

Contra o gênio: a ciência da arte no *Humano, demasiado humano* de Nietzsche

Against the genius: the science of art in *Human, All too Human* by Nietzsche

Jelson Roberto de Oliveira

jelsono@yahoo.com.br

(Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, Brasil)

Resumo: Pretende-se analisar a crítica de Nietzsche à noção de gênio em *Humano, demasiado humano*, obra que marca a ruptura com a fase geralmente conhecida como “metafísica de artista”, cujas influências principais são a filosofia de Arthur Schopenhauer e o projeto musical de Richard Wagner. Partir-se-á de uma explicação sobre a contraposição estabelecida por Nietzsche entre ciência e metafísica para, a partir daí, examinar como a tarefa estética se transforma numa ciência da arte, entendida como uma análise histórico-físio-psicológica da atividade do artista. Pretende-se, com isso, demonstrar como o mote central da crítica nietzschiana se dirige à ideia romântica de gênio, à qual é contraposta a ideia de um trabalhador da arte.

Abstract: This paper aims to analyze Nietzsche's critique of the notion of genius in *Human, All Too Human*. This notion marks a break from the phase commonly referred to as the “metaphysics of art,” whose greatest influence are the philosophy of Arthur Schopenhauer and the musical project of Richard Wagner. The starting point of our analysis is an explanation on the contrast established by Nietzsche between science and metaphysics. We then examine how the aesthetic task becomes a science of art and is understood as a historical, physiological, and psychological analysis of the artist's activity. This paper intends to demonstrate how the central motto of the Nietzschean criticism addresses the romantic idea of genius (where talent and natural dispositions come together), which counterpoises the idea of an art worker.

Palavras-chave: Nietzsche; gênio; arte; ciência; metafísica.

Keywords: Nietzsche; genius; art; science; metaphysics.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v24i2p99-119>

Introdução

“- E que mal-entendido é sobretudo a palavra ‘gênio’!”
(Nietzsche, *O Anticristo*, 29)

“Isso fortaleceu minha resolução de, doravante, ater-me exclusivamente à natureza. Só ela é de uma riqueza infinita; só ela forma o grande gênio”
(Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*)

Quando Nietzsche publica *Humano, demasiado humano*, na primavera de 1878, sua intenção é projetar uma desconfiança e uma suspeita (conforme ele mesmo explicita no prólogo de 1886) sobre três âmbitos da cultura: a moral, a religião e a estética. O livro reúne as reflexões iniciadas em 1876, quando o filósofo viaja a Sorrento, depois da forte decepção do Festival de Bayreuth, que levou ao rompimento definitivo com o amigo Richard Wagner, personagem marcante da sua filosofia até então, costumeiramente chamada de “metafísica de artista”, devido ao modo como a arte é compreendida, na esteira não só da prática operística wagneriana, mas também da metafísica do belo de Arthur Schopenhauer.

A proposta de Nietzsche, nesse livro, é analisar a origem humana de todas as considerações e valorações culturais por meio daquilo que ele intitula de “química dos conceitos e sentimentos” (MA I/HH I, 1) e que nada mais é do que uma análise fisiopsicológica dos elementos que fundam os processos valorativos, as representações e os sentimentos sobre os quais a moral, a religião e a arte estão apoiados. Ao falar em “química”, Nietzsche recorre à ciência das alterações e misturas da matéria, com o intuito de demonstrar que esse também no âmbito da moral seria necessário tratar de “conteúdos” que se volatizam e misturam, recusando visões meramente oposicionistas. Para isso seria preciso recontar a *história* desses processos: eis porque Nietzsche contrapõe, já no primeiro aforismo de sua obra, uma “filosofia histórica” àquela “filosofia metafísica”, que instaurou um dualismo de polos opostos como principal marca cultural do Ocidente. Ao negar a origem humana das construções culturais presentes nesses três âmbitos, a filosofia de cunho idealista-metafísico, supervalorizou um dos lados (pretensamente o lógico, racional, altruísta, verdadeiro, bom) em detrimento daquele que Nietzsche chama de “*humano*”: recontar a história não é outra coisa que restituir aos constructos considerados como mais perfeitos, milagrosos e sagrados, a sua origem humana, ou seja, corporal, afetiva, sentimental, muitas vezes marcada pela fraqueza, pelo erro, pelo irracional, pelo ilógico, pelo egoístico e pelo sensível.

Uma tal tarefa passa a exigir um esforço que Nietzsche caracteriza como “científico”, querendo dizer com isso, não-metafísico, não marcado pelo idealismo tradicional, mas por uma tentativa de detectar no imanente e sensível (ou seja, nas coisas humanas e nas circunstâncias mundanas¹) as motivações instintivas e pulsionais (no geral consideradas inadequadas) sobre as quais aqueles conceitos e sentimentos tidos como dignos e próprios do ponto de vista moral, religioso e estético, estariam fundados. Ao desvelar essa origem humana, portanto, dos ideais metafísicos, Nietzsche acredita ter encontrado a estratégia adequada para destituir a metafísica de sua majestade, ou seja, para ele, ao revelar a sua origem não-metafísica

¹ O que está expresso no título alemão da obra *Menschliches, Allzumenschliches*, que seria melhor traduzido como “coisas humanas, demasiado humanas”.

nenhuma metafísica se sustentaria no seu afã de absoluto. Como “científico”, esse procedimento metodológico seria histórico (na medida em que restitui a “origem baixa” de todos os valores), fisiológico (porque o corpo é o lugar de expressão de necessidades humanas que geram os sentimentos morais, religiosos e estéticos) e psicológico (já que Nietzsche não entende o corpo como separado da alma²).

Nenhuma metafísica seria possível, assim espera Nietzsche, em nenhum âmbito da cultura, se reconheçêssemos o “erro da razão” (MA I/HH I, 1) que funda a interpretação que considerou as coisas humanas como “matérias vis e mesmo desprezadas” das quais a própria metafísica teve origem. Sendo assim, ao falar em ciência, Nietzsche não quer outra coisa que apresentar um método não-metafísico capaz de analisar experimentalmente a “origem e os primórdios” (MA I/HH I, 1) dos grandes e mais valorizados móveis da nossa cultura, algo que não tem sido, segundo ele, muito frequente na história da filosofia, já que um “defeito hereditário” (MA I/HH I, 2) dos filósofos, é que eles tendem a esquecer que todas essas construções culturais vieram-a-ser, ou seja, nasceram de eventos humanos, demasiado humanos. Por isso, a nova filosofia tal como ela é proposta e praticada por Nietzsche, contrapõe a ciência à metafísica:

todas essas concepções serão decisivamente afastadas pelo constante e laborioso processo da ciência, que enfim celebrará seu maior triunfo numa *história da gênese do pensamento*, que poderia talvez resultar na seguinte afirmação: o que agora chamamos de mundo é o resultado de muitos erros e fantasias que surgiram gradualmente na evolução total dos seres orgânicos e cresceram entremeados, e que agora herdamos como o tesouro acumulado do passado - como tesouro: pois o *valor* de nossa humanidade nele reside (MA I/HH I, 16).

Toda a metafísica, nesse caso, não passaria de um *erro*, de uma visão não científica cujo equívoco central não é necessariamente ser este tal *erro*, mas apresentar-se como verdade absoluta: o erro está em não se reconhecer como erro, portanto, um erro necessário à própria vida. É o que a torna “digna de uma gargalhada homérica” (MA I/HH I, 16), posto que está, nesse caso, “vazia de significado” (MA I/HH I, 16), ou melhor, vazia do significado que ela mesma pretendia para si.

Por essa estratégia, Nietzsche não está simplesmente negando a existência da metafísica. Ele reconhece, ao contrário, que “difícilmente podemos contestar a sua possibilidade absoluta” (MA I/HH I, 9). A questão é reconhecer que sempre “olhamos todas as coisas com a cabeça humana, e é impossível cortar essa cabeça” (MA I/HH I, 9), ou seja, que todas as projeções de sentido partem do homem e são fruto de sua cabeça, tanto no sentido fisiológico quanto psicológico. Reconhecer a perspectividade, portanto, de todo conhecimento, é negar-lhe sua origem

2 A divisão de corpo e alma seria uma forma moralizante de dualismo promovido pela metafísica, na qual a psicologia esteve enredada. Por isso, para Nietzsche, “a reflexão sobre o humano, demasiado humano é sinônimo de ‘observação psicológica’” (MA I/HH I, 35).

milagrosa, como quis a tradição filosófica e é justamente esse o papel da ciência: “esse é um problema puramente científico”, escreve o filósofo no aforismo 9, ou seja, desvelar a paixão, o equívoco, o erro e a autoilusão que estão por trás das “suposições metafísicas”, para os quais os piores “métodos cognitivos” serviram tão só para propagar a crença em tais erros como se os mundos metafísicos fossem não ilusão, mas verdade absoluta. Para Nietzsche todas as “intervenções metafísicas” (MA I/HH I, 10) perderiam mesmo o sentido na medida em que fossem submetidas a esta análise a respeito de sua gênese, pois, contrariamente ao que pretendeu Schopenhauer, “com a religião, a arte e a moral não tocamos a ‘essência do mundo em si’; estamos no domínio da representação, nenhuma ‘intuição pode nos levar adiante’” (MA I/HH I, 10). Submeter a metafísica à análise científica seria retirá-la do solo sobre o qual ela se assentava, como se reconheçêssemos, conforme a fábula de Hans Christian Andersen, finalmente, a nudez do rei.

A afirmação supracitada, do aforismo 16, não esconde o interesse de Nietzsche pela ciência de sua época, a biologia. Obviamente ele não está de acordo com as conclusões de Darwin a respeito da gênese da vida, mas como ele mesmo confessa mais adiante,³ seu interesse não são os resultados do trabalho científico, mas justamente o seu “método”, ou seja, o que a biologia darwinista ensina é que as coisas de agora, aquilo que tem algum valor no presente, são resultados de uma história de desenvolvimento desde os primórdios e que uma tal história precisa ser levada em conta se quisermos compreender adequadamente aquilo que algo é no presente. Não é por outro motivo que Nietzsche escreve já no primeiro aforismo da obra de 1878, intitulado *Das coisas primeiras e últimas* (ou seja, daquilo que está fora do âmbito da história e que foi, até agora, assunto da metafísica), que a filosofia histórica não poderia ser concebida “distinta da ciência natural, o mais novo dos métodos filosóficos” (MA I/HH I, 1). A ciência natural e, mais especificamente, a biologia, foi justamente aquela que constatou que “não há opostos”, ou seja, que as coisas mais valorosas têm uma origem “baixa” - isso porque, finalmente, ela teria mostrado que o homem tal como os filósofos o tratam, ou seja, “como uma *aeterna veritas*” (MA I/HH I, 2), na verdade brotou do macaco e veio-a-ser, ou seja, tem

3 No aforismo 256, Nietzsche afirma que a prática de uma pesquisa científica rigorosa tem um valor em si mesma e não apenas nos seus resultados: “O valor de praticar com rigor, por algum tempo, uma *ciência rigorosa* não está propriamente em seus resultados: pois eles sempre serão uma gota ínfima, ante o mar das coisas dignas de saber. Mas isso produz um aumento de energia, de capacidade dedutiva, de tenacidade; aprende-se a *alcançar um fim de modo pertinente*. Neste sentido, é valioso, em vista de tudo o que se fará depois, ter sido homem de ciência”. Em outro fragmento o assunto é retomado na mesma perspectiva: “No conjunto, os métodos científicos são um produto da pesquisa ao menos tão importante quanto qualquer outro resultado: pois o espírito científico repousa na compreensão do método, e os resultados todos da ciência não poderiam impedir um novo triunfo da superstição e do contrassenso, caso esses métodos se perdessem. (...) Por isso cada um, atualmente, deveria chegar a conhecer no mínimo *uma* ciência a fundo: então saberia o que é método e como é necessária uma extrema circunspeção” (MA I/HH I, 635).

uma história. A biologia de Darwin, além disso, forjou uma hipótese a respeito da sua origem a partir da animalidade que toda a moral, a religião e a estética teriam pretendido, até agora, negar.

Assim, com *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma a ciência como possibilidade de formular “verdades despretensiosas achadas com método rigoroso” (MA I/HH I, 3) através de uma radical inserção no tempo. É só nesse horizonte da temporalidade que a verdade faria algum sentido: se a metafísica anula a temporalidade com o ato milagroso de uma verdade eterna, a ciência encontra a verdade no tempo através de um exercício rigoroso de experimentação histórica-fisio-psicológica. “Aos poucos, não apenas o indivíduo, mas toda a humanidade se alcançará a esta virilidade”, afirma Nietzsche, “quando enfim se habituar a uma maior estima dos conhecimentos sólidos e duráveis, e perder toda crença na inspiração e na comunicação milagrosa de verdades” (MA I/HH I, 3). As duas expressões aqui inscritas (“crença na inspiração” e na “comunicação milagrosa”) remetem diretamente a Schopenhauer, para quem a figura do gênio está ligada à visão direta da verdade íntima do mundo e de sua comunicação através das formas artísticas. Algo que também cabe a Wagner,⁴ um dos “adoradores das formas” (MA I/HH I, 3) “com sua escala do belo e do sublime”, formas aliás, envelhecidas e ultrapassadas, algo que Nietzsche insiste várias vezes neste aforismo, através do uso de expressões como “tempos e homens metafísicos e artísticos” ou “tempos passados” e “épocas antigas”.

Não por acaso, um dos pontos centrais da tentativa de Nietzsche distanciar-se da perspectiva wagneriana e também schopenhaueriana de estética tem a ver com o conceito de gênio, agora substituído pelo conceito de espírito livre. Se o primeiro está associado à visão metafísica da arte, como intuição e comunicação da verdade íntima do mundo, o segundo é o homem científico, neste fragmento descrito como o portador de “conhecimentos sólidos e duráveis”, de “estima por verdades despretensiosas”, de “espírito científico”, de “pensamento rigoroso” e de “olhar inteligente” (*geistreiche Blick*). Enquanto o gênio usava o espírito apenas para “urdir formas e símbolos”, numa perspectiva que aproxima a arte de uma atividade religiosa, o espírito livre é aquele que mantém o “olhar inteligente” porque utiliza o espírito de maneira rigorosa, ou seja, científica. Assim como ocorre nos outros dois âmbitos, o moral e o religioso, também na estética grassa uma sensibilidade de superfícies, marcada por uma visão astrológica (MA I/HH I, 4) e por interpretações equivocadas dos sonhos (MA I/HH I, 5), contra o que Nietzsche apresenta o “espírito

⁴ Como nos lembra Chaves (2000, p. 49), Wagner mesmo é, para Nietzsche, um exemplo de “gênio”, como se lê numa carta enviada a Rodhe, datada de 09.12.1868, na qual o filósofo não só professa a derivação da ideia de gênio a partir de Schopenhauer, mas reconhece em Wagner a sua consumação: “este gênio é Richard Wagner” e ele é “a ilustração mais corporificada do que Schopenhauer chama de gênio”. Mais tarde, numa carta a Gersdorff, de 28.09.1869, na qual também se refere a Wagner: “já te escrevi de qual valor é este gênio: como a ilustração corporificada daquilo que Schopenhauer chamou um ‘gênio’”.

da ciência” que não pretende elevar-se como conhecimento da “*mais alta* utilidade” e mesmo como “apologia do conhecimento”, engendrada sob a tirania da lógica e da busca pela felicidade (MA I/HH I, 7), mas simplesmente *conhecer* - “não importando o que dele resulte”, ou seja, não importando o resultado. No caso da natureza, por exemplo, trata-se de abandonar as “explicações pneumáticas”, “alegóricas e místicas” (MA I/HH I, 8) para assumir a “intenção de meramente compreender o que quer dizer o texto”, como fazem os filólogos.

Os três âmbitos da análise impetrada por Nietzsche em *Humano, demasiado humano* passam pela apresentação de seu novo “método” antimetafísico (capítulo 1) e pela aplicação desse método à moral (capítulo 2), à religião (capítulo 3) e à arte (capítulo 4). Nesse artigo, nos dedicaremos a esse último elemento, portanto. Pretendemos demonstrar como a abordagem científica da atividade artística se realiza de forma central na análise realizada por Nietzsche em relação ao papel do gênio e como um tal método histórico-fisio-psicológico funciona a partir da negação da ideia de *dom* e *talento* natural, substituídos pela noção de *trabalho*, ou seja, ela não é fruto de um *milagre* atemporal, mas de um esforço histórico do artista.

Ciência da arte: entre a psicologia e a religião

O capítulo de *Humano, demasiado humano* dedicado à arte tem como título *Da alma dos artistas e escritores*, o qual contém um interessante paradoxo justamente por evocar a ideia de *alma*, uma ideia central do pensamento metafísico e mesmo da psicologia tradicional, que será submetido ao método científico a fim de explicitar o seu conteúdo humano, demasiado humano. Ou seja: a própria ideia de que a atividade artística advém da *alma* dos artistas necessita ser analisada historicamente para que ela perca o seu valor metafísico. O título do capítulo, além disso, deixa claro o interesse de Nietzsche em relação à arte: ele quer analisar não a obra em si mesma, ou seja, não se trata especificamente de uma estética da obra, mas ao contrário, o seu interesse se detém no artista como o produtor da obra. Isso significa que o filósofo pretende analisar a arte a partir da sua “origem”, isto é, de sua história, ou melhor ainda, a partir do campo de forças fisio-psicológicas de onde ela deriva, o que inclui as motivações, as crenças, as inspirações e pressupostos que forjam o *trabalho* do artista e que mobilizam os seus esforços. Nos 78 aforismos que formam esse capítulo, esta é a intenção central de Nietzsche, portanto: recuperar o sentido histórico-fisio-psicológico da arte através de uma insistente análise do *trabalho* que dá origem à obra de arte, a fim de retirá-la do campo das interpretações metafísicas que afirmam a sua origem milagrosa, repentina, suprassensível, como fruto de uma inspiração genial.

Nota-se, assim, já pelo título do capítulo, como o filósofo alemão pretende romper com a tradição schopenhaueriana e wagneriana (uma tradição que, no limite, está rejuntada pelo cimento do primeiro romantismo alemão na sua busca sobre o sujeito da arte) que fez do artista um gênio. Segundo a observação psicológica proposta por Nietzsche, a obra não é mais fruto de um talento genial, mas de um trabalho, de um *vir-a-ser*, conforme pode ser lido no primeiro aforismo, no qual ele denuncia a falácia do gênio: “diante de tudo o que é perfeito, estamos acostumados a omitir a questão do vir a ser e desfrutar da sua presença como se aquilo tivesse brotado magicamente do chão” (MA I/HH I, 145). Essa tentativa de negar a história esconde, no fundo, a crença geral e comum de que “tudo o que está completo e consumado é admirado, tudo o que está vindo a ser é subestimado” (MA I/HH I, 162) e, sendo assim, seria preciso esconder a história para que a arte tenha mais valor. Dessa maneira o artista continua preso nas malhas da metafísica porque projeta a sua obra como uma ilusão: “o artista sabe que a sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese”, introduzindo na arte, com isso, “no começo da criação”, ou seja, na sua origem, vários “artifícios enganosos” que pretendem projetar no espectador a ideia de que a produção, sendo perfeita, nasceu de forma repentina e, assim, não tem história porque teria brotado de um evento de cunho metafísico, para o qual o gênio é só um veículo.

É contra essa perspectiva metafísica associada à ideia de gênio que Nietzsche impõe a sua “ciência da arte”: “está fora de dúvida que a ciência da arte deve se opor firmemente a essa ilusão e apontar as falsas conclusões e maus costumes do intelecto, que o fazem cair nas malhas do artista” (MA I/HH I, 145). É preciso renunciar, portanto, à tradição que liga o perfeito ao metafísico, o belo ao suprassensível, a beleza à inspiração. O papel da ciência da arte, assim, é resgatar a história do trabalho dos artistas que não nascem gênios, mas tornam-se gênios,⁵ “*adquiriam grandeza*” (MA I/HH I, 163), mas também levantar as motivações humanas (fraquezas ou forças, alegrias e tristezas, necessidades, entusiasmos e valorações prévias) que levaram tal artista a produzir tal obra de arte. Eis o papel estrito daquilo que Nietzsche chama de psicologia: descobrir o artista em suas motivações mais próprias, identificar as paixões que se escondem por detrás da sua necessidade criativa e de

5 Podemos afirmar que essa não é uma posição nova no pensamento de Nietzsche e que mesmo em textos anteriores ele já tinha demonstrado desacordo com a ideia de gênio tal como ela era celebrada pelo romantismo. Weber, por exemplo, mostrou como os textos das *Extemporâneas*, em especial *Schopenhauer como educador*, já projetavam um distanciamento em relação à concepção romântica de viés schopenhaueriano: no texto de 1873, Nietzsche fala de uma “escola de formação de gênios”, o que demonstraria que “a teoria do gênio de Nietzsche difere da teoria romântica, na medida em que não o toma como uma dádiva da natureza, dada de uma vez por todas, mas como algo que merece cultivo, cuidado, do contrário tende a perecer” (Weber, 2011, p. 141). Segundo nossa interpretação, os textos de 1876 radicalizam essa visão a partir da adoção do novo “método”, conforme pretendemos demonstrar neste trabalho.

sua ação criadora e o quanto o corpo, como princípio elementar de todos os afetos, é um lugar primordial dessas realidades elementares.

A crítica de Nietzsche alcança, nesse sentido, a *crença na inspiração*, que é tema de vários dos aforismos, posto que ela é o móvel central da ideia de gênio. Ele começa denunciando a utilidade desta ideia para os próprios artistas: “os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio da graça” (MA I/HH I, 155). Há um esforço por parte do artista, portanto, em manter a sua posição milagrosa diante da arte e negar a história produtiva, o vir-a-ser da obra: ele quer esconder o seu trabalho, como se ele fosse indigno para algo que é perfeito, como já afirmamos acima. Para Nietzsche, todo o processo de produção implica continuidade: “a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, sejam coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu *juízo*, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina”, mas ele não gosta de mostrar isso, porque tem medo que sua genialidade seja colocada em xeque.

A este respeito Nietzsche cita Beethoven, “que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços” (MA I/HH I, 155) mas que no geral é reconhecido como um gênio na medida em que teria tirado a sua música de uma inspiração repentina e milagrosa. Nesse aforismo, o que está em jogo é a contraposição entre a “improvisação artística” e o “pensamento artístico”: a primeira é marcada por uma falta de rigor que pode ter efeitos positivos ocasionalmente, mas não se sustenta em longo prazo, enquanto o segundo é associado à “seriedade e empenho”, ou seja, ao trabalho. Nenhum gênio poderia surgir só do improviso; todos se sustentam pelo trabalho em torno de sua obra, porque todos são, no fundo, “grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar” (MA I/HH I, 155). Aquilo que persiste como inspiração, aliás, não é outra coisa do que “energia represada” (MA I/HH I, 156), algo que Nietzsche reconhece, portanto, como um evento de cunho fisisicológico: “o capital apenas se *acumulou*, não caiu do céu”. E qual seria esse capital? Todas as vivências mais próprias que fazem do artista, antes de tudo, um sofredor e um experimentador (MA I/HH I, 157), alguém que vive o perigo da arte (MA I/HH I, 15) de forma vigorosa, o que inclui o próprio perigo de seu ostracismo, ou seja, de ele mesmo, com sua arte, se tornar dispensável, inatual, mal compreendido, recusado.

Diante do medo do fracasso, o artista (de maneira especial o artista moderno, que é descrito no geral como dependente do aplauso da massa), entretanto, resiste, porque teme que sua obra não seja valorizada caso o esforço próprio de sua produção seja revelado. Por isso, ele “não deseja abrir mão dos pressupostos *mais eficazes* para a sua arte, ou seja, o fantástico, mítico, incerto, extremo, o sentido para o

simbólico, a superestimação da pessoa, a crença em algo miraculoso no gênio” (MA I/HH I, 146). Todos esses elementos, que dão conta de uma origem metafísica para a arte, costumam projetar uma ilusão de valor para a arte que ultrapassa e obnubila o seu verdadeiro valor. É como se os subterfúgios da metafísica contribuíssem para disfarçar o sentido mesmo da arte, o seu valor real, a sua qualidade em termos de matéria e forma, em nome de um efeito ilusório, de uma projeção miraculosa que, por si mesmo, independente da obra, já teria um valor, posto que o artista, na medida em que realiza sua vocação metafísica, tornar-se-ia inquestionável. Uma obra, sendo perfeita, é sagrada e não pode ser avaliada a não ser sob esse ponto de vista. No fim, o problema é que a arte continua presa aos ideais religiosos: “ela acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião” (MA I/HH I, 150). Julian Young (2003, p. 66) insiste nessa perspectiva, afirmando que

se a arte funciona para nós como uma substituta para a religião, assim também o artista ocupa um papel similar ao do padre ou do profeta. E então, afirma Nietzsche, no romântico “culto ao gênio” (um culto que alcança algo como sua última expressão na afirmação de que a arte representa “a mais alta tarefa e atividade verdadeiramente metafísica de sua vida” (JGB/BM, Prefácio).

A posição de Nietzsche é contrária a isso, obviamente. Ele quer contrapor a esse “modo de criar” metafísico uma “devoção científica à verdade” (MA I/HH I, 146) que passaria, no caso da arte, pelo reconhecimento do seu pressuposto humano. O artista, entretanto, constantemente confirma a função que tradicionalmente ocupa, ou seja, o de mediador entre o mundo metafísico e o mundo humano fazendo com que o seu “impulso artístico” não o coloque, em geral, “nas primeiras filas da ilustração (*Alfklärung*) e da progressiva *virilização* da humanidade” (MA I/HH I, 147). Por que, enfim, isso teria acontecido? Para Nietzsche, devido ao próprio processo promovido pelo Iluminismo: preso nas malhas da religião, o artista permaneceria naquele estado de menoridade (ele permanece “um menino ou adolescente” e sua tarefa passa a ser a de “infantilizar a humanidade” [MA I/HH I, 147]) que é típico do ambiente religioso. A arte, em outras palavras, forneceu um refúgio diante da crise da religião promovida pelo movimento da *Alfklärung*. O Iluminismo de Nietzsche no campo da arte aflora nessa passagem, contraposta à posição metafísica (tida como imatura e envelhecida): já que a “riqueza do sentimento religioso” (MA I/HH I, 150) foi abalada pela “radical desconfiança” trazida pelos iluministas, a arte teria recolhido todo o campo do sentimento, guardando ela também as marcas da religião: “temor de espíritos, aroma de incenso e sombras da Igreja” (MA I/HH I, 150) também devem ser combatidos no âmbito artístico, portanto.

Estacionado no seu impulso artístico mais infantil, o artista favorece ainda mais a infantilização dos seus espectadores, porque mantém a crença no milagre, na inspiração e no dom natos, impedindo o processo de crescimento da humanidade

(Nietzsche fala em *virilização*, ou seja, no ato de tornar-se homem, de crescer, portanto): “eis a sua glória e o seu limite” - glória porque o artista aí resgata a sua vocação tradicional; limite porque com isso impede a maturidade da humanidade, que continua presa às ilusões metafísicas reinantes. Eles não passam, assim, de “pontes para tempos e representações longínquas, para religiões e culturas agonizantes ou extintas” (MA I/HH I, 148), culturas, portanto, não iluminadas, pré-científicas, nas quais o artista tinha papel sacerdotal. Mais uma vez o que está em jogo é aquela fraqueza fisio-psicológica que torna a metafísica uma necessidade humana diante de uma má-avaliação do mundo e de si mesmo.

Aquela ideia de gênio, no fim, estaria associada à ingenuidade do artista, à sua infantilidade e menoridade e, nesse sentido, à falta de adesão da arte aos ideais iluministas e à sua permanência nas malhas da religião: “cada vez mais o artista venera emoções repentinas, acredita em deuses e demônios, põe alma na natureza, odeia a ciência, adquire um ânimo instável como os indivíduos da Antiguidade e requer uma subversão de todas as relações que não sejam favoráveis à arte, e isso com a veemência e insensatez de uma criança” (MA I/HH I, 159). A descrição, portanto, do arrebatamento de um indivíduo pela ideia de uma arte milagrosa é equivalente ao processo religioso associado à infantilização, oposto àquela da maturidade proposta pelo Iluminismo de que Nietzsche lança mão nessas passagens. Por isso, “em si o artista é um ser retardado, pois permanece no jogo que é próprio da juventude e da infância”, algo que aproxima a afirmação desse aforismo com aquilo que encontramos no aforismo 148: o artista tende a regredir a outros tempos, pré-iluminados, quando os efeitos religiosos e místicos ainda faziam muito sentido.

Aliviar a vida *ou* aliviar da vida: Nietzsche contra Schopenhauer

A atitude pré-iluminista transforma o artista numa espécie de curandeiro, na medida em que ele pretende “aliviar a vida dos homens” desviando “o olhar do árduo presente” (MA I/HH I, 148): com sua ilusão, a arte disfarça o peso da realidade e, com sua metafísica, contorna as coisas humanas. A arte, assim, seria uma espécie de fuga da realidade e seu valor estaria unicamente na capacidade de justificar a vida através da oferta de uma vida ilusória: ao invés de aliviar *a* vida, ela pretende aliviar *da* vida, ou seja, distanciar o homem da própria vida através de um esconderijo em outra realidade. Essa perspectiva está ligada diretamente à crítica de Nietzsche a Schopenhauer, para quem a arte teria um papel de suspensão da Vontade, ou seja, de alívio momentâneo do sofrimento provocado pela ação egoísta sobre o ser humano, fazendo com que a contemplação artística, por átimo de segundo, fizesse o espectador suspender o seu interesse e, com isso, aliviar-se do peso da vida que é, essencialmente, Vontade. Ao negar a Vontade, negar-se-ia a própria

vida, portanto. Nietzsche, contudo, denuncia tal posição: os artistas “acalmam e curam apenas provisoriamente, apenas no instante; e até mesmo impedem que os homens trabalhem por uma real melhoria de suas condições, ao suprimir e purgar paliativamente a paixão dos insatisfeitos, dos que impelem à ação” (MA I/HH I, 148). A referência não poderia ser mais direta: tal perspectiva de alívio promovida pela arte segundo Schopenhauer seria um impedimento para o enfrentamento das condições vitais porque enfraquece ainda mais o homem, impedindo o crescimento das forças que seriam capazes de aliviar o peso da vida.⁶ A arte não passaria de um paliativo que enfraquece a ação e impede que os homens saiam da sua condição de menoridade. O resultado seria um processual hipotrofiamento das forças vitais e o adoecimento do homem no ressentimento e todos os outros sentimentos negativos que conduzem à inação.

Contra o conceito schopenhaueriano de pessimismo, de alguma forma ainda presente na sua produção anterior, Nietzsche recusa o caráter da arte como justificação da existência para resgatar o papel de celebração da vida em sua plenitude. Isso aparece, por exemplo, na análise da respeito da métrica: para o filósofo, ela representaria uma “artificialidade no falar” e conteria uma “impureza no pensar” (MA I/HH I, 151) cuja função não é outra senão “tornar suportável a visão da vida, colocando sobre ela o véu do pensamento impuro” (MA I/HH I, 151). Ou seja, a estratégia que impõe elementos artificiais (ou seja, metafísicos) sobre a atividade artística não tem outra intenção do que justificar a vida para além dela mesma, isto é, criando subterfúgios que desviem o elemento trágico da existência, como faz a métrica, por exemplo. Esse efeito apareceria também na música: Nietzsche cita a *Nona Sinfonia* de Beethoven (MA I/HH I, 153) como uma elevação acima do mundo, até a imortalidade, expressão de um desejo religioso e metafísico que mostra como a arte se aproxima da religião e não passaria de uma resposta à “necessidade metafísica” (MA I/HH I, 153), na medida em que o homem deseja, para suportar a vida, os “mais altos efeitos da arte”. Outro exemplo usado por Nietzsche aparece no aforismo 160, a respeito da “criação” de caracteres por parte dos artistas: Nietzsche contesta a crença popular de que os artistas (escultores e pintores, principalmente) são capazes de criar personagens que correspondam a homens reais basicamente porque sequer o homem real poderia ser conhecido, posto que tudo o que conhecemos do homem é já superfície: “que o pintor e o escultor expressem a ‘ideia’ de homem é

6 Note-se que Nietzsche não está simplesmente afirmando que a vida não é “pesada”, mas questionando o procedimento proposto como forma de superação desse peso: de um lado, fugir da vida (a saída metafísica); de outro lado, fortalecer as forças vitais para que o peso se torne leve (a saída científica). A segunda alternativa, portanto, ao invés de promover a fuga, intensifica as vivências (incluindo as mais doloridas e conflituosas) como única forma de suportar o peso da vida. Testando-se, na vida, o homem estaria cada vez mais preparado para enfrentar a vida em toda a sua plenitude, com tranquilidade e júbilo, algo que se aproxima da atitude que Nietzsche identifica nos gregos. A arte deveria assumir essa segunda posição, obviamente.

vã fantasia e ilusão dos sentidos: somos tiranizados pelos olhos, ao dizer algo assim, pois eles veem do corpo humano apenas a superfície, a pele; mas o corpo interior faz igualmente parte da ideia” (MA I/HH I, 160). Sendo assim, o homem só pode ser alcançado como uma ilusão e toda arte “procede da *ignorância* do homem sobre o seu interior (corpo e caráter)”. A ignorância, portanto, gera a ilusão e projeta-se como verdade, tornando assim a visão do homem de alguma forma suportável. O contrário disso seria a atitude “científica” daqueles que buscam o conhecimento do homem e evitam essa pretensa superficialidade, sob o preço de ser recusada, já que não se adapta à imagem de perfeição humana proposta pela metafísica.

Mais uma vez: o problema não é a superficialidade em si, mas a pretensão de que ela seja a verdade absoluta. Para Nietzsche, a vida é bela em si mesma, sendo erro e superfície: eis o que viram, por exemplo, os gregos através de Homero, pois “eles não se iludem, mas deliberadamente cercam e embelezam a vida com mentiras” (MA I/HH I, 154), tendo “prazer na mentira”, sem experimentar nisso nenhuma culpa. Diante da gravidade da vida e da miséria humana, trazida por seu “agudo intelecto”, os gregos “sabiam que apenas através da arte a própria miséria pode se tornar deleite” (MA I/HH I, 154). Como mentira e ilusão, a atividade artística celebra o que a vida tem em sua plenitude. Toda a religião grega seria, nesse caso, uma poetização da vida, ou seja, uma celebração das forças integrais que formam as vivências e uma tentativa de, através dessas ilusões, enfrentar e celebrar mesmo aquele lado que poderia ser considerado “pesado” demais. Por isso, ao invés de *aliviar da vida*, a arte teria, assim, o papel de *aliviar a vida*:⁷ não fugir da vida, mas na vida e a partir da realidade humana, projetar a alegria existencial na forma artística. Nietzsche intitulou o aforismo 154 de *Brincando com a vida*, em contraposição ao sofrimento marcante da visão de Schopenhauer, para quem a arte deveria aliviar *da* vida.

Esse tema aparece no penúltimo aforismo da obra de 1878, no qual Nietzsche retoma a importância geralmente dada à arte devido ao seu tom metafísico, como se a obra fosse algo que “*subsiste eternamente*” em contraposição à sua “concepção”, segundo a qual “o artista pode conferir validade à sua imagem somente por um período, porque o ser humano, como um todo, mudou e é mutável, e tampouco o indivíduo é algo fixo e constante” (MA I/HH I, 222). Ao ser submetida à observação psicológica, *o que restaria ainda da arte*, conforme sugere o título desta passagem? Se “durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar o nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: ‘seja como for, é boa a vida’”, então seria necessário perguntar sobre o novo papel da arte quando ela é

⁷ Recorremos aqui ao conceito proposto por Ponton (2007), de que existe em Nietzsche uma *Philosophie de la légèreté*: traduzida também como uma moral de “alívio da vida”, “uma moral que se apoia sobre uma filosofia da leveza” (p. 1).

retirada de suas obrigações metafísicas. O que restaria, Nietzsche mesmo afirma, seria a lição da alegria: “essa lição da arte, de ter prazer na existência e de considerar a vida humana um pedaço da natureza (...) - esta lição se arraigou em nós, ela agora vem novamente à luz como necessidade todo-poderosa de conhecimento”, ou seja, como assunto da própria ciência da arte, porque no fundo, “o homem científico é a continuação do homem artístico” (MA I/HH I, 222). Essa enigmática afirmação, com a qual Nietzsche encerra esse aforismo, traduz a ideia de que a ciência recolhe da própria arte o interesse pela vida e a alegria com a existência: nesse sentido, a tarefa da ciência continua sendo aquela da arte, na medida em que ela se apresenta como celebração da vida, mas agora submetida a um novo olhar, o olhar do conhecimento, que é uma nova necessidade.

Nietzsche encerra o texto retomando esse papel de alegria com a vida, usando mais uma vez a metáfora iluminista da maioridade: a atividade artística como tempo de juventude era a celebração da vida, antes do amadurecimento trazido pela ciência: “a humanidade logo se relacionará com a arte como uma lembrança comovente das alegrias da juventude” (MA I/HH I, 223), dado que a arte mesma, diante da decadência trazida pela modernidade, celebra seu último suspiro.

O artista como trabalhador e a questão do gosto

Outro elemento importante levantado por Nietzsche na sua tentativa de dismantelar a ideia metafísica de gênio diz respeito à questão do gosto. Para o filósofo do pensamento histórico, a ciência da arte também seria necessária quando se trata de avaliar a qualidade de uma obra. Para ele, a qualidade de um julgamento ou sentimento não deveria derivar apenas, como é de costume, da comoção ou do abalo emocional que uma obra provoca no espectador. Ao contrário, seria necessário ir além e alcançar uma maturidade tal que reconheçêssemos que nossos sentimentos e julgamentos são falíveis e nenhum artista deveria ser considerado de forma definitiva quanto à sua qualidade. Em outras palavras, seria preciso acreditar na falibilidade do julgamento do gosto, já que ele está sempre submetido às mudanças da história e aos jogos de ignorância aos quais estamos submetidos quanto à verdade do sentimento que projetamos, o que inclui reações que só o uso do procedimento de observação psicológica pode demonstrar.

Ora, se o gosto é o que define um gênio, então o culto ao gênio, ou seja, o reconhecimento da genialidade de um artista, nunca poderia ser considerado como inquestionável ou dado de uma vez por todas. É preciso encontrar as razões que de fato se escondem por trás do culto ao gênio, entre as quais está a própria vaidade de quem avalia. Ou seja: não é, no fundo, o gosto, que conta na avaliação, mas a vaidade e o interesse de quem pretende esconder a sua própria preguiça. No aforismo

162, Nietzsche afirma que uma avaliação exagerada do gênio mal esconde a nossa vaidade: “é assim que nossa vaidade, nosso amor-próprio, favorece o culto ao gênio: pois só quando é pensado como algo distante de nós, como um *miraculum*, o gênio não fere” (MA I/HH I, 162). Ou seja, a afirmação da genialidade (e não do trabalho do artista) esconde a vaidade daqueles que não querem reconhecer os limites ou incompetências, ou mesmo a sua preguiça: dizer que alguém é um gênio seria o mesmo que declarar que ele tem algo de sobrenatural, portanto, que não poderia ser alcançado intencionalmente por nenhuma outra pessoa. Só o gênio é gênio, porque só ele nasceu com o dom ou com o talento, não os demais. Ao afirmar a importância do trabalho do artista, Nietzsche quer desfazer esse mal-entendido: o gênio não é um milagre, mas a sua tarefa assemelha-se à do “inventor mecânico, do sábio em astronomia ou história, do mestre na tática militar”, ou seja, à de todos aqueles que se empenham com disciplina e zelo no seu afazer. A descrição desse esforço não deixa de ser contundente: trata-se de “indivíduos cujo pensamento atua numa só direção, que tudo utilizam como matéria-prima, que observam com zelo a sua vida interior e a dos outros, que em toda parte enxergam modelos e estímulos, que jamais se cansam de combinar os meios de que dispõem”. O artista não é um gênio, portanto, mas um trabalhador e se não o reconhecemos como tal, é porque queremos disfarçar a nossa própria preguiça e a nossa falta de dedicação. No fim, quando elogiamos a genialidade dizemos, como Goethe, que “as estrelas, nós não as desejamos” (cf. MA I/HH I, 162) e, com isso, recusamos qualquer trabalho ou esforço para que nos tornemos também nós excelentes naquilo que fazemos.

Nietzsche reconhece que “toda atividade humana é assombrosamente complexa, não só a do gênio: mas nenhuma é um ‘milagre’” (MA I/HH I, 162). A crença no gênio esconde, por isso, a vontade de não sentir inveja: “chamar alguém de ‘divino’ significa dizer: ‘aqui não precisamos competir’” (MA I/HH I, 162). Ao contrário do que ocorre com o mecânico, o historiador ou o construtor, o artista consegue esconder a história do seu trabalho e esta é sua “vantagem”. Por ele, “a arte consumada da expressão rejeita todo pensamento sobre o devir; ela se impõe tiranicamente como perfeição atual”, a fim de esconder a sua história, que é uma história de trabalho. Isso faz com que os artistas (Nietzsche fala de “artistas da expressão”) sejam reconhecidos como gênios, o que não ocorre com os homens da ciência. E mais uma vez ele faz referência à imaturidade deste julgamento: “na verdade, aquela apreciação e esta subestimação não passam de uma infantilidade da razão” (MA I/HH I, 162). Um gosto datado historicamente, portanto.

A ideia de mostrar o trabalho que está implícito em toda produção artística também aparece no aforismo 177, agora associado ao que Nietzsche chama de “eficácia do incompleto”: adiantando uma tendência forte da arte contemporânea, que se apresenta como um enigma a ser decifrado, a imaginação seria, para ele,

convocada de forma mais eficaz quando a obra não está completa, quando “deixa-se mais a fazer para quem observa”, quando o espectador é “incitado a continuar elaborando o que lhe aparece tão fortemente lavrado em luz e sombra, a pensá-lo até o fim e superar ele mesmo o obstáculo que até então impedia o desprendimento completo” (MA I/HH I, 177).⁸ Não é por outro motivo que o autor deve evitar se igualar ao seu leitor: é preciso que ele esteja à frente, para fazer essa convocação, do contrário cometeria o “único pecado mortal que este jamais lhe perdoa” (MA I/HH I, 190), o de equiparar-se ao leitor que, caso se dê conta, perde a sua vaidade, ou seja, deixa de reconhecer o seu próprio esforço de leitor. O valor do incompleto estaria na sua capacidade de estimulação artística, conforme lemos mais adiante, no aforismo 199, intitulado *O incompleto como estimulante artístico*: uma “instigante incompletude” pode ser mais eficaz na descrição de alguma coisa ou de alguém do que uma descrição completa que parece se colocar “acima do elogiado”, conseguindo com isso um “efeito debilitante”. A “incerteza de horizontes” e os “pensamentos inacabados” (MA I/HH I, 207) deveriam, inclusive, ser valorizados como parte de uma abertura: o que está inacabado é o que se abre em mil caminhos ainda, é o que se torna horizonte do possível. Quem se depara com o incompleto está diante de um tesouro (“estamos no limiar; esperamos, como a desenterrar um tesouro: como se estivesse para ocorrer um profundo achado”) ou de um pensamento que voa ao largo (“ele passa volteando por nossa cabeça, mostrando suas belíssimas asas de borboleta - e, contudo, nos escapa”). É isso que abre, no caso da literatura, a vida própria de um livro (MA I/HH I, 208).

Essa argumentação alcança seu auge no aforismo 163, intitulado *A seriedade no ofício*, que começa com uma interjeição ao mesmo tempo forte e irônica: “- Só não me falem de dons e talentos inatos!” A grandeza de um homem estaria não em ter nascido “pronto”, portanto, mas na seriedade com que ele se torna grande, ou seja, com que ele *adquire* grandeza, com que ele se empenha sobre si mesmo a fim de fazer, primeiramente, de si mesmo uma obra de arte: Nietzsche fala, no final do aforismo, de um “caráter e inteligência” necessários para “dar forma a um tal plano de vida artística”. Todos os grandes da cultura “tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro aprende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo; permitiram-se tempo para isso porque tinham mais prazer em fazer bem o pequeno e secundário do que no efeito de um todo deslumbrante” (MA I/HH I, 163). Nesse trecho, Nietzsche explicita um argumento que será dirigido, mais tarde, com bastante força crítica, ao próprio Wagner, como um elemento constituindo da sua modernidade: a pressa no efeito do todo antes da

⁸ Não é difícil de associar essa perspectiva de valorização do que é “incompleto” ao novo estilo de escrita filosófica implementado por Nietzsche a partir de *Humano, demasiado humano*, justamente o estilo aforismático, para o qual a descrição acima seria bastante adequada.

seriedade com que o detalhe é forjado. Prestar atenção ao pequeno e secundário é encontrar o prazer no trabalho, justamente no ato de fazer e menos no efeito, ou seja, no produto acabado que se apresenta. Na modernidade, contudo, o artista busca o aplauso e por ele não pode esperar sem ansiedade. Ao contrário, o escritor, por exemplo, que leva sua arte a sério, que “sente em si a paixão de escrever”, esse transforma a sua vida num empenho de excelência, num exercício cuja meta é seu próprio ofício; ele “quase que só aprende, de tudo o que faz e vive, aquilo que é literalmente comunicável” (MA I/HH I, 200). É pelo trabalho sério, portanto, que o “‘gênio’ (como se diz)” conquista sua grandeza e genialidade:

Que alguém faça dezenas de esboços de novelas, nenhum com mais de duas páginas, mas de tal clareza que todas as palavras sejam necessárias; que registre diariamente anedotas, até aprender a lhes dar a forma mais precisa e eficaz; que seja infatigável em juntar e retratar tipos e caracteres humanos; que sobretudo conte histórias com a maior frequência possível e excite histórias, com olhos e ouvidos atentos ao efeito provocado nos demais ouvintes; que viaje como um paisagista e pintor de costumes; que extraia de cada ciência tudo aquilo que, sendo bem exposto, produz efeitos artísticos; que reflita, afinal, sobre os motivos das ações humanas, sem desdenhar nenhuma indicação que instrua nesse campo, e reunindo tais coisas dia e noite. Nesse variado exercício deixe-se passar uns dez anos: então o que for criado na oficina poderá também aparecer em público (MA I/HH I, 163).

“Mas como faz a maioria”, contesta Nietzsche? Começa com o todo, tem pressa, arrisca altos lances, quer chamar a atenção. Pode ser até que “um dia podem acertar um bom lance”, mas não demoram em fazer lances cada vez piores, pois não têm nenhum talento especial cultivado, ou seja, não se experimentaram nesse mesmo procedimento. Eis o que faz o artista moderno quando se rende à busca da aprovação da maioria, ao aplauso da massa, ao culto da celebridade: nascem os “bufões da cultura moderna”, que são os “folhetinistas”, os fundadores da cultura jornalística que tudo iguala para que tudo possa ser compreendido e reconhecido unicamente pelo efeito fácil (MA I/HH I, 194). Rendidos assim, os artistas dariam lugar a um tipo de homens equivalentes aos bufões medievais: “semirracional, espirituoso, exagerados, tolos, às vezes presentes tão-só para amenizar o *pathos* de um estado de espírito através de repentes e de tagarelices, e para abafar com seu alarido o toque de sino pesado dos grandes eventos” (MA I/HH I, 194).

Ao criticar essa “exacerbação do sentimento que já dura um século” (MA I/HH I, 195), Nietzsche tenta se distanciar do romantismo, fazendo com que, no âmbito da literatura, as palavras “vaporosas e infladas”, típicas de um gosto imaturo e despreparado, como é o moderno, deem lugar ao conhecimento científico, que se mantém a partir de “uma grande sobriedade do sentimento e forte concentração de palavras”,⁹ tal como os gregos conseguiram. Mais uma vez, o método da observação

⁹ Mais uma vez é possível identificar no argumento de Nietzsche um elemento justificador de seu novo estilo aforismático.

psicológica tenta retirar o sentimento (um tradicional “objeto” psicológico) do campo do exagero romântico, para analisá-lo no campo científico. Assim, a modernidade sofreria desse exagero do sentimento porque ela é associada por Nietzsche ao próprio romantismo. No seu lugar, a ciência da arte conduziria à “reflexão severa, concisão, frieza, simplicidade deliberadamente levada ao extremo; em suma, restrição do sentimento e laconismo”, ou seja, a um “modo frio de escrever” que seria, por isso mesmo, também um modo sedutor. “Tudo o que o povo exige da tragédia”, escreve Nietzsche no aforismo 166, numa referência à função catártica da tragédia grega descrita por Aristóteles na *Poética*,¹⁰ e contra a qual ele se posiciona, “é ficar bem comovido, para poder derramar boas lágrimas”. O artista, entretanto, não pode confundir-se com o povo. Dele exige-se um “prazer nas invenções técnicas e artifícios engenhosos, no manejo e distribuição da matéria, no novo emprego de velhos motivos, velhas ideias” e, sendo assim, “a sua atitude é a atitude estética frente à obra de arte, a daquele que cria” (MA I/HH I, 166). Enquanto o povo presta atenção e se interessa apenas pelo efeito e pelo conteúdo, o artista está atento à forma. Ele é não um mero promotor do gosto (que é, nesse caso, um mau-gosto) mas um trabalhador da arte.

É por esse motivo que, ao falar da música, Nietzsche nega aquela noção schopenhaueriana, segundo a qual a música falaria a própria linguagem da Vontade: “a música, em si, não é tão significativa para o nosso mundo interior, tão profundamente tocante, que possa valer como linguagem *imediata* do sentimento” (MA I/HH I, 215), algo que só é possível graças à nossa imaginação de tal fato. Contra Wagner, Nietzsche afirma que “a ‘música absoluta’ é, ou forma de si, no estado cru da música, em que o ressoar medido e variamente acentuado já causa prazer, ou o simbolismo das formas, que sem poesia já fala à compreensão”, numa referência à relação entre a música e a poesia. Para ele, só um intelecto avariado pode imaginar que a música fale algo da essência do mundo e que fale em relação ao sentimento mais essencial: “em si, música alguma é profunda ou significativa, ela não fala da ‘vontade’ ou da ‘coisa em si’” porque, no fim, “foi o próprio intelecto que introduziu tal significação no som” (MA I/HH I, 215), até o fato de que “os nossos ouvidos se tornaram cada vez mais intelectuais” (MA I/HH I, 217), ou seja, passaram a anular a sensualidade da música em nome daquilo que foi projetado racionalmente sobre ela - ao invés de ouvirem música, simplesmente, busca-se “imediatamente a razão, ou seja, ‘o que significa’, e não mais ‘o que é’” (MA I/HH I, 217), levando a um embotamento dos sentidos

10 A referência a Aristóteles e à sua teoria da *catarse* aparece explicitamente no aforismo 212, onde Nietzsche se pergunta sobre o efeito da arte, sugerindo, com seu olhar psicológico, que compaixão e medo poderiam, ao inverso do que propôs o Estagirita, ser ampliados e “*reforçados*”, como geralmente ocorre entre os produtores e espectadores da arte romântica.

pela afirmação radical da racionalidade a todo custo, um outro extremo,¹¹ portanto, do mesmo movimento proposto por Schopenhauer e por Wagner.¹² Tal processo é descrito por Nietzsche como um processo de racionalização dos sentidos, um degrau de barbarização em que “o mundo é mais feio do que nunca, mas *significa* um mundo mais belo do que jamais” (MA I/HH I, 217).

Essa ideia de um gosto trabalhado com rigor e equilíbrio é retomada no aforismo 221, no qual Nietzsche analisa a poesia francesa, que teria, segundo ele, sofrido “a severa coerção” dos dramaturgos franceses, “com respeito à unidade de ação, de tempo e lugar, ao estilo, à construção do verso e da frase, à escolha de palavras e pensamentos”. A disciplina que se impuseram os escritores franceses teria sido necessária para que seus autores fugissem ao exagero do sentimento, ainda que tal movimento tenha terminado com Voltaire,¹³ já que Rousseau teria feito o que fizeram alemães como Lessing e Schiller, especialmente: saltado para “uma espécie de estado natural da arte”, recuado, portanto, para o campo puro do exagero sentimental. Nietzsche não esconde sua admiração por Voltaire, para quem, vale lembrar, *Humano, demasiado humano*, tinha sido dedicado:

Voltaire foi o último dos grandes dramaturgos, o último a sujeitar com moderação grega sua alma multiforme, que estava à altura também das maiores tempestades trágicas (...); assim como foi o último grande escritor que no tratamento da prosa oratória teve ouvido grego, consciência artística grega e simplicidade e graça gregas; e foi também um dos últimos homens a reunir em si a suprema liberdade do espírito e uma mentalidade decididamente não revolucionária, sem ser covarde ou inconsequente (MA I/HH I, 221).

O objetivo do elogio a Voltaire é destacar a importância do “*sujeitamento* da força de expressão, no domínio e organização dos meios artísticos” como processos propriamente artísticos, ao contrário do que a grande plateia moderna deseja, preferindo a inspiração por ela mesma, sem valorizar qualquer esforço, até que, por fim, a arte mesmo desfaleça sem nenhuma limitação de estilo. Um esforço que, na Alemanha, Goethe teria compreendido tardiamente, na esteira dos gregos e dos franceses.

11 O que poderia soar aparentemente paradoxal é o fato de que, num extremo, as teses schopenhauerianas e wagnerianas radicalizem o sentimento e, de outro, radicalizem a racionalidade vazia, ou seja, não aquela proposta por Nietzsche como científica e rigorosa, mas uma de tipo vazio, que simplesmente expressa uma superficialidade imposta intencionalmente como tentativa de doar um sentido para as coisas, mais uma expressão do medo da vida, portanto, uma mera “vontade de significação”.

12 A crítica a Schopenhauer é direta e, além da música, reconhecida como originada no catolicismo restaurado (HH, 219), ou seja, do ambiente religioso ao qual a arte continua atrelada, inclui também a arquitetura (MA I/HH I, 217 e 218).

13 Sobre a relação entre Nietzsche e Voltaire em torno de *Humano, demasiado humano*, faço referência a meu trabalho anterior, “Nietzsche e Voltaire: a propósito da dedicatória de *Humano, Demasiado Humano*”, publicado na *Revista Filosofia Unisinos*, 13(1), pp. 57-67, jan/abr 2012. Nesse trabalho, também analiso a relação de Nietzsche com o Iluminismo na perspectiva daquilo que se poderia chamar de “novo Iluminismo” proposto por Nietzsche.

A modo de conclusão: a crítica ao artista como *miraculum*

Por fim, a crítica de Nietzsche poderia ser resumida como uma crítica à noção de *miraculum* (MA I/HH I, 162) que, segundo ele, sustentaria o culto ao gênio, como uma “figura quase-sacerdotal em especial e misteriosa comunhão com outro mundo” (Young, 2003, p. 69). O assunto aparece no aforismo 162, mas é retomado no 164, associado a um pretenso perigo: a superstição. Fazendo uma referência indireta a Schopenhauer, para quem o gênio é aquele que tem “uma visão imediata da essência do mundo” (MA I/HH I, 164), Nietzsche denuncia a “crença em espíritos grandes, superiores, fecundos” como “ligada à superstição, total ou parcialmente religiosa, de que esses espíritos são de origem sobre-humana e têm certas faculdades maravilhosas”. A questão da origem volta aqui: ao invés de uma origem milagrosa, o gênio tem uma história; ao invés ter uma capacidade de ver “através de um buraco no manto da aparência” com seu “maravilhoso olhar vidente”, ele seria o produto da “fadiga e do rigor da ciência”. Nietzsche chama essa perspectiva de “milagre no campo do conhecimento”, uma visão religiosa que conta ainda com muitos crentes, entre os quais estão os próprios artistas, que “glorificam os erros religiosos e filosóficos da humanidade” (MA I/HH I, 220) como se o reconhecimento das origens humanas da arte anularia o significado dos objetos artísticos. O seu produto não é outra coisa que o “nada”, algo “totalmente vazio e insípido” (MA I/HH I, 165).

Tal fundamento do culto ao gênio teria como consequência perigosa certo empoderamento que levaria o gênio a construir uma autoimagem sobre-humana: “o sentimento de irresponsabilidade, de direitos excepcionais, a crença de estar nos agraciando com seu trato, uma raiva insana frente à tentativa de compará-los a outros, ou de estimá-lo inferior e trazer à luz as falhas de sua obra” (MA I/HH I, 164). Perdendo a autocrítica e recusando-se a qualquer crítica, os gênios caminhariam para a hipocrisia, nada útil sequer para eles mesmos. Ao contrário, seria útil que os gênios se dessem conta do esforço e da seriedade do trabalho que realizaram:

para os grandes espíritos é provavelmente mais útil que eles se deem conta de sua força e da origem desta, que apreendam as qualidades puramente humanas que neles confluíram, as felizes circunstâncias que ali se juntaram: energia incessante, dedicação absoluta a certos fins, grande coragem pessoal; e também a fortuna de uma educação que logo ofereceu os melhores mestres, modelos e métodos (MA I/HH I, 164).

Reconhecendo essas condições, o gênio não seria mais apresentado diante da massa como um líder portador de poderes sobrenaturais, ainda que isso, no geral, contente e exalte os homens - eis o veneno que torna o culto ao gênio um perigo social: facilmente a fé se transforma num “fatalismo quase louco” que acaba por levar o próprio gênio à ruína. Note-se como, aqui, mais uma vez, temos um exemplo da observação psicológica implementada por Nietzsche com o intuito de desconstruir a miraculosidade do gênio.

Contra o milagre do gênio, Nietzsche resgata a educação e a noção grega de excelência (algo que, de resto, está muito ligado ao problema do gosto): mestres, modelos e métodos fazem parte do esforço de qualificação do trabalho dos grandes espíritos em busca do aperfeiçoamento de sua obra. Mas é também pela educação que o próprio povo se educa e até mesmo educam-se os juízes da arte. Nietzsche contrapõe o processo educativo à aridez da pressa que faz surgir celebridades: os gregos, por exemplo, faziam arte “para vencer”, segundo o seu ideal de “Ambição” (associada à boa Éris de Hesíodo, n’*Os trabalhos e os dias*) que era também o seu ideal de excelência, o qual dependia de um esforço, de uma luta, de um exercício constante: para ser grande é preciso “preparar-se para a arte pela única via correta - a prática” (MA I/HH I, 203). Importava o que cada um entendia como excelência “aos seus próprios olhos” e não o que a “opinião geral” considerava excelente. E nesse exercício, educavam a si mesmos e esperavam que os juízes de suas obras também se educassem, a fim de que avaliassem “suas obras conforme critérios por eles mesmos estabelecidos” (MA I/HH I, 170). Eles eram a medida de sua própria excelência e só no tribunal que eles mesmos criavam para si sua arte poderia ser avaliada; queriam “de fato *ser* mais excelentes” e só depois “exigiam a concordância externa à sua avaliação, a confirmação de seu julgamento”. Eis a diferença entre orgulho e vaidade: o primeiro tem a legitimidade de quem lutou “pela glória”, ou seja, pela medida de excelência que ele mesmo projetou para si; a segunda é mera busca de aplauso do público, como ocorre na modernidade. A educação é o processo pelo qual o orgulho concorre para ter mais importância cultural do que a vaidade.

Nota-se como, portanto, ao aplicar o seu procedimento científico sobre a arte, Nietzsche se defronta com a questão do gênio e estabelece uma análise histórico-fisio-psicológica que denuncia o artista como um “bufão da cultura moderna” (MA I/HH I 194), a serviço da massa. Em busca de seu aplauso, por pura vaidade, acaba mantendo-se atrelado aos ideais metafísicos que fazem da arte (notadamente a romântica) uma extensão da religião e do gênio, um personagem pré-iluminista que cria a partir da menoridade para manter a humanidade neste estado: ao promover a imagem de si mesmo como um quase-sacerdote ou mágico, o artista pretende cultivar o seu poder e influência, tendo como resultado a manutenção da humanidade num estágio pré-científico. Ao invés de ver o artista como um milagre, portanto, cabe resgatar o seu papel de trabalhador: não é o talento e nem a natureza que faz o gênio (como sugere a epígrafe de Goethe aposta no início deste trabalho), mas o seu esforço, disciplina, educação e busca pela excelência.

Obviamente, não é difícil encontrar uma série de exemplos que mostram como a argumentação nietzschiana não se sustenta no todo: Beethoven não parece ter sido o tipo de gênio descrito por Nietzsche, nem Mozart ou Schubert, que tanto esforço e trabalho teriam dedicado à sua produção, muito menos Cézanne e outros

impressionistas, que fizeram questão de mostrar-se tanto em suas obras. Tampouco, como sugere Young (2003, p. 70), os gênios parecem ter se empenhado tanto em busca do aplauso e do reconhecimento. Sendo assim, a preocupação de Nietzsche de “desmitologizar” a arte negando-lhe o *status* de um milagre deve ser reconhecida não em sua verdade argumentativa simplesmente, mas como uma reflexão profilática, no que ela induz em termos de cuidado e esforço para livrar a arte das malhas metafísicas e, com isso, elevar a cultura à afirmação da realidade humana, demasiado humana e impulsionar suas expressões vitais mais próprias. “O que resta da arte” (MA I/HH I, 222) é justamente a sua capacidade de “olhar a vida com interesse e prazer” e de “levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: ‘seja como for, é boa a vida’”.

Referências

- Chaves, E. (2000). Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt. *Cadernos Nietzsche*, 9, pp. 41-66.
- Nietzsche, F. (1988). *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA). 15 v.. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York: dtv/Walter de Gruyter & Co.
- _____. (2000). *Humano, Demasiado Humano I*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras.
- Oliveira, J. (2012). Nietzsche e Voltaire: a propósito da dedicatória de *Humano, Demasiado Humano*. *Revista Filosofia Unisinos*, 13(1), pp. 57-67.
- Ponton, O. (2007). *Nietzsche - Philosophie de la légèreté*. Berlin; New York: Walter de Gruyter. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Band 53)
- Young, J. (2003). *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weber, J. F. (2011). *Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche*. Londrina: EDUEL.

Recebido em: 23.04.2019

Aceito em: 09.09.2019

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-
Compartilhada 4.0 Internacional.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

