pode desaguar em alguns minutos diante uma página, aprendizagem é a partilha de vivências e sentidos, “Não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso a partir da experiência” (NIETZSCHE, 2008, p. 51).

A leitura se daria então como parte de um processo de gestação, algo como uma obra de arte que leva tempo para ser engendrada. Também a escrita acompanha essa mesma perspectiva, sendo que além de respeitar o lento processo de gestação, aquele que escreve deve provocar em seus leitores um arrebatamento, aquele mesmo arrebatamento que a música é capaz de promover. No prefácio de *Genealogia da Moral*, Nietzsche reafirma mais uma vez as qualidades que ele aspirava para os possíveis leitores de seus textos. Sobre o *Zarathustra* ele afirma que “não pode se gabar de conhecê-lo quem já não tenha sido profundamente ferido e profundamente encantado por cada palavra sua”. (NIETZSCHE, 1987, p. 16) No final do mesmo prefácio ele acrescenta o que considera imprescindível para a prática de uma leitura com arte:

É certo que, praticar desse modo a leitura como arte, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido – e que exigira tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” -, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um “homem moderno”: *ruminar...* (NIETZSCHE, 1987, p.17)

Ler, e em especial *Zarathustra*, ultrapassa em muito o mero instruir-se, ou a apreensão cognitiva dos conteúdos. Ler envolve a totalidade de nossas potencialidades interpretativas e, através delas precisamos desenvolver capacidades que nos habilite a sair das linhas e adentrar as entrelinhas. *Zarathustra* é uma obra que se multiplica em possibilidades, o protagonista é um bufão, um profeta, um mestre, um dançarino, um filósofo. Cada uma dessas

máscaras remete a experiência de um *pathos* nietzschiano que se desdobra, que refrata, quebra e desvia de direção. Não há um sentido único e verdadeiro escondido atrás de cada linha escrita, e se é preciso se deter vagorosamente no texto, é também preciso saber ir com ele para além dele. Ruminar, remoer os alimentos que voltam do estômago à boca, produzir novas substâncias químicas, novos sabores com esse vai e vem filosófico, literário, artístico. Porém, é preciso saber quando é chegada a hora da digestão, quando os nutrientes já foram absorvidos e o corpo deseja gastar a energia acumulada e transformar a leitura em um movimento de invenção.

O livro cumpre trajetos enigmáticos a revelia da consciência do leitor. É quando o livro provoca muito mais silêncio do que discurso é quando o juízo para de tagarelar e uma exigência de afinidades cria seu próprio campo de experimentação. É quando o livro encontra em nós misteriosos caminhos que não pertencem unicamente à ordem do que é intelectual, que nos exige bem mais que eruditismo, mas uma delicadeza no degustar. Não engolir rápido, nem digerir tudo! Pois envolver-se com um livro é trazer a vida que vivemos para junto dele, e além de prazer, um livro também provoca sofrimento, não é possível extirpar o sofrimento do experimento, quem se arrisca sofre amputações. Todos os tempos ao mesmo tempo, uma mistura de antes, agora e depois para formar uma comunidade de sentidos, de experimentos partilhados, e é somente essa afinidade de instintos, de afetos que nos permite ter ouvidos para escutar o que o livro tem a nos contar. Nada essencial, mas afetivo. Nada eternamente cativado, nenhuma fonte primária que passou a jorrar. Uma questão de desejo. Uma pitada de revolução.

Há livros que se tornam mestres silenciosos, são misteriosos e podem desestabilizar toda uma ordem hierarquizada de sentidos. Ler é também reaprender a ver o mundo para além do que o livro pode ensinar. O livro não termina na última página, há livros que não param de construir um novo final que dali em diante, fica à revelia do leitor. Também não é possível controlar os destinos de um livro. Alguns livros atuam como uma força motriz e nos abre uma via para perceber que não basta entender os conteúdos e decifrar conceitos. É preciso fundar um corpo cognoscente onde a intelectualidade seja apenas um dos elementos constitutivos na construção de uma razão eivada por afetos, sensações, linguagem e motricidade. Toda essa heterogeneidade de elementos atua de forma a destronar qualquer pretensão de construção de um pensamento desencarnado, pretensioso de uma capacidade de apreensão completa da realidade.

Existe um espaço que se estabelece entre aquele que ler e o texto lido, entre eles, as estratégias de leitura adotadas. As estratégias que o leitor aborda tendem, até certo ponto, a

recolocar o texto lido em novos trilhos, isto é, o leitor reconduz o texto para situações que nem sempre foram previstas pelo o autor, não há, nesse sentido, necessariamente uma homologia entre escritor e leitor. O ensaísta e antropólogo Paul Zumthor diz que um texto só existe quando existem leitores, ainda que em potenciais e que “o “literário” se articula na percepção e aquela em que se encontraria um homem particular, feito de carne e de sangue. (...) O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos”. (ZUMTHOR, 2007, p. 23) Assim entendido, o corpo vive, reage, interfere no ato de ler. O corpo compõe, compõem-se com o psiquismo. O organismo e o ambiente estão em relação um com o outro, Isto é, eles se co-determinam. Com isso estamos querendo ressaltar que o ato de ler não consta de uma operação abstrata, mas de encontro, diálogo, confronto comigo mesmo e com tudo que me constitui: órgãos, conjunto de tecido, vida psíquica, mundo social, institucional, vida cotidiana. Os conceitos não são unicamente uma operação do intelecto, toda significação é empreendida através da experiência corporal.

A leitura em voz alta, na presença de um grupo, gera uma co-participação entre leitor e ouvinte, invoca o gesto que se imbrica inevitavelmente à palavra, talvez realizemos um ato nostálgico que invoca a antiga prática dos rapsodos . As leituras que realizei conjuntamente com alguns membros da Companhia Pã, quando ainda estava em processo de feitura tanto o texto escrito quanto a concepção cênica, cumpriram um passo fundamental no percurso da aprendizagem. A cada leitura, novos apontamentos eram tomados, mesmo as discussões dos termos conceituais eram muitas vezes questionadas pela sua pertinência ou não na construção da plasticidade da cena. As concepções estéticas foram florescendo durante um longo processo de expiração junto à obra: “Pois o que é talento, senão um nome para a mais antiga aprendizagem, experiência, apropriação, assimilação, seja no estágio de nossos pais ou ainda antes! E por outro lado: quem aprende dá talento a si mesmo”. (NIETZSCHE, 2004, p.265)

A leitura conjunta realizada em voz alta aciona um processo de aprendizagem em que a proximidade entre o leitor e o ouvinte resvala numa comunicação partilhada, não comunicamos apenas conteúdos de um texto construído para a cena. Não explicamos os conceitos, os modos, os meios que nos levaram a concentrar naquela situação de leitura. Não é aconselhável fazer expectativas quanto ao completo entendimento por parte da audiência, do todo do texto. Numa cena, a audiência descobre variados meios de compreensão que são acionados pela proliferação da arquitetura cênica (luz, figurino, gesto, voz, música), isso acontece comumente quando a apresentação é feita para públicos não iniciados. A recepção tem suas próprias saídas, suas estratégias de concentração e de escape, pois intelecto e

sensações não representam duas unidades isoladas, o corpo-mente compartilha uma corrente que vai do emissor ao receptor e do receptor ao emissor simultaneamente.

No que diz respeito as nossas interações, processos de troca de informações nas práticas cênicas, se deu tanto entre os membros participantes do experimento cênico, quanto como primeira relação direta com um público externo ao grupo. O ato de ler em voz alta para uma audição restabelece uma relação primária de presença, uma presença que é ritualística, pois, reitera corpo gestual e corpo vocal, intelecto, memória e sensações numa experiência de simultaneidades. A leitura solitária não é de forma alguma dispensável, não é isto que aqui estamos tentando implantar, mas a importância da situação performativa em que ouvinte e intérprete geram num estado de atenção corpo-a-corpo em adesão um com o outro, e estes com o mundo.

A voz é uma emanção sensível, mas não há um modelo que se possa impor nem ao leitor nem ao ouvinte. Ler é da ordem do saborear, apurar os sentidos, tateando as palavras e imprimindo algum odor e colorido a sonoridade que a voz exala. Culturalmente o processo de instrução se realiza a partir de uma série de informações relativas a um tema em particular. As informações sobre o tema são explicitadas de forma que o estabelecimento da instrução aconteça como resposta à apropriação de um conjunto de dados, datas, relações causais e possíveis conclusões, de modo que, de posse dessas informações passamos a dominar intelectivamente o tema, e com isso desenvolvemos um discurso acerca desse ou daquele fenômeno específico. Em suma, podemos dissertar de maneira erudita sobre uma obra qualquer, fazer relevantes esclarecimentos, instruir, informar, sem, no entanto provocar qualquer abalo sísmico em nossas convicções, e menos ainda, arrancar a partir do conhecido um experimento próprio como resposta potencializadora a um saber que deseja superar a mera instrução. Esse processo de aprendizagem, que não visa nada além de instruir para reproduzir, caracteriza-se por acúmulo de informações por meio das quais não é sugerido nenhum tipo de problematização entre a experiência recém-vivida e os saberes anteriormente acumulados.

Sem divergência, sem embates, sem errâncias experimentais do pensamento, não é possível inventar novos caminhos cognitivos. Ao invés da imprevisibilidade, indissociável para todo aquele que se arrisca em traçar com o próprio punho, perna, voz e pensamento seu próprio experimento, dar-se o processo da reconhecimento. A reconhecimento acontece sempre que a memória se agrega aos dados da sensibilidade gerando com isso reconhecimento. O “re” que não solta, que não deixa soltar. Não se trata de acumular informações, dominar regras, decorar fórmulas, seguir modelos de conduta ou cartilhas de ação, mas desenvolver a capacidade de problematizar inventivamente multiplicando perspectivas. A leitura não nos garante uma

taxonomia segura dos lugares do texto, não há um método infalível que decifre o caminho e garanta o resultado satisfatório: “O essencial é não ter um método para ler bem, mas saber ler, isso é: saber rir, saber dançar e saber jogar, saber interiorizar-se jovialmente por territórios inexplorados, saber produzir sentidos novos e múltiplos” (LARROSA, 2005, p. 27).

Saber ser o que se é, chegar a *ser o que se é*<sup>45</sup>, essa é uma máxima do poeta Píndaro, mas não indica uma fórmula para um autoconhecimento como efetivação de um indivíduo plenamente realizado que descobriu sua essência última ou primeira, mas como uma inspiração para alguém que enxerga a vida como travessia sempre inconclusa, a inconclusividade atrai sempre a tarefa de criar novas intensidades que não almejam atingir o “é” que a máxima de Píndaro parece nos indicar: “Nós, porém queremos nos tornar aqueles que somos – os novos, os únicos, os incomparáveis, aqueles que dão as leis a si mesmos, que criam a si mesmos! E para isso temos de nos tornar os melhores aprendizes e descobridores (...)” (NIETZSCHE, 2004, p.224).

Tornar-se o que se é, implica construir para si seus próprios rumos, pôr em vigor singularidades inventivas, talvez seja essa nossa maior senda, o papel incontornável de todo aprendiz. Inventores, aprendizes e experimentadores, uma proposta a todo aquele deseja exercer a arte de ensinar-aprender. Ao professor não cabe a tarefa de ser aquele que delimita passo a passo o caminho para o aluno, que desenha previamente a rota e os meios para atingir um alvo. O professor não é um metodologista que ensina passo a passo como pensar bem, fazer correto, atingir o verdadeiro. O método não é uma camisa de força, as brechas e os deslizos são traços que compõem aquele que se aventura rumo ao inexplorado. É bem verdade que um método pode ser uma ferramenta eficiente quando a colocamos ao nosso serviço e benefício. Uma ferramenta tem seus usos apropriados. Para cavar um túnel pode ser útil uma escavadeira que amplie as possibilidades de construção daquele túnel, mas em mudando o terreno, deve-se mudar a escavadeira, algo deve ser adicionado ou suprimido para que a ferramenta seja útil naquela dada situação, não é viável manter um único e mesmo instrumento para escavar diferentes tipos de solos: “Pouco importa a hora e o lugar se aplicamos o método: ele nos faz penetrar no domínio do “que vale em todos os tempos, em todos os lugares” (DELEUZE, 1976, p. 85)

*Tornar-se o que se é.* O quê cada um de nós já é, mas mesmo assim precisamos nos tornar? Somos únicos, somos singulares, e a singularidade sempre abre espaço para o que está por vir, ser singular é inventar modos próprios para exercitar nossos experimentos no

<sup>45</sup> Essa frase pertence as Odes Píticas do poeta grego Píndaro e serve de subtítulo ao *Ecce Homo*, é um dos lemas da terceira intempestiva. Aparece também em *O convaléscente* e *A oferenda do mel* de *Assim Falou Zaratustra*.



jogo dinâmico da vida. Assim, nossa singularidade é nossa ferramenta para abrir um túnel ou elevar uma ponte, por dentro ou pelo alto, temos que engendrar percursos para tornarmos-nos o que somos. Erigir meios próprios, o que aqui não significa a fundação de um solipsismo nem individualismo competitivo calcado no ressentimento e no medo do que o outro poderá nos tomar. Para *ser o que se é*, talvez seja preciso autogerar-se, legislar sobre suas práticas e escapar da submissão de uma teia de controles que ocupa o centro panóptico do poder e transforma o espaço num mecanismo de práticas autoritárias, que ao invés de atuar como dimensão ativa no devir das relações, reage implantando raízes como tentáculos que nada deixa escapar. Ao invés de uma “multiplicidade conectável”, um apelo a uma inserção sem fugas possíveis do historicamente acumulado, consumido, naturalizado e mimeticamente organizado.

Aprender em percursos não previamente mapeados, mas traçar linhas que cruzam fronteiras que não são regulares nem inteiramente previsíveis. São esses nomadismos estéticos que instauram no experimento a aprendizagem como deslocamento dos lugares conhecidos. Claro que cada um de nós já possui uma experiência acumulada e que não iniciamos nossa aventura estética com a bagagem vazia, pois temos nossa própria história coletiva e pessoal, no entanto, o que interessa é tornar essa bagagem não um peso que obstrui a leveza da caminhada, mas uma ferramenta que nos auxilie a traçar com uma pitada de singularidade sempre um novo mapa para o caminho. Não é da ordem do encaixe perfeitamente aplicável numa fórmula: “assim deve ser feito!” que o desafio de aprender experimentando se realiza. A singularidade põe o ser em errância.

*Ser o que se é* em devir, um devir ativo que exige uma dureza no espírito, um saber resistir aos hábitos de receber cotidianamente a diretiva da ação, que muitas vezes mais petrifica e inviabiliza os possíveis desvios do modelo instituído. Assim falou Zarathustra: “Por que *tal* sou eu, no mais fundo do meu ser e desde o início: alguém que tira, que atira a si, para cima, para o alto, um tirador, criador e tratador, que não em vão, um dia, determinou a si mesmo: “Torna-te quem és””(NIETZSCHE, 1981, p. 242)

No entanto, é preciso ter métodos que fujam ao método que atua como reconhecimento. Conjunto de procedimentos que absorvemos como simples controle instrumental para atingir metas. Nas experimentações artísticas, o erro pode significar a possibilidade de uma guinada nos condutores da ação, o erro é um desvio que acontece por acaso, ninguém procura o erro como lugar previsto, é nesse ponto que é preciso saber dobrar o método a seu favor. Se o método é o caminho pelo qual se atinge um objetivo, uma ordenação das etapas de procedimento, então devemos não perder de vista também as velas, estas que desencaminham

e desloca o sentido unilateral pré-estabelecido por um método. Mas não joguemos fora o método! Nem criemos placas indicativas para a saída do labirinto.

Ao compor uma pesquisa, isto é, enunciar uma perspectiva ou um ponto de vista próprio que se realiza entre fronteiras, que entrelaçam os territórios artísticos e seu plano de composição a territórios conceituais, tornou-se incontornável a delimitação de procedimentos estéticos que atuassem como meios extratextuais de composição da moldura cênica. Por isso, a importância dada por nós, até aqui, nas estratégias de relacionar e também contaminar os fluxos da aprendizagem experimental, são armas do nomadismo, sua estética de experimentação de atravessamentos, de maquinações. Nossa intenção foi também ressaltar a linguagem plástica da composição cênica que não se restringe unicamente ao texto escrito nem prioriza a semântica explícita na palavra. Estamos cientes das dificuldades em promover flexibilidades entre campos teóricos que possuem linhas conceituais próprias sem estabelecer um sistema de hierarquias e dicotomias, uma forma de avaliar que se cristalizou quase como uma palavra de ordem dentro dos sistemas de avaliação disciplinar. Mas nosso percurso é assumidamente experimental, assim nos indica o filósofo à maneira de um desafio: “Tentemos! Mas já não quero ouvir falar de todas essas coisas e questões que não permitem o experimento. Este é o limite do meu “senso de verdade”; pois ali a coragem perdeu seu direito” (NIETZSCHE, 2004, p. 91).

Trançando outra margem, conjugando e disjuntando meios de expressão múltiplos, delimitamos nosso desafio! Mas antes de tudo nos afastamos de qualquer perspectiva que aspirasse a “verdade a todo custo”, esta que anseia por eliminar todo o erro, mas o erro cria vias alternativas, disfarces encontrados nas cartolas da arte. Quem se expõe ao experimento precisa se manter atento a todo possível “fazer fugir” de uma dada estrutura e eleger uma nova perspectiva mais abrangente que possa desdobrar o texto, o corpo, o espaço cênico, lúdico-gestual, as bifurcações conceituais e suas máscaras. Aprender não é uma porta sinalizada, uma resposta que antecipa todas as descobertas e define os sentidos. A saída do labirinto guiado pelo fio da certeza é o fim da brincadeira (do lúdico) na fluidez dos sentidos. É importante saber mudar o ritmo e assumir novas cadências fora da sequência da periodicidade instituída. Arriscar-se a encontrar o território problemático que emerge do ato mesmo de aprender, “que nos faz penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos e inauditos” (DELEUZE, 2006, p 272). Para tanto é preciso guardar em si o mundo de fora, não o mundo inteiro com tudo que ele contém. Mas do mundo um tempero e um gosto pelo que é nômade, por uma estética do risco em movimento de passagem, em transpassagens, essas que não param de resvalar! E deixam pelo caminho algo que dele também carrega.

#### 5.4 *Entreatos* – Em Processos Colaborativos.

O termo “entreato” tem um significado dentro do vocabulário específico das artes cênicas, ele é um lapso de tempo entre os atos, é quando o teatro fica vazio e a ação funciona fora do lugar da cena, é um intervalo entre um ato e outro, é o rompimento com o fio do espetáculo. A partir de então, o movimento passa a ocorrer nos bastidores. Entreatos é esse entre lugares, um não-lugar, situado entre dois, o espaço intervalar de uma poética em trânsito.

Apresentaremos a partir de agora o recorte cênico intitulado *Entreatos*, concepção cênica de minha autoria, mas que se efetivou enquanto cena através da participação conjunta do grupo de intérpretes criadores<sup>46</sup>. Nesse sentido queremos enfatizar que o experimento se realizou num processo coletivo de aprendizagem que buscou sempre produzir situações lúdicas numa sinergia entre corpo, afeto, intelecto. Adiantamos também que o texto aqui apresentado no corpo da tese não constará das rubricas ou indicações cênicas que indicam o desenho da luz, movimento dentro da cena, sonoridade e indicações conceituais e plásticas que constitui os elementos da concepção cênica.

As rubricas são anotações e indicações para a interpretação, mas somente no calor da cena elas podem ser realmente ser acionadas ou dispensadas, com elas, não intencionávamos uma relação sobredeterminada do texto sobre o performer/ator. Aqui apresentaremos o texto que foi adaptado para a leitura, e, portanto, com os cortes que evitam os detalhamentos, já estes que não serão alvo de análise em nossa pesquisa, pois não é nossa intenção realizar um minucioso dos elementos cênicos que constituem nosso experimento. Nossa intenção é apresentar a dimensão visual da narrativa, a textura da palavra na arquitetura rítmica da cena. As partes em negrito no texto delineia esse ritmo cênico impondo uma espécie de obstáculo sonoro entre a passagem de uma máscara a outra, provocando um desencontro entre as falas, desequilibrando a sequência dos sentidos.

Junto com o texto escrito serão disponibilizadas algumas imagens, possibilitando ao leitor do texto uma maior abrangência do que até aqui foi apresentado. Também é importante ressaltar que a tese acompanhará um DVD<sup>47</sup> que se configura como um segundo

<sup>46</sup> Participaram do experimento cênico os atores, que são interpretes pesquisadores: Ghil Brandão, Eugênia Siebra, Luíza Torres, Mario Filho e MariaRosa Menezes (C. Pã de Teatro e Pesquisa). O percussionista Clauber Mateus ficou responsável pela percussão de palco, realizada nas apresentações ocorridas na ADUFCE e no Teatro Dragão do Mar. As apresentações aconteceram no Espaço da ADUFCE, quando do lançamento do livro “Nietzscheanismos” e, no Teatro Dragão do Mar durante o Simpósio Internacional Nietzsche e Deleuze. Na forma de ensaio aberto e leitura cênica, na sala do Teatro Universitário e no Espaço Pã de Arte e Cultura, com Sede no Benfica.

<sup>47</sup> A gravação e edição de vídeo foram executadas por Karlo Kardoza, coordenador da C. Pã de teatro. A versão em DVD é uma compilação das imagens da leitura cênica realizada no espaço Pã e as fotos da apresentação realizada no Teatro Dragão do Mar (foram realizados cortes de texto para a versão editada). Fizemos diversas

movimento de *Entreatos*, onde os leitores do texto aqui exposto terão a oportunidade de ouvi-lo e assisti-lo ainda que, se constitua uma nova configuração cênica, pois o vídeo já se constitui em si mesmo uma nova linguagem. No vídeo uma concomitância entre a leitura cênica e as imagens da apresentação realizada na caixa cênica do Teatro Dragão do Mar. Nossa intenção, visa estabelecer uma concorrência entre o tempo da cena viva, corporal, e o tempo tecnológico, mas uma vez que, tanto a cena falada quanto as imagens projetadas sobre o corpo vivo da cena, partilham de um mesmo vídeo, temos então novas sobreposições de tempo. Um tempo do antes que se ajunta ao tempo do “agora”, tempos heterogêneos que o espectador presencia, mas numa relação de ausência/presença entre seu próprio corpo e a imagem projetada na tela. Como já ressaltamos, o vídeo é outra linguagem e aciona outros modos de relação com o espectador. Ainda assim, achamos importante deixar ao leitor do texto escrito, algumas passagens do universo imagético, vocal, situacional da cena. As imagens da caixa cênica com sua estética de palco, associadas ao corpo gestual e vocal da leitura, só que, num ensaio aberto para a rua, numa quase calçada onde qualquer um se achegava para ver e ouvir. Fizemos vários experimentos em espaços diferentes, em cada um deles um modo diferente de acionar o espaço lúdico ou gestual da cena. Assim estamos sempre em processos, em passagens nesse nosso nomadismo estético.

A leitura da obra em voz alta realizada coletivamente possibilitou a delimitação dos eixos cênicos priorizados por mim na composição da obra. Naturalmente que a leitura solitária, silenciosa esteve sempre associada a esse contexto de delimitação dos eixos cênicos. Nesse ponto realizei um conjunto de escolhas estéticas que transportavam os elementos do texto zaratustriano em um material destinado à cena. Embora, não se trate de uma obra dramaturgica, no sentido clássico do termo, onde a ação fica limitada a um acontecimento nuclear que deverá convergir necessariamente para a resolução de um conflito, pautado na verossimilhança, ou seja, representar o mundo sob a ótica de um realismo mimético. A obra não busca representar nem estabelecer o estatuto do que é real e do que é ficcional tanto das ações como dos personagens.

Todo o Zaratustra é presença viva de uma embriaguez advinda de estados exuberantes e vigorosos do autor. A obra traz a profundidade da pele, a profundidade de quem viveu no próprio corpo todas as vivências ali transmitidas:

---

leituras em outros espaços alternativos e realizamos uma palestra aberta no Espaço Pã, discutindo as relações entre os elementos conceituais e cênicos em *Assim falou Zaratustra*.

Um êxtase cuja tremenda tensão desata-se por vezes em torrente de lágrimas, no qual o passo involuntariamente ora se precipita, ora se arrasta; um completo estar fora de si, com claríssima consciência de um sem-número de delicados temores e calafrios que chegam aos dedos dos pés; um abismo de felicidade. (NIETZSCHE, 2008, p. 82).

Nesse sentido tivemos que realizar uma adaptação que não procurou no conflito o seu mote, ainda menos na representação, já que entre os dois há ligações indissociáveis. Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, a adaptação permite:

Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos estilísticos”, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula, em função do discurso da encenação (PAVIS, 2008, p. 10)

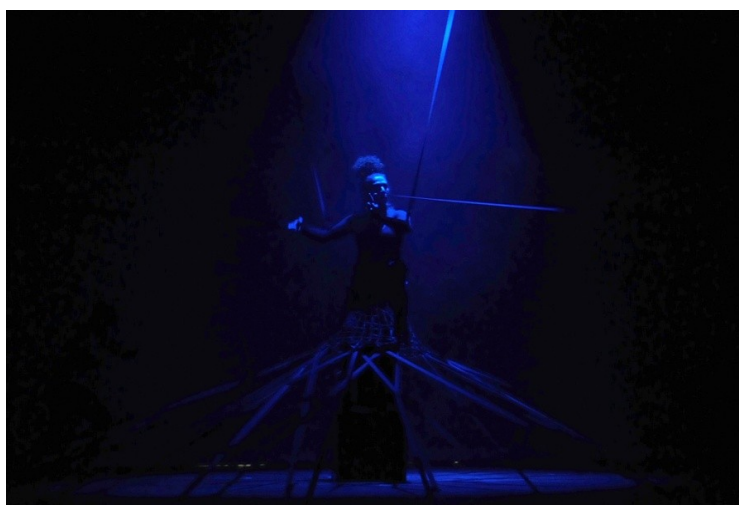
Aqui delimitamos as margens para efetivar-se uma conclusão, em nada definitiva, pois o intervalo aponta sempre para uma ausência, uma incompletude: (*Entre( )atos*). O hiato é uma ausência-presença silenciosa que desliza entre os percursos aparentemente precisos da palavra, realizando uma manobra que desdobra a língua e contorce os sentidos.

Sabemos que o experimento artístico, principalmente quando se move entre dois modos distintos de expressão, no nosso caso um texto de tese e uma escritura cênica, não intenciona desvelar todos os sentidos, e conceitos na palavra dita e algumas vezes não-dita pelo o autor. Até aqui buscamos intertextualidades, e todas as fissuras, ausências, subtrações fazem parte das confrontações rítmicas que atuam no entre-dois. Nesse sentido, também a distância crítica nos forneceu sua arma de corte. O filósofo anuncia a perigosa travessia, mas nos previne que “O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta”. A travessia é o terreno onde os dados do jogo vão rolar. Entre as muitas possibilidades que uma obra grandiosa como *Assim falou Zaratustra* oferece, fomos fisgados por aquela que o nosso ouvido corpo-intelecto captou em ressonâncias, outras tantas estão em sobrevoos, e quem tiver pés ligeiros que as alcance!

## 6. *ENTREATOS* – ( Dimensão visual da narrativa na arquitetura rítmica da cena)

UMA LUZ PÁLIDA ILUMINA O MARCO-CENTRO DA CENA... É A TEIA- DA -TARÂNTULA DANÇA-BALANÇA-TOCA-TEIA - DANÇA-BALANÇA-TOCA-TEIA. LÁ NO CANTO DE TODO CANTO UMA SOMBRA-CORPO SINUOSO ÁGIL SILENCIOSO VAI-DEM DE VIGÍLIA. É O BUFÃO CARAPINTADA... DANÇA-BALANÇA-TOCA-TEIA... PULAPORCIMA BUFÃO CARAPINTADA! PULA -BALANÇA---TOCA ---TEIA.....

Fotografia 1 – Cena da Peça Entreatos



Fonte: Vicente de Paulo

**TARÂNTULA:** Quem é? Quem adentra meu território? Eis tu simulacro do mal? Ave agoureira... Que fazes aqui entre as teias? Vai! Anuncia teu mau presságio dissidente da verdade, insuflador das angústias..... Diz a que veio e desaparece! ....Suspeito da tua presença.

**BUFÃO:** PASSO-NÃO-PASSO.... COMPARSARIA...Aqui mais uma vez e ainda outra vez na mesma teia da senhora de mil olhos... Balança de toda teia... Lá na praça, todos esperam tua última palavra ...ó animal peçonhento !

**TARÂNTULA PRESA TOCA NA TEIA - TRRRRAATRATRAATSSS**

**TARÂNTULA:** Te conheço...BUFÃO CARAPINTADA! E não é de agora. Deixa de marmota! Sei muito bem das tuas intenções disfarçadas, desse teu humor duplo, do teu jogo de dois lances. Vai! Diz a que veio se não te dou uma rasteira, te aprisiono na **minha teia**. Me vingó! E no teu lombo planto uma carapaça.... MEU COMPARSA... Chega mais perto

no compasso da teia... Guardo um embaraço para os filhos do cansaço.... Distração afugenta solidão! Pobre aflito... Não sentes a náusea desse desterro de todas as pátrias? E agora anda por aí desgarrado sem **eira nem beira, nem casa nem esteira!** Ahhh....Fugiu do rebanho e caiu no penhasco.

**RODA GIRABUFÃO, RODOPIA CAI NA TEIA DA SEDUÇÃO... ENCAAANTARÂANNTULA... VAI! PULABURLA CARAPINTADA! PASSATRAPASSA AVE DE ARRIBAÇÃO!**

**BUFÃO:** Arreda mão de pata! Conheço tua teia! Já provei do teu veneno, rezei tua ladainha! Não esquece que a tua teia também é minha! Arreda! Tu e eu, dois pesos, duas presas...E um presságio...Sou andarilho sem pouso vagando por aí sem sol pra adorar....O mar se afastou, o chão se abriu, mas o abismo não quer nos tragar. Masssss.... para! Ouve! Olha ali! Próximo a tua teia...

**DANÇANDO O SOL SOLTO DOS MONTES DESCE O ARQUEIRO DO RAIOS. O DESTROÇADOR DE MUNDOS..... TRANSPASSA DESTRONA ARREBATA arrrrreeeeeeebbbbAAaaaTTtttssss**

**O POETA-DANÇARINO (canto de saudação):** Aquilinos, tigrinos, vontade sob mil disfarces, aprendi com os pássaros a planar...Estradas retas, rios curvos e caio, caio sem parar... E dos precipícios também velhas pedras vão rolar...Para mim é odioso seguir e também guiar... Gelo liso é paraíso para quem sabe dançar! E meu corpo salta despedaçado e de novo e mais uma vez! Convulsão das danças sangrentas dos olhos das pálpebras dos dedos das mãos dos pés da língua da fala que tudo **MEFOGE MEFUJA MEADENTRA TRANSPASSA E REBEEENTA!**

**O CORPOCATA CORPO EM DANÇA FAMINTA MORDE OS LÁBIOS E DANÇANDO O POETA É SILENCIADO PELOS CALCANHARES.... RIIIIIDE RIDEEENTES!**

---

**POETA-DANÇARINO:** Quem me espreita nessa teia? Quem me espreita como um ladrão? Quem gerou esse duplo conúbio? Uma confraria de irmãos! Pois eu aqui sou rajada de ar fresco no sopé dessa teia...Minha poesia de dança trago na ponta da lança! E avança e se lança! Estraçalha esse fastio de riso, que no riso tem um sal para além do bem e do mal! Tarântula... Em teus tentáculos vou bordar um abismo, e da tua teia fazer uma ponte e quem for de coragem e trazer pés ligeiros que chegue lá primeiro e anuncie ao que vem depois...

**ENTRE( )VER VIRAVER (TRANSE) VITA VOLTA VIR DE VIR-A-VIR A ENTREVER PERIGO DORISO LIRATIRADOR O SINAL ACHEGOU**

Num dia, ou era noite, entrevi uma estrada por entre as árvores, e a vida me segredou um enigma...Um segredo pra quem tem asas nos pés e sabe aligeirar... Mas com o segredo veio o susto e fui puxado pelas tripas e comecei a sufocar... Um zumbido me fez rodopiar... E transtornado tombei quase morto..... Mas de novo acordei e ouvi mais uma vez o zumbido e sombrio outra vez fiquei e de novo tombei.... A mesma estrada encontrei o mesmo segredo revelado e novamente acordei e lá estava o zumbido o mesmo tombo doído..... Mas dessa vez fui tomado por um riso, um riso risaaado jamais experimentado, que me devorou outra e mais uma vez.!

### **O RISO DANÇADO SE APROXIMA DA TEIA E THOOOMMMBAAaaaa**

Fotografia 2 – Cena da Peça Entreatos



Fonte: Vicente de Paulo

**TARÂNTULA:** Pois nós aqui desprezamos esse teu riso risaaado de poeta dançante... Para nós não passam de blasfêmias e maus presságios, nosso corpo purgará tua presença. Olha poeta dançante para esses homens, olha a teia que delicadamente teci para que permaneçam entorpecidos .... Mergulhados num cansaço aguardam o momento em que finalmente possam alcançar a felicidade confortável ....

Estão enfermos poeta! São sofredores e precisam de um pouco de veneno como consolo para não sucumbirem ao bafo quente do dragão! Pequenas migalhas de conhecimento e algumas verdades amorosas, é tudo que precisam... São por natureza espíritos de suporte! E tua presença perturba lhes o sono...



Passa daqui poeta-dançarino! Estamos cansados demais e não queremos o desassossego por companhia... Vaitimbora! Ficas tu com tua alegria dos montes e planícies, procuras lá teus companheiros, entre as árvores e as pedras do rio... E te apressa! Pois em pouco não encontrarás nem árvores nem rio que possas tomar como companheiros.

Ahhh! Teu tempo é outro seu poeta-dançante! Aqui vivemos felizes entre os fumos que louvam os nossos deuses mortos! Mortos? Ainda melhores! Pois é bem verdade que se respeita mais um morto que um vivo! É menos arriscado manter cinzas num mausoléu do que poetas-dançantes vagando vivo em meio à praça pública...

**TARÂNTULA LOUVA DANÇA DA VINGANÇA. SOLENE MASCARADA NO ALTO AJOELHADA...**

**SÁTIRO-BUFÃO:** Cuidado poeta-dançarino não vais sucumbir aos maus presságios da “mil olhos”, tua velha inimiga cassstiga...

**TARÂNTULA:** Deverias devotar respeito ao meu traje negro Burlantim! Estrupício! Por um acaso já não lambeste minhas tigelas com tua língua ferina! É isso que dá cobra querer voar! Come do angu depois quer vomitar .... Há quantos séculos não mantemos nossas Tábuas de pé? Não são também tuas Tábuas, afinal? Quem de nós é o bem, quem de nós é o mal?

**SÁTIRO BUFÃO :** Outros tempos pensei conhecer meu caminho e me devotei ao sol para além dos montes como se fosse meu próprio destino, como se lá em cima num castelo luminoso houvessem olhos e mãos que guardassem e protegesse dos horrores o meu coração... Mas além dos montes não existe nada! E estar aqui é o mesmo que naquela estrada! A vida ou a morte é questão de sorte! Agora ou depois é só deserto! E de tudo só restou o nada!

Hum! Tua teia tá armada, mas não conte comigo nas tuas empreitadas! Com teia ou sem teia eu continuo minha jornada! *Sem eira nem beira sem casa e sem esteira eu sou bufão de feira!*

**TARÂNTULA:** Então seu poeta-dançante, foi para isso que desceste o teu monte? Pois saiba que nos causa náusea essa tua verdade dançarina! Não há cordas a suspender o mundo? Que importa! Menos mal! As boas-novas se tornaram velhas ainda pouco... Perdemos o direito ao espanto. Mas para lhe provar que tenho grande virtude na alma, ofereço também a ti o descanso confortável entre minhas teias...Pois saiba aqui seu poeta solitário: sacrificamos todos os deuses para adorarmos o sacrifício! Queremos nossa felicidade e um pouco de

veneno para gerar sonhos agradáveis. Vai! Mas deixa teus versos para que possamos te louvar nas gerações vindouras, pois tu também estarás morto e então ergueremos ídolos em tua honra. Segue teu rumo ou então ficas e.... Experimenta a mordida da tarântula!

**POETA-DANÇARINO:** Esse veneno esmorece e deixa deitar ao chão minha alegria, a visão daquela teia é uma ode a uma vingança tardia, vidas acumuladas em horas, meses e dias. ... Mas aqui não vim para fazer comboio com esses herdeiros de túmulos...Minha vontade nada sabe sobre verdade, mentira, certeza, incerteza...Haver injustiça é como haver morte. Aceito a injustiça como aceito uma pedra não ser redonda e um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho.... Essa tarântula me mordeu, mas não me tomem por um dançarino de tarantela! E deixa estar essa ciumenta e vingativa enredar-se em suas próprias teias. Não é para sabujos que trago minha dança de poeta...

**E SOB A LUZ PÁLIDA DEITOU-SE A DANÇA.... UMA CANTIGA DE REALEJO VEIO DESFILANDO AO LÉO..... DEITA NO CHÃO DA TERRA POETA E SOMENTE A ELA SER FIEL...**

Fotografia 3 – Cena da Peça Entreatos



Fonte: Vicente de Paulo

**BUFÃO:** Estava próximo a teia da tarântula e vi que ela também te mordeu...Aquela teia tem raízes profundas e o veneno da mil-olhos é paralisador! Foge poeta! Vai cantar tua poesia entre os teus, aqui teu deus não pode dançar.... O teu segredo? Entrega-o às pedras, a maior que encontrar na tua montanha, pra quem já é um peso, nada deve pesar...

**POETA-DANÇARINO:** Também aquele veneno me foi bem vindo. Saiba que sou uma eterna travessia e por isso mesmo quero a vida inteira como uma torrente inesperada! E dessa vida inventar pontes para que outros e outras e se transmutem para um não sei quê, que ainda não descobrimos... Assim eu quero a vida! Assim hei de querê-la! Essa é a minha selvagem sabedoria e a minha maior dádiva!

**BUFÃO:** É né? Escuta aí poeta dançante! Zombaria! Grunhido, alarido é o povo reunido. Mas pra quem? Onde? Por quê? São os últimos na praça que zombam de ti! O que tá feito tá feito poeta dançarino! Zomba! Grita com a turba! Com a tumba, grita! E teu peso vê se esquece! Se não adoece....

**TUDO É VÃO! TUDO É VÃO! CANTA A GRALHA EM SEU BORDÃO..... TUDO É VÃO!  
CRATUMTRATATA GRATURBRATATA MALOGRADATATABUM BUUM BUMMM**

**BUFÃO:** Poeta dançaaante!! Escuta o canto de mofa que vem lá da praça, e de lá ressoa ao mundo.. *Sou bufão de feeeira, sem eira nem beira, nem casa nem esteeeeeira.....*

**POETA-DANÇARINO:** Chega disso! Não quero ouvir esse teu canto agoureiro! Esse teu palavrório tem o ritmo do corvo de Lenora : Tudo é vão tudoévão tudoévão! Quero cantar a minha canção para aqueles que têm ouvidos para ouvi-la, e a minha dança seja um louvor ao deus da vida insaciável. Quero ao meu lado companheiros que se agitem comigo no frenesi dessa dança! Chega desses cânticos mormacentos, dessa verdade chorada, voemos para nosso próprio céu que está para todos os lados! Essa é a verdade dançarina que não conhece nem alto nem baixo, que vai do cume ao abismo, que brinca jogando dados .... Uma criança eterna... A criança nova que habita onde vivo Dá-me uma mão a mim - E a outra a tudo que existe!

**JORRAJOGO NESSE E NAQUELE TABLADO DANÇA DE DADO PRA TODO LADO GRITO  
DISSONANTE ALARIDO IIIgggggrriiiiittaaaaaaaEHHHHiiii**

## Fotografia 4 – Cena da Peça Entreatos



Fonte: Vicente de Paulo

**TARÂNTULA:** Vai te acompanhar com esse aí seu poeta-dançarino? Pois saiba que esse talzinho é um falseador, burlantim! Que agora tai fazendo coro nessa dança, mas depois ele escorrega e cansa!... E eu.....

**POETA DANÇARINO:**

**OOHHHHHHuuuuuuu**

**Pummmmmmm**

**RIRIIRRIIIIIIRII**

**EEEEhhh Evoé eeeeeeeeeeeeeee**

**ETIIIIIIImmmmmZRUIIIIIIIIIIEEEE**

**EhEhEhEh...RIIIII...AAAAAHHHHHH**

## 7. CONCLUSÃO

É preciso concluir, mesmo ciente de que a obra que até aqui me forneceu subsídio artístico-conceitual na realização dessa pesquisa, seja uma obra aberta, isto é, uma obra que permite múltiplos caminhos de interpretação, e por isso mesmo, não pretende aqui, oferecer um teor definitivo a esta conclusão. Sendo assim, apresentarei aqui conclusões abertas, como uma metodologia apropriada aos processos de composição que envolve uma relação indissociável entre pensar-fazer, entre conceito e corpo. A própria obra - *Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém* -, tem a marca do inconcluso<sup>48</sup>. Já que o autor realiza a obra como um experimento singular e inovador: “Ser o máximo possível nossos próprios *reges* (reis) e fundar pequenos *Estados experimentais*. Nós somos experimentos: sejamo-lo de bom grado!” (NIETZSCHE, 2004, p. 234). A obra é um manancial de metamorfoses, um jogo de máscaras estético-conceituais, que possibilita diversas ordens interpretativas e inventivas. Foi constatando esse manancial tanto conceitual quanto estilístico que se tornou possível realizar um desdobramento da obra na forma de um experimento cênico.

Outro ponto relevante que constatamos na obra, o que demonstra a intenção nietzschiana em realizar uma filosofia experimental, é a imprevisibilidade em relação ao processo de aprendizagem do próprio protagonista da obra. - A trajetória de Zaratustra é a marca do imprevisível como ponto alto na filosofia de Nietzsche, pois o próprio protagonista da obra é um aprendiz com relação aos seus ensinamentos.

A obra põe em relevo dois experimentos de nomadismo que se correlaciona, o primeiro é o nomadismo do protagonista, seu constante desterritorializar em busca de ensinar e aprender a experiência do trágico, o saber dionisíaco. O outro nomadismo tem um caráter de composição, aí o nomadismo estético nietzschiano dentro do *Zaratustra*. Os componentes estético-conceituais estão em constante deslocamento no jogo cênico. O conceito não se localiza num ponto determinado, mas ao contrário, desloca-se pelos recantos da cena, aí, também se opera uma desterritorialização, que sem dúvida, atravessa o percurso de aprendizagem do protagonista. Nietzsche esculpe o conceito no espaço lúdico da cena onde o protagonista é um mestre-aprendiz ao lado dos seus contracenantes.

---

<sup>48</sup> Segundo Müller-Lauter, “não há o único entendimento correto do pensamento de Nietzsche no sentido definitivo e conclusivo” e acrescenta, “isso porque não apenas ele próprio é inconcluso, mas segundo pressupostos a ele inerentes, também tem que permanecer inconcluso” (LAUTER, 1997, p.32).

Ao identificar no trato com a obra essa possibilidade múltipla de interpretação, esse plurivocalismo estético-conceitual, e não querendo elevar essa certeza ao infinito, concluí em primeiro plano que era imprescindível fazer uma opção metodológica, isto é, realizar um recorte seletivo que delimitasse uma perspectiva própria na abordagem dos conceitos expostos pelo autor de *Zaratustra*. Esse recorte seletivo se tornou uma ferramenta imprescindível na concretização dessa pesquisa que consta de dois modos diferenciados de expressão. Vale ressaltar aqui que, o recorte seletivo se deu a partir das próprias indicações detectadas no processo de leitura, que no nosso caso aconteceu tanto de forma individual quanto coletiva.

A leitura foi um ponto alto no percurso tanto da construção do texto escrito, isto é, no enfrentamento com os conceitos nietzschianos, quanto na descoberta de alternativas e procedimentos para realizar a escritura cênica. A compreensão mais acurada dos conceitos não aconteceu de forma isolada. Pudemos constatar que, ao passo que o experimento cênico nomeado *Entreatos*, ia tomando corpo, se tornando mais elaborado, e que as discussões em grupo se tornavam mais acirradas, também minhas perspectivas interpretativas ao lado dos conceitos eram distendidas e aprofundadas, nesse sentido, os processos cognitivos se deram por via de agenciamentos numa dinâmica relacional entre o intelecto e o sensório. O corpo da escrita, o corpo da escritura cênica, isto é, todas as possibilidades de expressão da cena, ator, espaço, tempo, eram “lugares” do incremento no nosso percurso de aprendizagem. Nesse sentido, o aprendizado experimental realizava-se sempre num entre fluxos, exigindo soluções parciais para situações novas, operando num continuum que envolvia razão, afetos e ação corpórea. Era no calor vivo da cena que as partituras corporais/vocais, já que voz também é corpo, eram acionadas:

O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, no qual os processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo corpo é diverso: corpo de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo de público e privado (LEHMANN, 2007, p. 332).

Um ponto de vista, uma perspectiva, mas também um ponto de vida, onde fosse possível instaurar um novo plano de relações, um traçado de linhas entre os componentes estético-conceituais apresentados pelo o autor de *Zaratustra* e nossos percursos de aprendizagem, isto é, os lugares do aprender fazer, que no caso, se deu de forma também coletiva.

Um dos pontos conclusivos a que chegamos por via da leitura da obra, é que a forma de exposição zaratustriana dos conceitos é invariavelmente transpassada por um

complexo de sentidos, que envolve desde a escolha do espaço lúdico da cena, as máscaras conceituais e seus intercessores, os lugares geográficos, e um variado bestiário, entre outros. Ao delimitar meu foco de interesse nessas relações, foi possível concluir que: **A obra *Assim falou Zaratustra*, mantém de maneira não hierárquica, isto é de forma a não sustentar elos de subordinação, uma relação indissociável entre o conceito e a dinâmica cênica, dinâmica cênica entendida como correlações ocorridas no espaço lúdico da cena.**

Os conceitos são eivados, atravessados por uma arquitetura cênica, que não é de forma alguma apenas um suporte para o conceito. O conceito vivencia um estado de movência, ele é acionado por meio de múltiplos dispositivos e distende-se, bifurca-se por todo o espaço lúdico da cena. Tudo é contaminado pelo conceito e contamina o conceito. O espaço lúdico é o espaço do jogo cênico, cada componente estético, cada máscara conceitual, se tornam os lugares nietzschianos do conceito. A cena é eivada pelo conceito, um lugar praticado onde acontecem as transpassagens.

Os resvalamentos são duplos, de um ao outro nada permanece intacto, o “trans” é uma passagem que afeta , mas não iguala, borra, mancha, sulca, desconfigura, mas como artifício próprio do jogo.

Nesse termo temos uma ferramenta de condução -, o “trans” é o conduto transvalorador tanto da cena quanto do conceito. De um lado para outro, sempre entre planos, - **o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia, com seus personagens conceituais e suas figuras estéticas** -. O fluxo conceitual encontra nesse condutor sua reviravolta valorativa em posição de contato com o jogo cênico, os elementos cênicos, sua arquitetura lúdica, seu espaço de jogo é banhado pelo fluxo dos conceitos. Nesse ponto, tivemos um intercessor que atravessou o corpo duplo e mútuo desse nosso escrito, estamos falando de Gilles Deleuze. Os conceitos deleuzianos atuam como potência que desestabiliza o lugar seguro do conceito e revira o modelo instaurado como forma de interpretação. Com ele temos o desmoronamento da reconhecimento, ele interpela o leitor e impõe um novo traçado entre o plano de imanência da filosofia e o plano de composição da arte.

Em transpassagens o conceito é esburacado pela cena, perde vestígios e aciona novos valores aos seus componentes. A cena é atravessada pelo conceito, e nisso, altera seus modos próprios de condução das imagens. Sua arquitetura rítmica não permanece intacta, as bordas se dobram temporariamente para permitir o encontro, algo é roubado do “visitante”, mas o que é roubado, logo é reconduzido ao jogo cênico realizando uma conjunção instável num experimento de estética nômade. Nesse procedimento, de posse dessa ferramenta, dimensionei a margem por onde intencionava fazer correr o fluxo dessa minha vontade de

invenção. Esse núcleo conclusivo visto aqui como uma caixa de ferramentas, possibilitou a concretização das minhas intenções em realizar um experimento cênico com a obra.

Naturalmente que as escolhas não foram aleatórias, elas aconteceram em ressonância com meus percursos de pesquisa junto à obra de Nietzsche e movida pelas minhas intenções experimentais no âmbito das práticas artísticas no trato com o *Zaratustra*. Estas práticas já comunicavam uma vivência desde a época do mestrado com a obra *O Nascimento da tragédia*. O que um livro pode nos proporcionar em termos de experimento está em relação direta com nossos impulsos artísticos, nossos estados fisiológicos, nossas disposições corporais e anímicas. Nas palavras de Nietzsche: “Em última instância ninguém pode escutar nas coisas, incluídos os livros, mais daquilo que já se sabe, faltam-nos ouvidos para escutarmos aquilo ao qual não se tem acesso a partir da vivência” (NIETZSCHE, 2008, p. 51).

A morte de Deus, o *Além-do-homem*, niilismo, vontade de poder e eterno retorno; são conceitos que norteiam a trajetória de *Zaratustra* compondo um conjunto audacioso e absolutamente singular na filosofia de Nietzsche. No caso específico de *Zaratustra*, Nietzsche afirma que foi tomado por um “*pathos afirmativo par excellence*, por mim determinado *pathos* trágico” (NIETZSCHE, 2008, p. 80). Nessa obra, o filósofo, mais do que em qualquer outra, experimentou sua concepção de uma filosofia trágica, e traz à cena o deus da máscara e da metamorfose, o que ele lamenta não ter realizado em *O Nascimento da tragédia*. Por isso, o profeta do eterno retorno, nunca apresenta um conceito “nu”, ele sempre os reveste de máscaras-lugares, objetos, situações, personagens múltiplas, que tal qual Dioniso, se despedaça em todos os cantos da cena.

Apontaremos aqui, o que de conclusivo nos foi possível detectar em relação à dinâmica dos conceitos basilares expostos na obra. Em seguida apresentaremos os intercruzamentos desses eixos com nosso experimento cênico, que como já adiantamos no corpo da tese, constitui parte integrante desta pesquisa:

- Assim falou *Zaratustra* mantém uma relação de intertextualidade com a Gaia Ciência. Essas relações se dão a partir do conceito morte de Deus. A parábola nietzschiana anunciada pela boca do *homem louco* situa toda a continuidade dos ensinamentos de *Zaratustra*. Somente com a morte de Deus, isto é, com o fim de toda a idealidade, será possível invocar a suprema possibilidade do homem. Mas na praça do mercado o *homem louco* experimenta o fracasso do seu anúncio. Esse anúncio provoca a reviravolta de vinte séculos na história ocidental.



- É nessa aura de desconstrução que *Zaratustra* deixa sua caverna com intenção de anunciar uma nova concepção de mundo. Ciente do perigo do niilismo reativo, pois o assassino de Deus deseja ocupar o lugar de Deus, e assim instituir o legado do Homem-Deus. Mas a pergunta de *Zaratustra* impõe uma nova tarefa, sua pergunta é: “quem supera o homem”? O *Além-do-homem* é a superação da condição moral valorativa do homem moderno, uma nova maneira de avaliar é a tarefa do transvalorador, àquele que se opõe aos valores em curso. Aí, temos claramente explicitadas as relações de continuidade entre a Gaia Ciência e *Zaratustra*, não apenas no estilo de apresentação das duas cenas, mas no anúncio da morte de Deus como a condição situacional de base que permite o desenrolar interligados de todos os outros conceitos subsequentes.
- Movido pelo *pathos* trágico, distante da frieza de uma exposição teórica dos conceitos, *Zaratustra* adentra a praça do saltimbanco para anunciar este que se tornará a suprema possibilidade do homem: o *Além-do-homem* (o sentido da terra), ou o seu antípoda: o último dos homens (o homem do niilismo passivo, do conforto e da banalidade). Porém, o ensinamento de *Zaratustra* é encarado com zombaria e novamente ele, assim como o *homem louco*, vivencia o fracasso.
- O caráter do ensinamento zaratustriano é entusiasta e é com ímpeto poético que ele se dirige aos seus interlocutores. “O que há de grande no homem é ser uma ponte e não uma meta”, mas é preciso escarnecer, desejar ser a ponte que anuncia um porvir na esperança em algo que nos supere, oferecer-se em sacrifício à terra. Mas na praça, *Zaratustra* só encontra homens que preferem a existência banalizada da força em degenerescência. É percebido o encadeamento dos ensinamentos de *Zaratustra*, as ideias são conduzidas, ainda que não de forma explícita e sistemática, em um entrelaçamento rigoroso. A serpente e a águia conduzem o mestre do eterno retorno em sua descida, que a partir de então, busca discípulos seletos.
- Na segunda parte de *Zaratustra*, temos a apresentação da vontade de poder. O jogo da criação. A vida como vontades de poder que se enfrentam por um lado e cooperam de outro. Sempre uma multiplicidade de forças em combate com outra multiplicidade de forças, lutando pelo domínio

daquilo que lhes opõe resistência. O embate, a dissolução, e novas configurações provisórias, novas unidades múltiplas desse afeto do comando: “pois a vontade é, enquanto afeto do comando, o decisivo emblema da soberania e da força” (NIETZSCHE, 2004, p. 241). Nada se equipara, o jogo enlaça tudo que existe, uma vontade sempre deseja subjugar a outra, por isso, o modo próprio da vida orgânica e inorgânica não conhece igualdade nem justiça, esta, que não passa de uma vontade de poder disfarçada. *A Hora mais silenciosa* se aproxima, é chegado o momento de regressar a sua solidão, pois é na solidão que um saber enigmático e secreto é prenunciado a *Zaratustra*.

- Mais uma vez a intertextualidade como modo nietzschiano de comunicar seus conceitos. O eterno retorno, este que Nietzsche considera a concepção fundamental da obra, já aparece no final da IV parte de *a Gaia Ciência*, num aforismo intitulado *o peso mais pesado*. A fórmula da afirmação incondicional da vida, onde todos os semi-quereres são negados. O pensamento do retorno é exposto muito mais como uma visão do que uma elaboração conceitual, tal como a tradição filosófica a entende. O mestre do eterno retorno deixa aos seus discípulos um enigma, uma profecia ao invés de uma demonstração racional desse que ele considera seu pensamento abissal.
- Com o pensamento do retorno Nietzsche atinge o ponto ínfimo do que pode ser expresso, seja por aforismo ou no modo de uma elaboração mais sistemática e metódica, o pensamento do retorno escapa - pelo menos na forma de uma elaboração completa -, aos liames impostos pela palavra. Nietzsche paira sobre o abismo do indizível. O pensamento do eterno retorno só é apresentado em dois capítulos dos dezesseis que compõem *Zaratustra*, todavia ele governa toda a obra, e todos os outros conceitos estão de alguma forma a ele ligados: morte de Deus, *Além-do-homem*, niilismo e vontade de poder devem ser encarados sob a ótica do retorno. A grandeza de tudo que existe está atrelada à capacidade de suportar o pensamento trágico do eterno retorno e ainda rir afirmando tudo “outra vez e mais uma vez”.

Apresentei acima, de forma ampla, uma visão interpretativa dos conceitos fundamentais da obra. No corpo da tese, os mesmos são abordados de forma mais exaustiva. Na formatação dos discursos zaratustrianos, os conceitos são diluídos em todos os recantos da cena. A arquitetura da cena não funciona à moda de um suporte onde os conceitos são apresentados, proferidos pelo protagonista da obra, mas são deslocamentos, são *desterritorializações*, para usar uma terminologia deleuziana.

Nesse sentido, devemos compreender que, tudo que é posto em cena deve ser tomado como fonte de conceito, combinação de diversos componentes que formam o tablado do jogo conceitual. Sendo assim, os elementos estético-conceituais se transpassam e se afetam mutuamente, ainda que mantenham suas singularidades próprias, não formando uma síntese proveniente de uma junção entre dois elementos.

Com essa pesquisa, me impus a um duplo desafio, primeiro o desafio de enfrentar os conceitos nietzschianos numa obra da envergadura de Assim Falou Zaratustra, obra esta, onde o próprio autor afirma em seu *Ecce homo*, que: “o *dionisiaco* tornou-se ali *ato supremo*”. Segundo, a partir desse enfrentamento engendrar um modo próprio de realizar um experimento que envolvesse tanto os componentes estético-conceituais quanto os processos de aprendizagem nas transpassagens desses conceitos para um recorte cênico.

Como já ressaltai aqui, fui ao encontro de minhas próprias vivências ao lado da obra de Nietzsche, e nossas escolhas resultam de nossas tendências e perspectivas, o importante, seria então, procurar intensificar o caráter experimental dessas perspectivas, buscando sempre novos focos na confrontação com o mesmo tema. O que aqui posso afirmar é que houve envolvimento em todos os planos do experimento, mesmo ciente de que cada movimento exigia instrumentos diferentes para a concretização das configurações que lhe são próprias.

No texto da tese, tudo arrebatava solicitando a precisão e a coerência na exposição de um pensamento. Mas muitas vezes a palavra foge à sua determinação e engendra outros sentidos entrelinhas; na escritura cênica, a precisão de um pensamento, ou uma exposição coerente exposta à maneira didática, pode enfraquecer a presença de um signo, e nesse ponto o arrebatamento solicita outra maneira para dar curso aos jogos de força. Mas, quem experimenta precisa enfrentar a corda bamba das incertezas, só assim saímos em uma busca de uma terra por vir.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Os Pensadores, 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita** 1. Ed. São Paulo: Ed. Escuta, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A Conversa Infinita** Vol. 2. São Paulo: Ed. Escuta, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.
- BRANDÃO, Junito de Souza, **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. 2. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
- CARRIÈRE, J. C. **Le carnaval ET La politique. L'Antiquité Classique**, 1979.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. 2. Ed. São Paulo: Edições Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- \* \_\_\_\_\_. **Dialogues**. 1997, reed. Aumentada, Champs, 1996. (Ed. bras. : Diálogos, São Paulo: Escuta, 1998).
- \_\_\_\_\_. **Nietzsche**. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Mille plateaux**. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1990
- ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1991.
- FINK, Eugen, **A Filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Nietzsche, Freud & Marx**. São Paulo, Princípio Editora, 1997.

- \_\_\_\_\_. **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**, Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Campinas: Papirus, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche, 1. Ed.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Heráclito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, , 1994.
- JAEGER, Werner. **Paidéia a formação do homem grego**, 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, , 2003.
- KERÉNYI, Carl. Dioniso - **Imagem arquetípica da vida indestrutível**. 1. Ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2002.
- KHLÉBNIKOV, Velimir. **Ka**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o Círculo Vicioso**. Rio de Janeiro: Pazulin editora, 2000.
- LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a educação**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **Uma filosofia para ruminar**. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 09 de outubro de 1994, P. 7.
- \_\_\_\_\_. **A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche**. 1. Ed. São Paulo: Annablume editora, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2007
- MACHADO, Roberto. **Zaratustra Tragédia Nietzscheana**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 20. Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim Falou Zaratustra**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O Anticristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Aurora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Vontade de Poder**. Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Francisco José Dias; Moraes, Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os Pensadores**. 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da Tragédia**, 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da Tragédia**, São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

\_\_\_\_\_. **Além do Bem e do Mal**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Kritische gesamttausgabe werke (KSA)**. Organizada por Giorgio Colli; Mazzino Montinari. Munique: DTV/De Gruyther, 1988.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. **Os Pensadores**. 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. TEIXEIRA, Magalhães Eleazar. **A República**. Fortaleza: Editora UFC e Banco do Nordeste, 2009.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr, Org. **Filosofia e literatura: o trágico**. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Os lugares da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001. P. 9-19.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche Biografia de uma Tragédia**. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Unesp, 2003.

VILLAR, Fernando Pinheiro; COSTA, José da. **Operando nas fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas**. In **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.