



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**  
**CAMPUS SÃO BERNARDO**  
**LICENCIATURA PLENA EM CIÊNCIAS HUMANAS/SOCIOLOGIA**

**LUCIANO BRANDÃO MARQUES**

**NIETZSCHE: para além do conhecimento estético e da trágica modernidade**

**SÃO BERNARDO**  
**2018**

LUCIANO BRANDÃO MARQUES

**NIETZSCHE: para além do conhecimento estético e da trágica modernidade**

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Ciências Humanas/Sociologia da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Ciências Humanas/Sociologia.

Orientador: Dr. Wandelson Silva de Miranda.

SÃO BERNARDO  
2018

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

BRANDÃO MARQUES, LUCIANO.

NIETZSCHE : PARA ALÉM DO CONHECIMENTO ESTÉTICO E DA  
TRÁGICA MODERNIDADE / LUCIANO BRANDÃO MARQUES. - 2018.

110 f.

Orientador(a): WANDEILSON SILVA DE MIRANDA.

Monografia (Graduação) - Curso de Ciências Humanas -  
Sociologia, Universidade Federal do Maranhão, São  
Bernardo, Maranhão, Brasil, 2018.

1. Cultura. 2. Estética. 3. Modernidade. 4.  
Nietzsche. I. SILVA DE MIRANDA, WANDEILSON. II. Título.

**LUCIANO BRANDÃO MARQUES**

**NIETZSCHE: para além do conhecimento estético e da trágica modernidade**

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Ciências Humanas/Sociologia da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em Ciências Humanas/Sociologia.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**PROF. DR. WANDEILSON SILVA DE MIRANDA (ORIENTADOR)**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**

---

**PROF. DR. TEDSON MAYCKELL BRAGA TEIXEIRA**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**

---

**PROF.A. DRA. ALINA SILVA SOUSA DE MIRANDA**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**

Dedico este trabalho aos meus pais, Ribamar e Leila, e especialmente à minha querida avó, Lucia Brandão (*In Memoriam*), de quem herdo a estima por tudo que cresce e frutifica e o místico amor pelo mar e a madrugada.

## AGRADECIMENTOS

Eu agradeço primeiramente aos meus pais, Leila e Ribamar, por terem me concedido a oportunidade e o privilégio de estudar, mesmo diante de tantas circunstâncias contrárias à atividade intelectual. Também agradeço à minha avó, Lucia Brandão (*In Memoriam*), por todas aquelas horas de filosofia vivida durante nossas longas conversas – ali nascia e crescia a minha inquietação e o meu entusiasmo pelo conhecimento. Guardo todas essas horas com inestimável carinho.

Também agradeço ao professor Wandelson Silva de Miranda por sua extrema competência e dedicação durante o processo de orientação deste trabalho; e especialmente pelo contato cultural que o mesmo me proporcionou nesses últimos anos. Sinto-me privilegiado por ter sido orientado por este grande homem que navega entre o simples e sofisticado com tanta maestria. Também agradeço aos professores Tedson Braga e Alina Silva Souza de Miranda, que por sua competência profissional sempre foram, para mim, um estimulante desafio.

Agradeço também a todos os colegas e amigos que das dores aos risos pude compartilhar a experiência da graduação.

Acima de tudo, sou infinitamente grato a vida que vive e morre em meu corpo e todas as paixões que dela emanam e edificam o meu ser.

“(...) Nem tudo é dias de sol,  
E a chuva, quando falta muito, pede-se.  
Por isso tomo a infelicidade com a felicidade  
Naturalmente, como quem não estranha  
Que haja montanhas e planícies  
E que haja rochedos e erva...

O que é preciso é ser-se natural e calmo  
Na felicidade ou na infelicidade,  
Sentir como quem olha,  
Pensar como quem anda,  
E quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia  
morre,  
E que o poente é belo e é bela a noite que fica...  
Assim é e assim seja...”

(PESSOA, *O Guardador de Rebanhos*)

## RESUMO

O presente estudo tem por objetivo apresentar o desenvolvimento do conhecimento estético enquanto um campo do saber, especialmente sob uma perspectiva nietzschiana. Para tal, nosso trabalho encontra-se dividido em três momentos essenciais. No primeiro momento de nosso estudo, mostraremos o surgimento da reflexão sobre a sensibilidade e a contingência do mundo a partir da perspectiva crítica de Platão, buscando compreender como a questão estética (fisiológica e artística) fora condenada pelo filósofo ateniense; em seguida, com base na perspectiva kantiana e no contexto cultural do século XVIII, buscaremos apresentar a retomada do elemento estético como objeto de reflexão filosófica e a estima do mesmo enquanto item indispensável na formulação do conhecimento. No segundo momento de nossa reflexão, analisaremos como a filosofia de Nietzsche elevou o conhecimento estético para um nível totalmente novo e prestigiado da reflexão filosófica, inclusive, realizando diversas críticas a tradição metafísica que outrora depreciava a arte. No terceiro e último momento de nosso estudo, buscaremos analisar a questão do conhecimento estético sob a perspectiva do artista moderno; tendo como cenário a Modernidade de 1840 a 1930 – momento essencial para compreendermos o desenvolvimento cultural e espiritual do tema aqui estudado.

**Palavras-Chave:** Nietzsche. Estética. Modernidade. Cultura.



## ABSTRACT

This study aims to present the development of the the aesthetic acquaintance as a field of knowledge, especially from a nietzschean perspective. For this, our work is divided into three essential moments: in the first moment of our study we will show the emergence of the reflection on the sensitivity and the contingency of the world from the critical perspective of Plato, trying to understand how the aesthetic question (physiological and artistic) was condemned by his philosophy; then, based on the kantian perspective and the cultural context of the eighteenth century, we will try to present the return of the aesthetic element as an object of philosophical reflection and the esteem of it as an indispensable item in the philosophical knowledge formulations. In the second moment of our reflection we will analyze how the Nietzsche's philosophy elevated the aesthetic acquaintance to a totally new and prestigious level of philosophical reflection - including criticizing the metaphysical tradition that once depreciated it. In the third and last moment of our study, we will try to analyze the question of aesthetic knowledge from the perspective of the modern artist; taking the Modernity from 1840 to 1930 as a backdrop - an essential moment to we understand the cultural and spiritual development of the theme here we are inquiring.

**Keywords:** Nietzsche. Aesthetics. Modernity. Culture.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 - RECORTES SOBRE O CONHECIMENTO ESTÉTICO: QUEDA E ASCENSÃO</b> .....	15
<b>1.1 A DUALIDADE PLATÔNICA</b> .....	16
1.1.1 A Crítica Platônica à Arte .....	21
<b>1.2 A ESTÉTICA TRANSCENDENTAL: O SENSÍVEL COMO ELEMENTO INDISPENSÁVEL DO CONHECIMENTO</b> .....	24
1.2.1 A Terceira Crítica de Kant e a Abertura do Debate Estético na Modernidade.....	29
1.2.2 A Noção de “Estética” em Kant e o papel da Imaginação no Conhecer .....	33
<b>2 – A QUESTÃO DO CONHECIMENTO ESTÉTICO NO PENSAMENTO DE NIETZSCHE: DA ARTE AO CORPO</b> .....	40
<b>2.1 AS INFLUÊNCIAS DIONISÍACAS PARA UMA CRÍTICA DA RAZÃO: Schopenhauer e Richard Wagner</b> .....	40
2.1.2 O Nascimento da Tragédia: uma crítica da arte à razão.....	45
<b>2.2 UMA NOVA PERSPECTIVA ESTÉTICA: PENSANDO COM O CORPO</b> .....	53
2.2.1 A Metáfora do Homem-Toupeira e o Médico-Filósofo .....	57
2.2.2 Superando as Teorias Dualistas: o corpo contra a anti-natureza .....	62
2.2.3 As Consequências de Não se Pensar o Corpo .....	64
2.2.4 O <i>homo natura</i> : o retorno do homem à sua natureza.....	68
<b>2.3 O VALOR DO CONHECIMENTO</b> .....	72
<b>3 - A MODERNIDADE TRÁGICA: O CONHECIMENTO ESTÉTICO NA PERSPECTIVA DO ARTISTA MODERNO</b> .....	76
<b>3.1 O CONCEITO DE MODERNIDADE NO SENTIDO SOCIOHISTÓRICO E A METÁFORA DO <i>HOMEM FÁUSTICO</i></b> .....	77
3.1.1 O Cenário Cultural e Intelectual da Modernidade .....	81
<b>3.2 O ARTISTA E A ARTE MODERNA</b> .....	84
3.2.1 Charles Baudelaire e o Elogio a Modernidade .....	88
3.2.2 Vincent van Gogh: um espírito trágico moderno .....	92
<b>3.3 PARA UMA ÉTICA DOS SÁTIROS</b> .....	96
3.3.1 A Qualidade do Presente.....	97
3.3.2 A Beatitude do Trágico.....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	103
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	108

## INTRODUÇÃO

Neste estudo buscaremos analisar o desenvolvimento do conhecimento estético: sua queda, sua ascensão e seu estabelecimento como um campo essencial do saber e da cultura. O *conhecimento estético* que nos referimos e trataremos neste trabalho é aquele compreendido pela filosofia e teoria da arte cujo saber está fundamentalmente voltado em conhecer a sensibilidade humana a partir das experiências estéticas, fisiológicas e culturais.

Neste sentido, sabemos que muito já foi escrito e formulado sobre a relação entre conhecimento e sensibilidade: no pensamento clássico, por exemplo, sabemos que Platão (427-347 a. C.) foi o primeiro a criar um sistema de pensamento que buscou explicar ou racionalizar os fenômenos sensíveis. Platão realiza no décimo livro de sua *República* uma série de críticas ao mundo natural; referindo-se diretamente a contingência da natureza, o filósofo condena a inferioridade da realidade física, defendendo a existência de um mundo extraordinário em um plano suprassensível, onde as formas e as verdades eternas estariam abrigadas. Esta concepção platônica exerceu grande influência em todo o pensamento tradicional, inaugurando e firmando uma tradição metafísica em praticamente todos os campos do conhecimento.

Esta concepção metafísica inaugurada por Platão ganha dimensões imensuráveis quando se torna o modelo crítico-filosófico da fé cristã. O cristianismo enquanto religião e filosofia disseminou o modelo metafísico platônico por todo ocidente e a mentalidade depreciativa sobre o corpo e a contingência do mundo é fixada no espírito ocidental.

Enquanto o mundo físico representa para filosofia platônica a imperfeição da natureza, para o cristianismo o mesmo representa o ambiente dos vícios; e desta forma, assim como as paixões humanas são condenadas por Platão por distanciarem o homem de sua razão, a fé cristã atribui a elas o caráter de pecado. E como consequência direta desta mentalidade, a metafísica platônica e cristã instalam no espírito ocidental uma “anti-natureza” acerca do corpo e do mundo. Desta forma, ao negar a corporeidade e a matéria, o homem também nega a sua natureza e a realidade que o envolve. E como consequência geral, o mundo natural (o mundo verdadeiro, segundo Nietzsche) se torna indesejável. Pois além de corrupto, também passa a ser visto como desprezível.

A solução para tal deturpação da realidade levou o homem ocidental a desejar viver em um outro tipo de existência longe do pecado e do vício. Esta realidade perfeita é idealizada por Platão e denominada por ele como o “mundo das Ideias”; já no cristianismo, é idealizada sob a concepção de Éden ou Paraíso. Esta compreensão metafísica da realidade e do espírito, ou melhor, do corpo e do mundo, define a tradição cultural do pensamento ocidental.

Entretanto, com as constantes transformações culturais da Europa, especialmente no período dos séculos XVII e XVIII, a questão do conhecimento estético ganha uma modesta valorização enquanto objeto de interesse teórico em vários campos do conhecimento. É importante ressaltarmos que naquele momento se formava um período de grandes revoluções culturais e epistemológica no ocidente.

No âmbito das ciências, os avanços dos estudos da física, especialmente sob a física newtoniana, tiveram grande repercussão nas formulações do conhecimento da época, causando quase como efeito colateral novas inquiuições sobre o lugar do homem diante do cosmos. As novas narrativas sobre o mundo físico apontavam uma organização da natureza, sem a necessidade de uma ordenação divina, desta forma, deslocando as narrativas cosmológicas tradicionais, principalmente a explicação cristã da origem e finalidade do homem e seu mundo.

Já no âmbito da filosofia, destacavam-se neste período duas perspectivas teóricas: a filosofia racionalista e a empirista; por um lado, era defendido a soberania da razão; e por outro, a soberania do sensível. Essas duas concepções epistemológicas permaneceram totalmente dicotômicas até o século XVIII, quando o filósofo Immanuel Kant (1724-1804) com sua filosofia crítica buscou um diálogo entre ambas.

Mas se o interesse pela arte e as paixões humanas são uma preocupação comum ao gênero humano desde há muito tempo, o interesse por uma formulação teórica e filosófica para compreender sua dimensão e seus fenômenos é relativamente recente. É no cenário iluminista que o termo “*Aesthetica*” surge pela primeira vez em 1750, título da obra do filósofo alemão Alexander Baumgarten, que buscava uma teoria da formação do gosto no domínio do belo.

A Estética propõe encontrar uma objetividade entre o individual e o geral. O belo das obras e os sentimentos que elas despertam possuem os méritos para tal feito. Desta forma, podemos entender que o belo e as paixões são os elementos que melhor ligam os homens. Assim, não é estranho afirmarmos que haja um consenso maior entre os homens sobre a beleza das grandes obras de artes, que sobre a validade geral das leis da física e das ciências (FERRY, 2009, p. 137-138).

Este poder e fascínio que o belo exerce gerou grande discussão no final do século XVIII que suscitou em três grandes respostas para essa questão dos critérios do belo: a) *o classicismo francês*; b) *o sensualismo inglês* c) *e a Crítica da Faculdade de Julgar de Kant*. Neste trabalho, examinaremos brevemente o cenário cultural deste século a partir de algumas ideias que envolvem a filosofia crítica de Kant; compreendendo esse período como um momento essencial para o estabelecimento da Estética enquanto campo do conhecimento.

Mas foi com Friedrich W. Nietzsche (1844-1900) que a relação entre sensibilidade e conhecimento ganhara um prestígio inédito: na filosofia nietzschiana a estética deixa de ser uma “etapa” inferior diante da construção do conhecimento e passa a ser interpretada pelo filósofo como um “método” excepcional para analisar as formulações epistemológicas e éticas; isto é, sobre como o conhecimento deve ser pensado e como o homem deve guiar sua vida diante da natureza e de si mesmo.

Destarte, partindo da análise e crítica nietzschiana sobre a cultura moderna, damos seguimento ao segundo momento de nosso trabalho: a *trágica modernidade*. Neste momento buscaremos evidenciar inicialmente a frustração vivida pelas sociedades ocidentais com relação ao otimismo esperado pelas ciências modernas, que apesar do intenso desenvolvimento tecnológico e social, não conseguiu atingir a pretensa satisfação da vida humana.

Neste momento nos basearemos essencialmente em duas perspectivas estéticas: no âmbito filosófico, apresentaremos as considerações fisiológicas de Nietzsche acerca da tradição metafísica e suas consequências sob a modernidade; e no âmbito artístico, apresentaremos o papel do artista, especialmente do artista moderno, em responder a questão fundamental da arte trágica, mas sob o cenário de nossa modernidade: como evidenciar a dor da existência e ainda assim torná-la bela e desejável?

Desta forma dividimos nosso trabalho em três momentos essenciais correspondendo cada um a um capítulo: a) no primeiro momento, veremos sobre o surgimento da reflexão acerca da contingência do mundo na Grécia Antiga e a desvalorização da sensibilidade enquanto elemento possível de saber; e a retomada do interesse filosófico pela reflexão estética tanto epistemológica quanto artística no cenário cultural do século XVIII; b) em seguida, a partir das contribuições de Nietzsche, buscaremos analisar como o conhecimento estético que outrora havia sido discriminado pela tradição metafísica irá realizar críticas ferozes àquela mesma tradição; c) e por último, analisaremos o conhecimento estético do artista, especialmente na chamada Modernidade de 1840-1930, buscando encontrar as consequências aqui estudadas sobre o homem e as sociedades modernas.

É impossível mapearmos em apenas um trabalho monográfico todo o desenvolvimento do conhecimento estético; seu surgimento até sua atualidade, seus vários pensadores, suas inúmeras obras e suas diversas problemáticas. No entanto, podemos nos guiar a partir de alguns polos centrais, donde poderemos nos movimentar e apresentar o essencial desta problemática e ainda assim realizar uma reflexão sobre o lugar da Estética no mundo moderno.

Partindo desta fórmula, no primeiro capítulo deste trabalho analisaremos o surgimento da problemática da oposição entre conhecimento sensível e inteligível, tendo como polo inicial

a filosofia de Platão e sua crítica a arte e a transitoriedade do mundo sensível que definiu toda a tradição metafísica ocidental. Em seguida, buscando compreender como esta problemática da tradicional dicotomia entre razão e sensibilidade ganhou no cenário cultural dos séculos XVII e XVIII um especial interesse teórico a partir das especulações estéticas sobre a natureza dos afetos e do gosto; neste ponto teremos como segundo polo as formulações kantianas que em parte sintetizam o cenário cultural e epistemológica daquele período; ressaltando a importância das formulações de Kant para estabelecer a Estética como um campo autêntico do saber filosófico.

No segundo capítulo deste trabalho aprofundaremos a nossa reflexão sobre a estética nos baseando, sobre tudo, na concepção nietzschiana da relação entre conhecimento e afeto. Neste ponto, a filosofia de Nietzsche nos concederá o terceiro ponto de apoio para nosso estudo. Desta forma, buscaremos analisar a transição do pensamento filosófico nietzschiano que surge primeiramente numa reflexão estética sobre a arte trágica e se desenvolve para um pensamento mais propriamente epistemológico, ora identificado como uma teoria do conhecimento, ora como uma teoria dos afetos; e finalmente realizaremos uma reflexão ética ligada ao perspectivismo estético do pensamento nietzschiano.

No terceiro e último capítulo do nosso estudo analisaremos o conhecimento estético sob o âmbito do artista moderno, buscando compreender como um conhecimento não conceitual baseado nos afetos serve para a preservação da vida. O artista moderno corresponde ao quarto polo de nosso estudo; e a partir dele buscaremos analisar e evidenciar o espírito da cultura moderna (especialmente no período entre os anos de 1840 a 1930). Contudo, afirmaremos ainda uma postura otimista sobre o presente, confrontando as tradicionais formulações pessimistas sobre nossa Modernidade.

A seguir nos confrontaremos com alguns questionamentos fundamentais, tais como: por que pesquisar a influência das paixões na formulação do conhecimento? Por que devemos enfrentar o pessimismo sobre a modernidade? Será que este entendimento depreciativo sobre o presente é necessário ou um vício moderno? Como a filosofia de Nietzsche e as produções culturais dos artistas modernos podem contribuir para compreendermos tais questionamentos?

## 1 - RECORTES SOBRE O CONHECIMENTO ESTÉTICO: QUEDA E ASCENSÃO

“Que os deuses me concedam que, despido  
De afetos, tenha a fria liberdade  
Dos píncaros sem nada.  
Quem quer pouco, tem tudo; quem quer nada  
É livre; quem não tem e, não deseja,  
Homem, é igual aos deuses. ”

(RICARDO REIS, *Odes de Ricardo Reis*)

Muito embora a relação entre arte e filosofia tenha tido uma especial desenvoltura no século XVIII, quando na Europa se discutia sobre a natureza do “bom gosto” com as constantes especulações entre as correntes artísticas tradicionalistas e modernas, como entre o classicismo francês e o sensualismo inglês - e também sobre as novas formulações filosóficas do nascente romantismo alemão - a relação entre conhecimento racional e sensível já era fruto de um longo debate na filosofia ocidental.

Sabemos que esta problemática entre a razão e sensibilidade teria sido inaugurada na filosofia platônica, quando Platão, em sua teoria dos mundos, buscou explicar o fundamento das coisas naturais a partir de um plano metafísico, o mundo das Ideias. Esta concepção dicotômica entre um mundo verdadeiro (o mundo das Ideias) e um mundo da aparência ou do erro (o mundo natural) iniciaria uma longa discussão na tradição filosófica do ocidente. Esta discussão refere-se ao extenso e antagônico debate epistemológico entre os filósofos racionalistas e os empiristas que buscaram a partir de seus métodos a melhor e mais segura maneira de se adquirir o conhecimento verdadeiro. Entretanto, somente com Kant este debate chegaria a um certo equilíbrio – ainda que muitas vezes oscilante. Kant buscará um diálogo entre as duas correntes epistemológicas antagônicas e trará, na modernidade, a novidade do conhecimento estético enquanto um elemento vital para o conhecimento filosófico.

Ressaltando que o objetivo deste trabalho é apresentar o conhecimento estético proposto por Nietzsche, não iremos nos prolongar sob a longa discussão entre as filosofias racionalistas e empiristas, mas nos conteremos em dois autores fundamentais desta discussão que nos darão um norte diante das várias possibilidades discursivas que esta problemática entre razão e sensibilidade poderia nos levar.

É neste sentido que utilizaremos neste trabalho duas perspectivas para introduzir a questão do conhecimento estético: a primeira será a teoria do conhecimento de Platão sobre a validade de um mundo metafísico e a desnaturalização do mundo sensível; e a segunda será a crítica de Kant sobre a dicotomia entre o sensível e o inteligível da tradição filosófica.

Buscaremos mostrar inicialmente como a sensibilidade foi negada enquanto objeto de conhecimento filosófico na antiguidade a partir da crítica de Platão; em seguida, trataremos de evidenciar como o elemento sensível ganhou sua validade filosófica na modernidade do século XVIII sob a filosofia crítica de Kant.

## 1.1 A DUALIDADE PLATÔNICA

Sabemos que a divisão entre conhecimento sensível e inteligível inicia com Platão (REALE, 1994, p. 49). Em sua teoria do conhecimento o *ateniense* é reconhecido como sendo o primeiro filósofo a constituir na literatura europeia uma descrição de uma história espiritual, ou melhor, foi o primeiro que constituiu em seu corpo teórico uma análise que buscasse demonstrar de forma racional a existência de uma outra realidade para além do mundo natural, isto é, uma realidade suprassensível e transcendente.

Em sua *República*, Platão compõe uma série de análises sobre a formação da cidade ideal. Nesta obra o autor também nos mostra propriamente, a partir do personagem Sócrates, a sua compreensão sobre a natureza do melhor governante, que para ele é o filósofo, e no mesmo âmbito, também demonstra as qualidades que o político-filósofo deve possuir: dessas qualidades, o governante ideal deveria ter o conhecimento como verdadeiro ponto norteador de suas ações, onde o amor pela verdade seria o princípio que o capacitaria para distinguir entre o feio do belo, o justo do injusto e o verdadeiro do falso. Dessa forma, o melhor governante é aquele que consegue manter permanente as leis da cidade e a base das suas ações é o conhecimento do verdadeiro e do justo (484a - d), não devendo se corromper pelos vícios que corrompem as almas inferiores, compreendidas como aquelas almas que priorizam a satisfação corpórea, dos prazeres, ou como aquelas que só visam a riqueza (486a - e).

Podemos iniciar a clara distinção platônica entre os sentidos e o intelecto a partir do diálogo entre Sócrates e Glauco no sexto livro da *República*. Nesse diálogo, sob as palavras do personagem Sócrates, Platão insiste constantemente na necessidade do filósofo buscar pela essência das coisas, isto é, aquilo que as torna permanentes e incorruptíveis.

As reflexões platônicas na *República* investigam os princípios que constituem o melhor homem, aquele mais justo, mais sábio e mais preparado para governar. Platão vê este estereótipo sob a figura do filósofo que tem por missão a verdade, a justiça e a sabedoria. Para atingir esses atributos, o homem de conhecimento deverá cultivar a sua alma para elevá-la cada vez mais próximo do conhecimento que se encontra além das aparências e da transitoriedade do mundo natural (mundo sensível).



Para isto, o homem que deseja atingir o conhecimento verdadeiro deverá buscar superar a transitoriedade do mundo, que, conseqüentemente é apresentada por seus sentidos. Assim, os sentidos são o meio pelo qual a razão se engana e não seria o meio mais confiável para se alcançar o conhecimento verdadeiro e permanente.

A permanência é uma característica essencial da filosofia platônica, pois, com ela se desenvolve toda a sua concepção metafísica. A permanência no âmbito platônico é aquilo que torna o homem melhor, no sentido que o homem justo não muda independente de sua condição social ou afetiva<sup>1</sup>; dessa forma, são corruptos aqueles homens que deixam os desejos egoístas dominarem suas ações e os desvirtuam de sua busca pelo conhecimento (priorizando a busca por riqueza e suas satisfações pessoais)<sup>2</sup>. Devemos entender que a permanência é também, e principalmente, a característica do Ser das coisas, isto é, de sua essência metafísica, verdadeira e eterna.

Nesta perspectiva, Platão opõe-se a transitoriedade do mundo sensível que conseqüentemente corrompe os homens, e com o objetivo de “superar” esta condição, o ateniense formula sua teoria das Ideias, criando um novo paradigma (ou caminho) pelo qual o homem poderia atingir a verdade e preservar a permanência das coisas (*República*, 500 a - e).

O paradigma das Ideias corresponde a tentativa de Platão em criar um método seguro que possibilitasse explicar os fenômenos da natureza (*physis*) e a essência das coisas (inclusive do homem). Para Platão as essências não estariam no mundo sensível, mas em um outro mundo, um mundo metafísico. O mundo onde as Ideias habitam é um mundo perfeito, onde não há multiplicidade, mas somente a essência das coisas em sua unidade primordial, isto é, em sua permanência eterna, sem aparências. Conforme a própria formulação de Platão na *República* (507 a - e) sob o personagem Sócrates: “[...] existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisas que então postulamos como múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma ideia, que é única, e chamamo-lhe a sua essência” (507 a - e). É notável que Platão busca superar a multiplicidade do mundo, pois, o filósofo entende que esta multiplicidade é a mesma causa que leva o homem ao erro. Platão busca a

---

<sup>1</sup> No capítulo a seguir trataremos melhor da problemática que se sucede desta perspectiva platônica sob a permanência canônica do homem em seu estado de razão. No momento, nos contentaremos com o desenvolvimento desta questão apenas no sentido metodológico proposto por Platão.

<sup>2</sup> Em sua *República* (485 – 486a-e), Platão fala sobre as características que o filósofo deve ter para superar a aparência: “[...] quando os desejos se inclinam com violência para um só objeto, sabemos que, de algum modo, se tornam mais débeis para o resto [...]” e continua: “[...] se a corrente for em direção às ciências ou atividade dessa espécie, julgo que não cuidará senão do prazer da alma em si, e deixará o que vem através do corpo [...]” e conclui previamente “[...] tal indivíduo [o indivíduo de conhecimento/ o filósofo] será moderado, e de modo algum ambicioso [...]”. Podemos perceber nesta passagem a valorização da intelectualidade e a desvalorização dos sentidos.

essência máxima que une todos os seres, e este papel é atribuído às Ideias que o ateniense compreende como a unidade ontológica da existência. A Ideia de cama, por exemplo, antecede todas as diversas camas existentes no mundo, pois, todas as camas são cópias da Ideias original, a Ideia-cama metafísica, o “princípio cama”. Assim, compreendemos que a multiplicidade está ligada à sensibilidade e o mundo natural e a permanência encontra-se verdadeiramente apenas no plano metafísico: “[...] diremos ainda que aquelas são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as ideias são inteligíveis, mas não visíveis” (*República*, 507 a – e).

Entretanto, devemos ressaltar que na linguagem moderna o vocábulo “Ideia” assumiu um outro sentido diferente ao sentido platônico<sup>3</sup>. Segundo Giovanni Reale, “[...] nós, modernos, entendemos por “Ideia” um conceito, um pensamento, uma representação mental [...]” (REALE, 1994, p. 61), algo que nos transporta para o plano psicológico, para a criação de sentidos sobre as coisas, porém, esta compreensão é contrária a concepção platônica de “Ideia”: para o ateniense, as “Ideias” seriam algo específico do pensar, para onde o pensamento estaria voltado de maneira pura e sem o qual o mesmo não seria possível. A “Ideia” platônica seria, portanto, um ser absoluto, o ser verdadeiro.

Em sua base, a “Ideia” platônica consiste na consequência da transformação semântica de dois termos da língua grega anteriores ao ateniense: *idea* e *eidōs*, que inicialmente eram empregados para designar a forma visível das coisas, a forma externa, aquilo que é visível ao sensível (aos olhos), passou a significar - ao contrário - a forma interior, a essência, a natureza específica de cada coisa. Ressaltamos que a segunda interpretação destes termos (a “essência das coisas”) ganharia estabilidade na linguagem metafísica de Platão. Os termos *Idea* e *Eidos* passariam a indicar a forma interior, a estrutura metafísica, a essência das coisas de natureza inteligível.

Contudo, podemos encontrar este problema da desvalorização do sensível pelo inteligível fielmente marcado em outros textos da obra platônica, como nos diálogos sobre *o problema da física* no *Fédon* (96a - 102a). Na passagem desta obra, Platão questiona a validade do método dos naturalistas<sup>4</sup> que dedicavam seus estudos a compreender os fenômenos da *physis*, entretanto, o ateniense acreditava que todas as propostas naturalistas eram insuficientes e se encerravam em causas puramente físicas, naturais e suscetíveis ao erro da aparência. Sobre

<sup>3</sup> Não iremos aprofundar este aspecto da teoria platônica das Ideias. Buscamos, aqui, ressaltar apenas o necessário para colaborar com a questão histórica do termo e do significado mais tarde apropriado por Platão.

<sup>4</sup> Por “naturalistas” nos referimos aos pensadores jônicos, pitagóricos, eleatas, pluralistas, que empenharam o papel de formular as primeiras ideias filosóficas e científicas, tendo como problema central a explicação da *physis*, ou melhor, o problema cosmo-ontológico.

a perspectiva negativa de Platão acerca do método naturalista fundado na sensibilidade, Giovanni Reale, contribui comentando que:

[...] os exames repetidos dos diversos tipos de respostas apresentados para esses problemas [os problemas da *physis*] oferecem, segundo Platão, um resultado completamente insatisfatório: aquilo que antes se sabia claramente acaba obscurecendo-se exatamente como consequência dessas investigações [das investigações naturalistas]. Os filósofos da natureza fazem-nos compreender, em proporções aumentadas, a inconsistência dos fundamentos de caráter naturalístico (sobre os quais se apoia também a opinião comum) e suas contradições; e justamente essas proporções aumentadas manifestam a incapacidade de uma convicção desse tipo para explicar adequadamente as coisas. (REALE, 1994, p. 50)

Platão contestou as explicações dadas pelo método dos naturalistas, pois, as respostas apresentadas por aqueles, não o satisfazia. O ateniense compreendia que as soluções pautadas nos fenômenos da natureza não conseguiam dar conta de responder os “por quês” do nascer, do corromper e do ser das coisas. No entanto, foi recorrendo e reconfigurando a filosofia de Anaxágoras de Clazômenas (500 a.C – 428 a.C) – um dos filósofos naturalistas - que Platão encontrou as bases para a formulação daquilo que ele acreditava ser o fundamento metafísico do mundo - as suas Ideias. Sobre a inspiração e crítica de Platão ao método naturalista de Anaxágoras, Reale afirma que: “[...] Anaxágoras teve razão ao afirmar que a Inteligência é a causa de tudo, mas não conseguiu dar essa afirmação um fundamento adequado e uma necessária consistência, justamente porque não o permitia o método de investigação dos naturalistas, por ele seguido” (REALE, 1994, p. 50).

Platão concordara com Anaxágoras sobre a validade da Inteligência que fundamenta todas as coisas (*logos*), porém, divergiu deste entendimento por entender que esta inteligência não poderia estar contida no mundo dos fenômenos físicos. O ateniense compreende que uma coisa natural/sensível não pode ser o fundamento de outra, mas antes que cada coisa possui um fundamento metafísico em um mundo transcendente, no mundo das Ideias.

Por conseguinte, Inteligência e elementos físicos não são suficientes para “ligar” e “manter juntas” as coisas: é necessário alcançar outra dimensão que nos conduza ao conhecimento da “causa verdadeira” [...], exatamente aquilo ao qual a Inteligência se refere. É essa a dimensão do inteligível só alcançável com um método diferente do método seguido pelos físicos e para o qual Platão, a essa altura, aponta com a grande metáfora da “segunda navegação”, que representa o símbolo mais grandioso do filosofar. (REALE, 1994, p. 51)

Para Platão, o mundo físico existe apenas sobre as sombras do mundo “verdadeiro”, do mundo inteligível. Neste sentido, Platão nos traz no *Fédon*<sup>5</sup> a “metáfora da navegação”, representando sua proposta metodológica alternativa ao método naturalista. Nesta metáfora Platão nos mostra propriamente o “ver intelectual”, o ver não ligado as faculdades físicas, mas

---

<sup>5</sup> Cf., *Fédon*, A Ideia (100 e).

um “ver da alma”, um ver que possui o intelecto como meio pelo qual se realiza; por consequência, as Ideias em Platão só podem ser alcançadas por meio desta visão intelectiva. As Ideias são a essência, a própria verdade da justiça, do belo, do melhor que há no mundo dos homens e encontram-se além dos fenômenos sensíveis. São principalmente a causa eterna que não sucumbe a transitoriedade do mundo natural e por isso vemos a originalidade de Platão: com a teoria das Ideias o ateniense cria pela primeira vez uma realidade fixa para o pensamento, que o assegurasse de não ser afetado pela contingência do mundo físico, podendo, assim, desenvolver-se e ampliar-se. Por isso, costuma-se atribuir à Platão a criação das expressões “a visão da mente”, “a visão da alma”, para indicar a capacidade da inteligência para pensar a essência das coisas. As Ideias platônicas são originais no sentido de serem as primeiras a possuírem um caráter qualitativo imaterial, ou seja, são realidades que não seguem uma natureza física, mas antes metafísica <sup>6</sup>.

A metáfora da “segunda navegação” trata-se primeiramente de uma expressão tirada da linguagem dos marinheiros (REALE, 1994, p. 52-53) que significa “seguir em frente como barco” quando não há ventos nas velas para mover a embarcação, sendo necessário seguir com os remos. Nesta metáfora, a “primeira navegação” (quando o barco é movido pelos ventos) representa os instintos que guiavam os filósofos naturalistas; consiste no esforço dos primeiros filósofos em compreender as bases do mundo natural e formular suas filosofias naturalistas baseadas em fundamentos da natureza (*arché*, ou princípio original)<sup>7</sup>. Na “segunda navegação” (quando não há ventos) os remos representam o intelecto, o agir com razão, e referem-se ao empenho que Platão realizou para renovar o pensamento filosófico descobrindo um novo método baseado no mundo inteligível.

Com Platão, a fundamentação metafísica de um além-mundo buscou assegurar uma realidade transcendente que firmasse o pensamento contra a constante mobilidade do mundo sensível, já que nesta perspectiva, só assim seria possível alcançar a verdade e libertar o homem das aparências do mundo natural.

A concepção de Ideia platônica “[...] funda-se sobre os raciocínios e sobre a realidade que se capta somente com os raciocínios, e essa é justamente a realidade inteligível das Ideias”

---

<sup>6</sup> “[...] as coisas que captamos com os olhos do corpo são formas *físicas*; as coisas que captamos com o “olho da alma” são, ao contrário, formas *não-físicas*: o ver da inteligência capta *formas inteligíveis* que são, exatamente, *essências puras*. As Ideias são as essências eternas do bem, do verdadeiro, do belo, do justo, e assim por diante, que a inteligência, quando se pretende no máximo da sua capacidade e se move na pura dimensão do inteligível, consegue “fixar” ou “ver”. Com efeito há uma conexão metafísica entre a visão do olho da alma e o objeto em razão do qual tal visão existe”. (REALE, 1994, p. 63)

<sup>7</sup> Apenas como exemplo, lembremos de Tales (água), Anaximandro (*ápeiron*), Anaxímenes (*pneuma ápeiron*), Heráclito (fogo), dentre outros.

(REALE, 1994, p. 65). Esta é uma característica essencial e contrapõe-se justamente ao sensível, pois, a inteligibilidade é compreendida como uma esfera de realidade que está acima do âmbito material, ou seja, uma realidade acima do mundo dos fenômenos e que só pode ser captada pela inteligência que consiga superar os sentidos a fim de chegar à *verdade* (a própria Ideia). A inteligibilidade da Ideia platônica se contrapõe ao método dos naturalistas fundado nos sentidos. Platão realiza pela primeira vez no pensamento ocidental uma nítida distinção entre o *plano metafísico* e do *plano físico*. E a distinção desses dois “planos” ou “regiões” (inteligível e sensível) constitui o principal caminho de todo o pensamento platônico (REALE, 1994, p. 66).

Contudo, a percepção platônica sobre a inferioridade do sensível e a soberania do inegável é visivelmente notável no décimo livro de sua *República* (595a - c /608 - e), onde encontramos as reflexões estéticas de Platão.

### 1.1.1 A Crítica Platônica à Arte

No décimo livro da *República* de Platão encontramos suas reflexões estéticas sobre a utilidade e a ontologia da arte frente a sua cidade ideal. Entretanto, as reflexões estéticas platônicas não fundam nenhuma “teoria da arte”, mas antes uma reflexão política sobre o lugar da arte e do artista na *polis* grega. Neste trabalho, nos interessará apenas o caráter ontológico das suas reflexões, onde o ateniense mostrará a partir de sua crítica às belas-artes, seu posicionamento mais sincero sobre a desvalorização da sensibilidade.

A *mimese*, ou imitação, é uma das características centrais da crítica de Platão. O ateniense buscou compreender sob quais aspectos a imitação seria útil e quando a mesma tornar-se-ia inconveniente ao homem<sup>8</sup>. Na concepção platônica, a imitação corresponde ao ato de criar

---

<sup>8</sup> Devemos reconhecer que a concepção grega clássica possui uma visão diferente da moderna no que se refere a arte: enquanto nós modernos atribuímos a arte como um fazer voltado a satisfação de um prazer estético, na cultura grega a arte era compreendida como um fazer técnico fundado em um saber-fazer (um ofício). As artes que nós modernos apreciamos possuíam para os gregos uma importância inferior quando comparadas aos artifícios do saber. Isto, pois, na concepção clássica a arte é compreendida essencialmente como um saber fundado na *tékhnê*. Neste sentido, há uma diferença fundamental entre a arte tal como compreendemos hoje e a arte no período da Grécia antiga: enquanto compreendemos a arte, no sentido moderno, como a criação de obras voltadas ao prazer apreciativo, na concepção grega clássica a arte está essencialmente voltada à *um saber que se executa*. Distinguiam-se, por exemplo, as artes da medida e do número (como a arquitetura) e as artes ligadas a experiências, a intuição (como a música, a medicina e a agricultura) (LACOSTE, 1986, p. 12-13). No primeiro caso utiliza-se de um conhecimento matemático para arquitetar um prédio, por exemplo, enquanto no segundo caso, usa-se da experiência para tratar ferimentos, como na medicina, ou para a produção de alimentos, como na agricultura. Podemos perceber que esse tipo de arte não possui um caráter mimético tal como as artes liberais (pintura, poesia, escultura), mas antes um conhecimento que pode ser exercido em função da sociedade (*polis*). A música e a poesia, por exemplo, são compreendidas como artes da intuição, e por não possuírem uma utilidade prática na sociedade como a agricultura e a medicina, elas são vistas como inferiores as demais artes.

objetos a partir da reprodução da *Ideia original*, ou, em outras palavras, “[...] a *mimese* é uma produção subordinada que se define pela distância, pelo distanciamento em relação ao ser” (LACOSTE, 1986, p. 12).

A condenação platônica das belas-artes refere-se ao que foi interpretado por ele como a capacidade de criar simulacros, imitações ou fantasmas<sup>9</sup> da realidade. Para Platão, além de inferior aos demais ofícios, esse tipo de arte mimética afastava o homem de sua razão e das Ideias originais. Mas compreendamos que a arte do qual Platão empenha-se em desmoralizar trata-se da arte mimética que afasta o homem do ser e da verdade, ou melhor, da identidade (ou o ser) das coisas.

Quando uma coisa que está diante de nós, dizemos, por exemplo, “é uma árvore” (mesmo que esta seja apenas desenhada), estamos dizendo o que essa coisa é, reconhecemos-lhe uma identidade e um ser. Esse ser é o que Platão designa por “essência”, “forma” ou Ideia. A ideia é o que, por sua presença, faz uma coisa ser o que é (uma árvore). O ser, definido como Ideia, é permanente e opõe-se, por conseguinte, à mudança e ao devir. (LACOSTE, 1986, p. 10-11)

Esta concepção de ser e de identidade presente na mentalidade grega desde Parmênides, ganha no pensamento platônico uma nova e intensa vitalidade. Para Parmênides de Eléia (530 a. C - 460 a. C) o ser é o princípio e fora dele nada existe. Parmênides extrai das cosmogonias filosóficas seu arcabouço lógico, privilegiando a noção de unidade; assim, a unidade aparece incompatível com a multiplicidade e o movimento percebido. Para Parmênides, "o que é" deve ser único, e deve existir, enquanto "o que não é" é o não-ser, aquilo que não existe, impensável e indivisível. O ser para Parmênides, deve ser eterno, imóvel, infinito, imutável pleno, contínuo, homogêneo e indivisível. A verdade proferida por Parmênides era a manifestação de uma razão absoluta, por detrás dos fenômenos, que seria o próprio devir, identificado por isso mesmo com o discurso de uma deusa (SOUZA, 1996, p. 27). O eleatismo pregava que os sentidos não poderiam conduzir os homens à verdade e que não haveria legitimidade racional na multiplicidade e do movimento. Platão apropria-se e refunda a concepção parmenidiana do ser em sua doutrina das Ideias.

Platão reprova, portanto, o distanciamento do conhecimento que a arte mimética submete o homem. No décimo livro de sua *República* (598a – e) podemos encontrar propriamente o seu posicionamento a respeito do caráter da *mimese* e da aparência promovida pela arte:

[...] a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada compreender dos respectivos ofícios. Mas nem por

<sup>9</sup> “[...] o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência.” Cf., *República* (601a-e).

isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro.

Os artistas são duramente criticados, e o ateniense alega e condena a imitação que a pintura e a poesia criam. Para Platão o pintor e o poeta não possuem conhecimento sobre aquilo que produzem e os objetos representados são inúteis às suas funções originais, o que consequentemente perturba a concepção platônica de identidade e ser. Ao pintar um objeto, tal como uma cama, o pintor está representando apenas uma parte do objeto representado e não a sua totalidade. Nesta perspectiva, o artista produz um fantasma da realidade, pois, estaria pintando um objeto que já é uma cópia da Ideia original, portanto, afastando-se ainda mais do princípio, da Ideia que o funda. Nesta perspectiva, Lacoste comenta:

Os ignorantes contentam-se em ver uma multidão de camas concretas. Mas o filósofo, pela consideração de uma cama única, descobre três camas diferentes: a cama “natural”, (597 b), a cama em verdade, a Ideia de cama, depois a cama individual, que o artesão fabrica e, finalmente, a cama pintada pelo pintor (*zôgráphos*) tal a Cama pintada por Van Gogh em Saint-Rémy-de-Provence. (LACOSTE, 1986, p. 12)

A identidade é aquilo que a coisa é e a reconhecemos como tal. Enquanto o ser desta coisa é justamente a permanência daquilo o que se é. No exemplo apresentado, a Ideia de árvore vem antes de qualquer representação da mesma, pois é um ser independente da forma material, mas que essa última depende da Ideia para que possa existir. A concepção de ser está ligada a doutrina platônica das Ideias, em que as mesmas são o fundamento das coisas do mundo dos acontecimentos (do mundo sensível). Uma árvore é o que é e para sempre, pois, antes de ser algo no mundo sensível, é originalmente uma Ideia. Neste sentido, independentemente da maneira a qual é representada, seja por um desenho, ou por uma escultura, ou até mesmo uma árvore localizada em um bosque, a árvore já existe em uma dimensão metafísica. A Ideia do ser árvore antecede a representação independente de sua morfologia, ou seja, poderíamos dizer então que uma mangueira ou um coqueiro, por exemplo, são igualmente árvores mesmo possuindo formas diferente; e neste mesmo sentido, a Ideia não depende do nome que lhe é atribuído (*árvore, tree, arbre, árbol*). Para Platão, o homem deve superar as aparências do mundo sensível a partir da razão para conseguir chegar o mais próximo possível da verdade que são as próprias Ideias. É justamente por isso que a pintura e as demais artes são condenadas, pois, o ateniense vê a arte como pura aparência.

É, portanto, que para Platão os fantasmas criados pela poesia são apenas representações vazias e sem utilidade, que lembram o ser representado, mas não o são. Não sendo, é apenas uma farsa, uma mentira, e por isso é visto como uma má imitação. Os artistas para Platão são imitadores e charlatões por não possuírem entendimento daquilo que eles

copiam e também são inúteis, pois não produzem nada útil à sociedade. Com base nesses pressupostos o ateniense expulsa os artistas de sua cidade perfeita<sup>10</sup>.

A crítica platônica à sensibilidade configura-se na sua concepção de *episteme*, ou sobre quais caminhos o homem deve percorrer para chegar ao conhecimento, tal como tendo ciência sobre quais obstáculos deve superar para atingir o seu fim (a verdade, o bem, o conhecimento). A filosofia platônica é ligada essencialmente a uma teologia do homem que apenas se concretiza quando o “indivíduo”<sup>11</sup> atinge o conhecimento que o encaminhará a verdade. Para tal, ele deve superar os vícios do mundo sensível. Baseado nesta concepção, Platão vê na arte um perigo, pois reconhece o poder de seduzir e retirar o homem de sua razão. Compreendendo o caráter metafísico das Ideias platônicas, podemos perceber e reconhecer que a crítica de Platão direcionada as belas-artes é apenas secundária, enquanto o ateniense condena essencialmente a aparência do mundo sensível.

A cisão entre corpo e alma, entre sensível e inteligível, criada por Platão permaneceu sob grande influência nas formulações filosóficas e científicas do ocidente. Contudo, o objetivo desta análise não será resgatar toda a tradição filosófica sobre a relação antagônica entre o sensível e o inteligível, mas como produto desta tradição platônica, podemos ver uma grande movimentação cultural e intelectual nos séculos XVII e XVIII, sob a disputa entre as correntes tradicionais racionalistas e as novas correntes empiristas (que contestavam o modelo tradicional de conceber o conhecimento).

## **1.2 A ESTÉTICA TRANSCENDENTAL: O SENSÍVEL COMO ELEMENTO INDISPENSÁVEL DO CONHECIMENTO**

Essa concepção de negação da arte e da sensibilidade enquanto elementos possíveis de conhecimento filosófico permaneceu muito influente no pensamento ocidental clássico. Entretanto, com advento da modernidade e com base nas constantes revoluções científicas do século XVII, principalmente na consolidação das teorias físicas de Newton como modelo explicativo do universo e na superação das concepções cosmológicas tradicionais, o mundo humano se configurou numa nova era de desconfianças a respeito das questões metafísicas e epistemológicas do conhecimento, estas mudanças atingiram os vários campos do saber e da cultura, incluindo a arte.

---

<sup>10</sup> Cf., *República* (398 a – e).

<sup>11</sup> Ressaltamos que a ideia de Indivíduo é uma concepção moderna, não existindo na antiguidade tal como conhecemos hoje.



Immanuel Kant (1724-1804) foi quem consolidou uma nova interpretação para este novo cenário de descentralização do mundo antigo. A filosofia crítica de Kant trouxe uma valorização da sensibilidade como elemento indispensável do conhecimento. Este empenho filosófico está presente desde a primeira crítica do sistema kantista<sup>12</sup>, na *Crítica da Razão Pura* (1781), a partir do conceito de *estética transcendental* que compreende o homem e as coisas reais enquanto seres determinados no *espaço-tempo*, portanto, tudo está fadado ao fim. Neste sentido, a finitude das coisas e principalmente do homem passa a ser um elemento indispensável nas análises epistemológicas do conhecimento filosófico - postura revolucionária na tradição do pensamento ocidental, que sempre considerou um argumento ontológico<sup>13</sup> para a suposição de uma metafísica, como nas filosofias cartesianas. E mais tarde, na terceira crítica do mesmo sistema, na *Crítica da Faculdade de Juízo* (1790), Kant buscará compreender os fenômenos da cultura pelos conceitos de belo e sublime, onde irá se contrapor as concepções estéticas de seu tempo, inclusive superá-las, como o fez com o sensualismo e o classicismo e a concepção de “estética” proposta pelo seu contemporâneo Baumgarten. Compreender o empreendimento filosófico de Kant a partir de sua concepção de estética transcendental e do conceito de belo da filosofia kantista é fundamental, pois, marca um momento inaugural da estética moderna, onde a sensibilidade torna-se um ponto referencial para o conhecimento e arte ganha um prestígio filosófico.

Kant produz sua *Estética Transcendental* tendo como base a clássica distinção entre objetos sensíveis (*aisthètà*) e objetos inteligíveis (*noètá*) (PASCAL, 2003, p. 48). Podemos entender que a sensibilidade é a faculdade das *intuições*, ao passo que uma intuição só existe quando os objetos nos são dados pelos sentidos (quando estão em nossa frente, ou quando os sentimos), assim, a faculdade das intuições será a sensibilidade que é justamente a capacidade natural de recebermos *representações*. Se temos uma determinada intuição sobre um objeto é porque nossos sentidos (nossa sensibilidade) tornam possível a formulação de uma intuição sobre aquele mesmo objeto.

Diferente da sensibilidade, o *entendimento* não é um poder de intuição, mas uma faculdade intelectual que pensa através dos objetos fornecidos pelos sentidos. Segundo Pascal

---

<sup>12</sup> Quando falamos em sistema crítico, nos referimos fundamentalmente às três obras fundamentais de Kant: a *Crítica da Razão Pura* (1781), onde o filósofo buscou analisar os limites do conhecimento humano, destacando principalmente sua crítica à metafísica ocidental; enquanto a segunda crítica, a *Crítica da Razão Prática* (1788), trata mais propriamente de uma questão ética sobre a questão da liberdade humana diante de sua natureza indeterminada; e a terceira crítica, a *Crítica da Faculdade de Juízo* (1790), Kant buscará criar uma solução que complete o seu sistema crítico-filosófico, ligando as problemáticas das duas críticas anteriores, a questão da cisão entre natureza e liberdade.

<sup>13</sup> Como a ideia de “gênio maligno” em Descartes, ou as “Ideias” de Platão, por exemplo.

(2003, p. 49), o entendimento “é um poder não sensível de conhecer”, que se opõe a receptividade presente na sensibilidade, e surge como uma espontaneidade que produz representações. Desta forma, o entendimento é a faculdade de produção de representações que dão origem aos conceitos. Isto, porquê o conhecimento que vem do entendimento não é intuitivo, mas discursivo, e a base de suas formulações é a lógica.

Enquanto as intuições são o produto das sensações, os conceitos são o produto do entendimento. Assim, o conhecimento como um todo só é válido se considera em sua abordagem as sensações, reconhecendo que não há conhecimento intelectual sem conhecimento sensível. Dessa forma, primeiro vem as sensações que nos dão intuições sobre os objetos, e assim, formulamos um entendimento a partir dos conceitos, como resultado final temos o conhecimento.

A *intuição empírica* é a intuição que se relaciona com seu objeto a partir dos sentidos (PASCAL, 2003, p. 49), enquanto o objeto desta relação chama-se *fenômeno*. Mas a maneira com a qual criamos um entendimento sobre esse fenômeno não é apenas empírica, mas também intelectual. Neste sentido, devemos ter em mente que para Kant (PASCAL, 2003, p. 49) as sensações são a *matéria do fenômeno*, enquanto a *forma do fenômeno* é a relação de agrupamento dessas sensações<sup>14</sup>. Em outras palavras: “[...] Kant entenderá por matéria o conteúdo da sensação, e por forma aquilo que ordena tal matéria, ou lhe dá forma. Daí ser a matéria necessariamente a *posteriori*, ao passo que a forma deve ser a *priori*, isto é, deve ser fornecida pelo próprio espírito” (PASCAL, 2003, p. 50).

A matéria é justamente a multiplicidade de sensações que permitem ter acesso ao objeto, enquanto a forma do objeto é o conjunto ou ordenamento causado por aquilo que a estética transcendental buscará analisar: o tempo e o espaço. Dessa forma, podemos dizer que as representações que temos sobre um dado objeto são o resultado da organização tempo-espacial da multiplicidade de sensações obtidas pelos sentidos.

Com sua estética transcendental Kant buscará compreender o que ele chamará por *intuições puras* ou formas a *priori* da sensibilidade. A *intuição pura* que a estética transcendental busca estudar é aquilo que Kant acreditava existir por trás dos conceitos do entendimento e das sensações da sensibilidade que compõem a intuição empírica. As intuições puras são a simples forma do fenômeno, que é a única coisa que a sensibilidade poderia nos dar

---

<sup>14</sup> Segundo Pascal (2003, p. 49-50): “O vocábulo que Kant usa é o mesmo da terminologia escolástica. A Escola entendia em sentido muito amplo a oposição entre forma e matéria; mas distinguia, notadamente, a forma do raciocínio, isto é, a maneira de ligar suas várias proposições, de sua matéria, ou seja, do seu conteúdo, representado pelos conceitos das referidas proposições. Assim, um raciocínio poderia ser formalmente válido, embora terminasse numa conclusão materialmente falsa.”

a *priori*. Assim, Kant compreende que existem duas formas puras da intuição sensível como princípios apriorísticos do saber, e estes são o espaço e o tempo. Sobre a concepção kantista de espaço e tempo, Pascal contribui esclarecendo que:

O espaço e o tempo, com efeito, são as formas em cujo interior se ordena a multiplicidade fornecida pela sensação. O espaço é a forma do “sentido exterior”, propriedade que tem nosso espírito de nos representar objetos como existentes fora de nós; o tempo é a forma do “sentido íntimo”, propriedade que tem nosso espírito de perceber-se a si mesmo intuitivamente, ou, com mais exatidão, de perceber seus estados internos. (PASCAL, 2003, p. 50-51)

Neste sentido, tempo e espaço são aquilo que organizam as formas de nossa sensibilidade. Buscando compreender aquilo que chamará de *intuições puras*, Kant desenvolverá sua compreensão sobre o espaço e o tempo, concluindo que o espaço e o tempo são unicamente formas de nossa intuição, da constituição subjetiva de nosso espírito (PASCAL, 2003, p. 51).

Kant compreende o espaço como um *fundamento*, e não como um conceito derivado de experiências externas do homem; o espaço é algo que já está posto e que envolve todos os seres, e por isso conseguimos perceber outros objetos que são externos a nós. Neste sentido, o espaço é a representação e condição necessária que possibilita que os fenômenos ocorram; desta forma, podemos ter em vista que “[...] pode-se conceber um espaço em que não houvesse objeto algum, mas não se pode perceber um objeto fora do espaço” (PASCAL, 2003, p. 51) e por isso Kant vê o espaço como condição *a priori* da sensibilidade.

Devemos compreender também que para Kant o espaço não é conceitual, pois os conceitos são formulações mais simples quando comparados com o espaço que é deveras complexo. Entendemos que um conceito deve aplicar-se aos objetos diversos, enquanto o espaço, no entanto, aplica-se apenas a si mesmo. Em outras palavras, podemos dizer que o conceito de cama poderá referir-se a diversos tipos de camas, independente das proporções, cores, formatos, etc. O espaço, diferentemente, refere-se apenas a si mesmo, pois só existe um espaço, ainda que falemos ou nos refiramos a pequenas delimitações espaciais, estamos falando e nos referindo sempre ao mesmo princípio que é o espaço, dessa forma, entendemos que o espaço é uno.

Destarte, “o espaço só pode ser uma intuição, visto conter em si uma multidão infinita de representações, o que seria impossível se fosse um conceito, que é apenas a representação do caráter comum de uma multidão infinita de representações possíveis” (PASCAL, 2003, p.

52)<sup>15</sup>. Assim, entendemos que o espaço é uma forma *a priori* da sensibilidade, é uma intuição pura e, portanto, o meio pelo qual as sensações são dadas e se relacionam<sup>16</sup>.

A concepção de Kant sobre o *tempo* é semelhante a formulação sobre o espaço. Assim, devemos entender que o tempo não é um conceito empírico que possamos extrair da experiência, pois, assim como o espaço, o tempo também é uma intuição pura que está para além dos conceitos e da experiência, dessa forma o tempo também é um fundamento *a priori*.

Os fenômenos que ocorrem no espaço podem desaparecer, mas o próprio tempo não, pois todas os fenômenos passam no tempo, menos o próprio tempo, que é um dado *a priori*, portanto, o tempo não é um conceito discursivo, mas uma forma pura da intuição sensível. O tempo é uno, e por isso não podemos conceber tempos diferentes já que toda concepção que criamos ao dividir o tempo em pedaços de temporalidade fazem parte de um mesmo tempo, isto é, tanto a ideia que possuímos de passado quanto o presente fazem parte do mesmo tempo que é infinito; em síntese: “[...] o tempo é uma intuição pura, como o espaço e, enquanto tal, é a condição de todo vir-a-ser” (PASCAL, 2003, p. 56).

O tempo é uma intuição transcendente que não existe nas coisas em si, mas é pelo tempo que organizamos o nosso sentido interior, e é por ele que temos a intuição de nós mesmos e de nossa interioridade. Assim, enquanto o espaço é a intuição que temos do exterior, o tempo é a intuição que temos do interior. Nossa tomada de consciência situa-se apenas no tempo. Portanto, entendemos que “[...] o tempo nada é em si, mas não podemos perceber um fenômeno a não ser no tempo. A única realidade do tempo é a de ser ele uma condição subjetiva da percepção dos fenômenos” (PASCAL, 2003, p. 56-57). Contudo, muito embora não nos detenhamos neste ponto, devemos observar que a noção de espaço e tempo presente na Estética Transcendental de Kant nos leva para algumas consequências fulcrais de sua filosofia crítica, e esta trata-se da questão da coisa em si<sup>17</sup>. Se conseguimos até aqui sermos claros em nossa breve análise, compreendemos que tanto o tempo quanto o espaço para Kant são intuições

---

<sup>15</sup> Segundo Pascal (2003, p. 52), é com confiança no espaço enquanto intuição pura *a priori* que a geometria se baseia, buscando explicar “apodícticamente” os princípios geométricos do espaço. Cf., Filosofia do Conhecimento in: PASCAL, Georges. **O Pensamento de Kant**. Tradução: Raimundo Vier. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2003. p. 52.

<sup>16</sup> Contudo, duas consequências são necessárias ressaltarmos (PASCAL, 2003, p. 53-54): a primeira é que o espaço não existe nas coisas senão enquanto as percebemos, isto é, o espaço não representa nenhuma característica própria das coisas em si mesmas, nem das coisas com suas relações com os demais seres. E a segunda refere-se a compreensão de que só podemos falar de espaço e de seres extensos (existentes no espaço) partindo do ponto de vista do ser humano (que, entretanto, é o único que sabemos e podemos ter acesso). Com base nessas duas consequências, devemos ter em mente que o espaço é a condição de sua manifestação em nosso espírito, e não a condição que torna possível as coisas em si mesmas.

<sup>17</sup> Cf., A Questão da Coisa em Si in: FERRY, Luc. Kant: uma leitura das três “Críticas”. Tradução de Karina Jannini. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 171.

transcendentais que organizam nossa compreensão dos fenômenos de forma interna e externas, mas que em ambos os casos, permanecem sendo uma questão subjetiva no sentido de recebermos essas representações sensíveis e formularmos nosso entendimento a partir de nossas experiências individuais <sup>18</sup>.

Dessa forma, a maneira que compreendemos nossa relação com aquilo que é interno ou externo a nós, diz respeito apenas a nossa própria compreensão dos fenômenos, mas não da forma com a qual os fenômenos são em sua verdadeira natureza, distante da interpretação humana. Nesta perspectiva, Pascal contribui comentando que:

[...] todos os progressos da experiência jamais nos permitirão sair dos limites da experiência; o nosso conhecimento dos fenômenos pode evoluir, mas em tempo algum venceremos a distância que separa o nosso saber daquilo que as coisas são em si mesmas e independentemente da maneira pela qual as percebemos. Nem o microscópio nem o telescópio nos aproximam da coisa em si. Tudo o que nos é dado sempre será relativo a nós mesmos. (PASCAL, 2003, p. 57-58)

Devemos ter em mente que, para Kant, entre o sensível e o inteligível existe uma diferença de natureza, e sob esta perspectiva, o posicionamento kantista difere-se de duas grandes correntes epistemológicas de seu tempo: a concepção leibniziana e wolffniana, que compreendiam o conhecimento humano entre o sensível e o inteligível como uma diferenciação de grau, entendendo que com base no aprofundamento de nosso conhecimento passaríamos de um estágio sensível para o inteligível. Contudo, a filosofia crítica de Kant reconhece que o inteligível puro nos é totalmente inatingível, já que nenhuma coisa em si nos é dada, mas somente os fenômenos. Compreendendo que a nossa constituição subjetiva, ou melhor, a organização de nossas faculdades do espírito, determina a forma de tais objetos como fenômenos, mas isto não significa que consigamos compreender os fenômenos em sua essência primeira. Uma coisa são as sensações e outra coisa são os fenômenos, ou melhor, uma coisa é aquilo que sentimos (vemos, ouvimos, tocamos, cheiramos, etc.) e outra coisa é aquilo que as coisas são.

### 1.2.1 A Terceira Crítica de Kant e a Abertura do Debate Estético na Modernidade

A *Crítica da Faculdade de Juízo* (1790) é dividida em duas sessões, a primeira sendo a *Crítica da Faculdade de Juízo Estética*, e a segunda a *Crítica da Faculdade de Juízo Teleológica*; os motivos que levaram Kant a escrever a sua terceira crítica são amplamente

---

<sup>18</sup> Neste sentido, devemos ressaltar excepcionalmente que não se trata apenas da recepção sensível dos fenômenos, mas da própria constituição geral das faculdades do espírito (*Gemüt*) em receber esses estímulos e formular conhecimento a partir deles.

discutidos por vários autores, não sendo incomum as divergências entre perspectivas teóricas<sup>19</sup>, podemos, no entanto, ressaltar alguns pontos essenciais: Kant busca resolver alguns problemas comuns de seu tempo, cuja parte da repercussão e notoriedade de sua terceira crítica corresponde ao mérito de ter solucionado, já na primeira parte da obra, as questões estéticas amplamente discutidas no século XVIII (a batalha entre o classicismo francês e sensualismo inglês) que posteriormente fundamentariam as filosofias da arte e a estética do Romantismo; enquanto na segunda parte desta mesma obra, Kant busca analisar a validade e os fundamentos do *juízo teleológico*, que propõe uma teoria da finalidade na natureza e uma teoria dos organismos, cujo não trataremos neste trabalho. No entanto, seguiremos nos apoiando essencialmente nas ideias da primeira sessão do projeto, na *Crítica da Faculdade de Juízo Estética*, que trata, em princípio, da estética e da definição dos critérios da beleza.

Aqui, reconheceremos a *terceira crítica* de Kant como um ponto norteador que nos ajudará a compreender o cenário cultural e epistemológico do século XVIII que levou a estética a ganhar um prestígio especial. A escolha metodológica da terceira crítica de Kant para desenvolver este ponto do trabalho revela-se por sua flexibilidade conceitual e pelo contexto cultural no qual a crítica kantista se desenvolvera. Esta crítica analisará propriamente o aspecto sensível da humanidade do homem, considerando em princípio a estética e a definição dos critérios da beleza.

Seguiremos este trabalho visando superar a interpretação da terceira crítica apenas enquanto um debate estético do século XVIII, para evidenciar sua importância como a abertura da possibilidade de uma análise do sensível que não se restringe - como muito se vê - na questão artística, mas na estética em sua amplitude como faculdade indispensável ao próprio conhecimento. Dessa forma, buscaremos mais sobre a contribuição de Kant ao pensamento estético moderno enquanto campo do saber que sobre suas considerações sobre a obra de arte.

No final do século XVIII há uma modesta movimentação especulativa sobre os limites da razão. Será neste cenário - racionalista e iluminista - que Kant buscará compreender a natureza e os critérios desses limites por meio da razão filosófica. E com base nesse empenho nascerá na filosofia uma nova disciplina: a estética, fundada primeiramente por Alexander Baumgarten<sup>20</sup>, mas desenvolvida por Kant.

---

<sup>19</sup> Sobre este debate, conferir: CENCI, Elve M. Porque Kant Escreve a Crítica do Juízo? In: CENCI, Angelo V. (Org.). **Temas sobre Kant: metafísica, estética e filosofia política**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

<sup>20</sup> Ainda que não demoremos neste ponto, é conveniente ressaltar a importância de Alexander G. Baumgarten (1714-1762) na formulação da estética moderna. Além de resgatar o termo “estética” (*aisthesis*) para o sentido moderno, Baumgarten representa bem o cenário intelectual do século XVIII no que tange a arte. É inicialmente no pequeno tratado chamado *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (1735), citado habitualmente como *Meditações*, que Baumgarten utilizará o termo “*ciência da sensibilidade*” para designar o

[...] da reciprocidade entre filosofia especulativa e crítica nasceu a estética teórica; nela se conjugaram dois movimentos distintos. [...] De um lado há todo o esforço do século XVIII no sentido de uma visão clara do indivíduo, da unificação racional e da coerência formal. Porém, também questiona-se o próprio conteúdo do pensamento. [...] Mesmo admitindo-se que o pensamento esbarra com um limite que é o elemento irracional, exige-se um conhecimento claro deste limite. (CENCI, 2000, p. 66)

Sabemos inicialmente que parte dos motivos que levaram Kant a escrever sua terceira crítica correspondem a sua frustração acerca da análise baumgarteniana que determinava ser cientificamente fundada a crítica do gosto, pois, Kant vê tal perspectiva como um equívoco, já que os sentimentos de prazer e desprazer são fundados em algo empírico e os mesmos não podem servir como leis *a priori*. Não o bastante, em dezembro de 1787, Kant passou a mudar de perspectiva procurando um fundamento apriorístico que resolvesse a problemática do gosto sem cair no relativismo das teorias estéticas então dominantes daquele período<sup>21</sup>. O certo é que

---

empenho racional de compreender o sensível que é desperto pelas “belas-artes”, especialmente na poesia. Baseando-se em uma abordagem racional, Baumgarten buscou criar algo como uma “ciência do belo”; dizemos “algo”, pois, atualmente discute-se as reais pretensões de sua obra, já que sobre ela, ora há uma aceitabilidade como uma poética que direciona a fabricação de poemas, e ora como uma *poética filosófica* (TOLLE, 2007, p.12) que busca por fundamentos mais profundos na criação poética. No entanto, é aceito que o alemão buscou, a partir de fundamentos lógicos, evidenciar ser possível demonstrar a composição de certos sentimentos a partir da estrutura dos poemas. Conforme afirma Oliver Tolle (2007, p. 11-12): “[...] para Baumgarten não se mostra suficiente reconhecer a validade da poética como agente moral ou como conjunto de regras, exercida pela comparação das mesmas com poemas. Ela precisa também ser fundamentada a partir dos princípios que a tornam expressão do sensível, o que significa que deve ser *demonstrada* não a partir de seu objeto, o poema propriamente dito, mas segundo as etapas que a constituem como conhecimento do sensível.” Contudo e neste sentido, em 1735 Baumgarten (*apud* TOLLE, 2007, p. 14) afirma: “De fato, desejo demonstrar que é possível, a partir do conceito único de poema (que há muito me está gravado na alma), provar numerosas afirmações sustentadas cem vezes, mas que foram comprovadas uma só vez: desejo, pois, mostrar claramente que a filosofia e a ciência da composição do poema, frequentemente consideradas muito afastadas uma da outra, constituem um casal cuja é totalmente amigável.” A poética que tradicionalmente era concebida como conjunto de regras que estipulam a atividade criadora dos poemas, é empreendida por Baumgarten como uma poética filosófica que busca encontrar a “natureza” criadora dos sentimentos que compõe os poemas; neste sentido, podemos compreender que Baumgarten busca criar os caminhos para uma apropriação racional do sensível (TOLLE, 2007, p. 15) ao aproximar filosofia e poética. Dissemos inicialmente que Baumgarten representa bem seu tempo, pois em meio ao iluminismo buscou compreender a arte a partir da razão, que apesar de não ser algo inédito, afinal, Platão e Aristóteles já haviam realizado tal empreendimento, certamente sua autenticidade está em procurar meios de elevar a poética ao status de uma ciência, em elevar a arte à uma questão filosófica. Para mais, conferir: TOLLER, Oliver. Luz Estética: a ciência do sensível de Baumgarten a arte e a iluminação. Tese (Doutorado em Filosofia), Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo: 2007.

<sup>21</sup> O *classicismo* francês, herança do racionalismo cartesiano, tem como principal característica a racionalidade da obra de arte. O Belo é definido nessa percepção como a representação de uma ideia verdadeira; é a encarnação de uma verdade de razão num material sensível (a obra). Isto porquê entende-se que a arte imita a natureza e dessa forma a mesma pode ser compreendida e representada objetivamente. Adotando a ciência como modelo, para o classicismo não cabe ao gênio criar, inventar, mas antes desvelar e descobrir - a beleza é a expressão sensível da verdade; é belo o que expressa uma verdade objetiva. O *sensualismo* inglês, contrário ao classicismo francês, abordará o Belo num âmbito mais material e não ideal. No sensualismo inglês, compreende-se que os órgãos sensoriais que agradam a um homem deverão agradar também aos outros, já que os homens são biologicamente semelhantes. Aproximando-se da culinária, ao compreender os gostos, a estética sensualista não se pautará propriamente em compreender o que agrada a todos, mas antes o que diverge. Para tal, entende-se que um gosto pode ser diferente de outro por diferenças sensoriais, que por natureza de saúde ou doença agradam ou desagradam. Ressalta-se ainda que a estética para os sensualistas ingleses, assim como na ciência, é assunto de especialistas, ou seja, daqueles que dedicam sua vida a treinar seus órgãos sensoriais. O conflito entre a estética clássica e a do sentimento tem suas origens no século XVII, porém, foi no século XVIII que essa tensão ganhou um novo vigor.

o filósofo outrora duvidara da existência de tal princípio *a priori*, mas que então o reconsideraria a ponto de dedicar-se a compreendê-lo, inicialmente compreendido como crítica do gosto e posteriormente como crítica do Juízo (CENCI, 2000, p. 96)<sup>22</sup>.

Antes de escrever sua terceira crítica, Kant estava próximo de uma recente corrente de autores alemães “anticartesianos”, inspirados nas filosofias de Wolff e Leibniz<sup>23</sup>, que, no entanto, ele buscou superar. Sabe-se (SANTOS, 1994, p.16-17) que parte dos motivos que levaram Kant a desassociar-se das análises baumgartherianas deu-se por conta da forte influência das filosofias wolffianas e leibnizianas em Baumgarten, pois, estas filosofias, ainda que questionassem os métodos estritamente racionalistas da época, permaneciam próximos dos mesmos em suas análises.

[...] segundo Kant, nenhum dos seus predecessores vira ainda que a sensibilidade não é apenas uma forma de conhecimento confuso e, portanto, inferior pelo grau, mas é uma forma de conhecimento diferente do entendimento, por natureza e por função; ninguém vira que ela não é apenas uma forma de conhecimento menor, a que se pode recorrer quando se deseje, para esclarecer didaticamente ou para embelezar os pensamentos, mas que é ingrediente indispensável do próprio conhecimento *a priori* do entendimento e tem também ela as suas formas puras. (SANTOS, 1994, p. 17)

Kant buscou superar as teorias anteriores a sua *Crítica*, buscou desassociar-se do sentido que empregavam ao termo “estética”. Portanto, podemos afirmar que seu empenho em solucionar as questões estéticas de seu tempo (como a questão entre os sensualistas e os classicistas, sobre o gosto, inclusive superar as análises de Baumgarten sobre a cientificidade da sensibilidade) visavam um outro empreendimento, que não era somente voltado à arte, mas ao estatuto do sensível enquanto campo do conhecimento autêntico da reflexão filosófica.

---

Neste período buscou-se introduzir a observação da experiência concreta ao invés de centralizar a estética apenas na reprodução de ideias objetivas de beleza. Sobre a desenvoltura desta problemática do gosto, conferir *Kant: uma análise das três “Críticas”* (2009), de Luc Ferry, especialmente no capítulo três: *Crítica da faculdade de julgar*, p. 141.

<sup>22</sup> Conforme Elve M. Cenci, Kant trocara cartas com Karl Leonhard Reinhold (1757-1823) sobre supostamente ter descoberto uma nova classe de princípios *a priori*, o que indica uma certa mudança de perspectiva sobre a possibilidade de haver um fator objetivo na análise de gosto. A partir do conteúdo desta carta de 1787, podemos afirmar algumas boas indicações favoráveis a mudança de perspectiva de Kant, vejamos a seguir: “As faculdades do ânimo são, com efeito, três: a faculdade de conhecimento, o sentimento de prazer e desprazer e a capacidade de apetição. Os princípios *a priori* da primeira foram descobertos por mim na *Crítica da Razão Pura* [teórica], os da terceira na *Crítica da Razão Prática*. Me preocupei também de buscar os da segunda, e ainda que sempre achei impossível encontrar estes princípios *a priori*, a sistemática que análise das faculdades investigadas com anterioridade me havia feito descobrir, e cuja admiração e cuja fundamentação, de ser possível, me dará matéria de sobra para o resto da minha vida, me atraiu por este caminho, de tal modo que ‘reconheço agora três partes da filosofia, cada uma das quais tem seus princípios *a priori* que é possível enumerar...’ (KANT *apud* CENCI, 2000, p. 67-68). Dessa forma, podemos afirmar que Kant assume positivamente ter encontrado um novo ímpeto para suas análises, encontrando na estética, decorrente do juízo de gosto, novas possibilidades para suas pesquisas sobre os limites da filosofia crítica e especulativa.

<sup>23</sup> Christian Wolff (1679-1754) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) foram importantes nomes da filosofia iluminista do século XVIII; em suas obras, buscavam superar a doutrina cartesiana, modelo então dominante nas ciências, nas artes e na literatura europeia daquele período.



### 1.2.2 A Noção de “Estética” em Kant e o papel da Imaginação no Conhecer

Buscando se aproximar da linguagem e sentido dos Antigos, a “Estética” de Kant distancia-se de seus antecessores ao considerar um sentido mais abrangente, pois compreendia que as noções de estética de seus contemporâneos estavam vinculadas estritamente a uma crítica do gosto e no caso de Baumgarten a uma ciência da sensibilidade.

É, por conseguinte, a restrição da ciência da sensibilidade ao domínio das questões do belo e do gosto, [...] o que Kant, antes de mais, parece rejeitar. Para o filósofo crítico, o significado e o papel da sensibilidade devem ser reconhecidos já no domínio cognoscitivo, como condição e ingrediente da objetividade (e da subjetividade) do conhecimento humano em geral. A Estética é, pois, ciência, não do belo ou do gosto, mas da sensibilidade em geral, na medida em que esta intervém necessariamente na constituição e no conteúdo do conhecimento. (SANTOS, 1994, p.18)

Kant compreende que as concepções estéticas de seu tempo restringiam o potencial conceitual do termo: o restringiam ao não conseguir superar as limitações individualistas que a determinavam. Sobre a crítica do gosto dos sensualistas e classicistas, ambas determinavam os indivíduos a ficarem presos em suas subjetividades, por via de métodos objetivos a fim de atingir seus critérios de belo; enquanto a Estética de Baumgarten se restringia ao tentar criar uma “lógica das sensações”<sup>24</sup> a partir de uma visão científica que, conseqüentemente, restringe a sensibilidade à uma análise metodológica.

A proposta de Kant materializa-se na superação de tais perspectivas a fim de ampliar a noção de estética, reconhecendo-a não somente como um conhecimento do sensível, mas a reconhecendo como um elemento fundamental do conhecimento como um todo. Neste sentido, Santos comenta:

[...] o “excelente analista” [Baumgarten] labora, em última instância, no pressuposto da escola leibniziano-wolffiana, segundo o qual a sensibilidade se distingue do entendimento apenas pela quantidade lógica das suas representações. São as suas uma forma de conhecimento confuso, ao passo que as representações intelectuais são um conhecimento distinto. Daí se infere o estatuto de inferioridade lógica e gnosiológica da sensibilidade relativamente ao entendimento. (SANTOS, 1994, p. 19)

Desvalorizando o caráter positivo da sensibilidade ao conhecimento, as teorias anteriores a filosofia kantista não elevam a estética ao sentido e uso máximo. No entanto, Kant também reconhece que o sensível está subordinado ao entendimento, pois é partir da

---

<sup>24</sup> A Estética de Baumgarten procurava encontrar uma “lógica das sensações” no sentido de empreender um *método* para conseguir decifrar o funcionamento das emoções humanas nas obras de arte. Não devemos confundir sua estética com as formulações da teoria da arte moderna; pois enquanto as teorias das artes modernas, especialmente do século XIX, buscam compreender os sentimentos humanos e da cultura para assim criar novas formas de representar o homem, seus afetos e sua sociedade, a estética baumgarteniana pretendia uma ciência do belo, uma teoria lógica pautada na razão para “dissecar” e evidenciar esses afetos e, se possível, reproduzir metodicamente. A estética de Baumgarten não difere das demais ciências e filosofias lógicas de seu tempo. As teorias estéticas modernas, embora também busquem por métodos para atingir o belo, consideram a flexibilidade da natureza humana e não determinam suas teorias em uma lógica fechada.

sensibilidade que temos as primeiras percepções da natureza pela qual formulamos nossa compreensão do mundo (nosso entendimento), mas que no entanto não há critérios lógicos e formais que determinem o sensível. A inovação de Kant está em reconhecer a autonomia da sensibilidade e ao diferenciá-la das perspectivas teóricas anteriores, pois, compreende que “[...] à sensibilidade cabe intuir, e sem as suas intuições não há trabalho do entendimento que mereça o nome de conhecimento ” (SANTOS, 1994, p. 19).

Portanto, uma das principais contribuições de Kant ao conhecimento moderno está no seu empreendimento em distinguir categoricamente o conhecimento sensitivo do conhecimento intelectual; para o autor, um elemento fundamental para essa distinção é a imaginação; pois, para Kant, o que intermedia o relançamento entre sensibilidade e entendimento é a imaginação.

A sensibilidade (*sensualitas*) é caracterizada como a receptividade do sujeito (*receptivitas subiecti*), portanto, como a passividade das sensações, que, recebendo a matéria, afectam o estado representativo do sujeito. Mas, por outro lado, diz-se que esta afecção depende “da índole peculiar do sujeito” (*a speciali índole subiecti*), o que faz supor que se atribui à sensibilidade um certo tipo de espontaneidade, a qual se manifesta na função de “coordenar”, segundo a forma da intuição pura, os “múltiplos” (*varia*) estímulos provenientes do objeto através dos sentidos e assim elaborar uma “imagem” (*species*) do objeto. (SANTOS, 1994, p. 25)

O *entendimento* está ligado à nossa capacidade racional e intelectual de formular conceitos sobre as coisas; as *intuições* são as percepções que temos da natureza por meio da sensibilidade e dos sentidos; e entre estes dois polos, há a *imaginação* que intermedeia o entendimento e a sensibilidade para a construção do conhecimento. Kant compreende que o conjunto de estímulos que vem dos sentidos não corresponde a um tipo de conhecimento, pois, por si sós, são apenas impressões cegas; assim como o entendimento da natureza não surge mediante ao acaso e por si mesmo, mas pelas intuições sensíveis que por meio do poder da imaginação, conecta ambos os campos e torna possível o pensamento. Nessa perspectiva, Santos comenta:

Efetivamente, a mais significativa conquista da *Crítica*, em relação com o problema que nos ocupa [a relação entre entendimento e sensibilidade], é a descoberta ou o reconhecimento da função produtiva da imaginação, não só como faculdade que realiza a “síntese do múltiplo” das impressões sensíveis, assim produzindo a “afinidade dos fenômenos” (*Affinität der Erscheinunger*), mas também como um “poder fundamental da alma humana que está na base de todo o conhecimento a priori” e graças ao qual são ligados a sensibilidade e o entendimento. (SANTOS, 1994, p. 28)

Para Kant, a imaginação é vista como um ingrediente indispensável para a percepção; pois, antes de sua investida crítica, atribuíam-se à imaginação apenas a função de reproduzir as imagens armazenadas na memória, estas que seriam captadas pelos sentidos. Kant reconhece na imaginação a capacidade de unificar os diversos sentidos (o múltiplo) em uma síntese (o próprio entendimento). O relacionamento entre entendimento e sensibilidade não é imediato,

portanto: “[...] [Kant] faz ver que o conhecimento é um processo de sucessivas elaborações ou “sínteses”, onde cabe à imaginação papel fundamental e imprescindível” (SANTOS, 1994, p. 29).<sup>25</sup> O empreendimento que Kant realiza nesta nova descoberta, a imaginação, é progressivamente desenvolvida. Sobre a progressão da importância da imaginação em Kant, Santos comenta que:

[...] [a imaginação] já não é considerada apenas como uma função de mediação entre o entendimento e a sensibilidade, ou como um “poder produtivo” dos “esquemas” e imagens correspondentes aos conceitos do entendimento, mas, preferente, como um originário “poder criador” de formas de intuições possíveis, ou como um poder de “sensibilização” e “exposição sensível” das ideias da razão pura. (SANTOS, 1994, p. 31)

Para Kant, caberá à imaginação a tarefa de apresentar numa intuição aquilo que não pode ser demonstrado mediante uma imagem intuitiva, e nem demonstrável sob conceitos determinados, pois, este será o papel das *ideias da razão*<sup>26</sup>. Com este conceito Kant irá propor que haja, a partir do trabalho da imaginação, a criação de uma intuição ou exposição sensível que mantenha a transcendência da ideia, para que a mesma não se reduza ao simples conceito, mas que ao mesmo tempo não se perca em uma intuição sensível cega, assim, esta ideia deve revitalizar a própria razão, movimentando-a; conseqüentemente, “[...] o produto desta criação é a “ideia estética” ou o “símbolo” (SANTOS, 1994, p. 31).

Nessa sua função criadora de ideias estéticas (de símbolos, de metáforas, de alegorias), a imaginação não está subordinada à legislação do entendimento e sua respectiva lógica. E, todavia, embora não ocorra segundo nenhuma lei determinada, a sua produção revela-se “conforme à lei” (*gezetzmässig*), exibindo uma harmoniosa adequação entre sensibilidade e o entendimento, como acontece na vivência da beleza, ou entre a imaginação e a razão, mesmo se essa harmonia se dá sob a forma de uma enorme tensão, como acontece na vivência do sublime. (SANTOS, 1994, p. 31)

Podemos compreender então que a imaginação possui uma legitimidade própria em sua atividade criativa, cuja leveza e espontaneidade não se confundem nem a respeito ao entendimento com a natureza, nem com a razão e a liberdade prática (SANTOS, 1994, p. 31). Isto é, a imaginação possui uma legitimidade que não se perde, mesmo não seguindo nenhuma regra que determine o homem a um objetivo específico, ou que o condicione diretamente a um

<sup>25</sup> Sobre os processos de organização promovidos pela imaginação, Leonel Ribeiro dos Santos (1994, p. 28-29) comenta: [...] o que caracteriza propriamente a imaginação é o ser ela uma “função de síntese”, um “poder activo da síntese do múltiplo” [...]. É isso a vários níveis: já enquanto “poder empírico”, a imaginação apreende as impressões dos sentidos e reduz o múltiplo da sensação a uma “imagem” (*Bild*); depois, enquanto “imaginação pura *a priori*”, produz “como que um monograma” (*gleichsam ein Monogramm*) ou “esquema dos conceitos sensíveis”; finalmente, enquanto “imaginação transcendental”, ela produz o “esquema” dos conceitos puros do entendimento, o qual “é apenas a pura síntese de acordo com uma regra da unidade segundo conceitos em geral que exprime a categoria”. Dessa forma, Kant busca explicar um procedimento pelo qual a imaginação organiza suas sínteses.

<sup>26</sup> Conceito trabalhado na sua primeira crítica: para Kant, há limites na compreensão humana, pois, compreende-se que o entendimento humano promovido pela razão possui limites dos quais a metafísica ocidental buscou muitas vezes ignorar. Todavia, caberá à imaginação ir além desses conceitos fundados pela razão conceitual.

entendimento da natureza baseado em conceitos específicos; diferentemente do entendimento e da razão, que possuem um caráter intencionalmente objetivo, constitutivo e determinante, a lei da imaginação possui sua intencionalidade fundada na subjetividade, regulativa e reflexionante. Portanto, cabe a imaginação produzir as convergências e divergências entre as ideias da razão e as ideias estéticas.

Esta concepção da imaginação e da sua função implica, como vimos, uma nova relação entre faculdades do espírito. Esbate-se a noção de hierarquia e de subordinação e sobressai a ideia de uma relação orgânica, gerida pela imaginação e pela faculdade de julgar, as quais são agora reconhecidas como as duas faculdades fundamentais do espírito e como responsáveis, respectivamente, pelas funções de criação e de mediação. (SANTOS, 1994, p. 33)

Portanto, é com base na faculdade de julgar e no poder da imaginação, que reconhecemos na terceira crítica de Kant sua engenhosa valorização da sensibilidade, tanto no âmbito do conhecimento, quanto no âmbito estético correspondente a arte. As repercussões que este pensamento kantiano exerceu sobre a filosofia ocidental foram várias, mas, dentre estas, um movimento cultural em específico (também alemão) consagrou a reflexão estética kantiana, e a desenvolveu sob um aspecto totalmente novo no âmbito da relação entre filosofia, arte e cultura, este trata-se do Romantismo.

Buscamos até aqui demonstrar duas visões sobre como o sensível e a arte foram tratados na tradição do pensamento filosófico ocidental, especificamente sob a perspectiva filosófica de Platão e Kant, ambos filósofos racionalistas. Na perspectiva platônica a relação entre sensibilidade e conhecimento era improvável, no âmbito em que os sentidos, para Platão, eram vistos como condutores da aparência que afastava os homens da verdade transcendente do mundo das Ideias – verdade que só poderia ser alcançada quando o homem exercitasse a sua capacidade intelectual a fim de superar a aparência dos sentidos. Assim, Platão criou dentro da filosofia ocidental uma dicotomia entre o sensível e o inteligível, condenando a sensibilidade e tornando soberano o conhecimento inteligível.

Por outro lado, a partir de sua filosofia crítica e inspirado nas revoluções científicas do século XVII e XVIII, Kant buscou impulsionar uma outra interpretação sobre o conhecimento sensível, reconhecendo a sensibilidade como um elemento primal na constituição do entendimento humano, pois, para Kant, a razão humana não é ilimitada, mas somente pelos sentidos nós podemos ter acesso ao máximo da verdade enquanto seres espaço-temporais condenados a finitude das coisas. Kant contribuiu ainda na emancipação da Estética enquanto campo do saber filosófico e dona de um saber próprio.

Entretanto, se percebemos, ambos os filósofos, Kant e Platão, permaneceram em suas análises sob uma perspectiva racionalista acerca da sensibilidade. Foram racionalistas no

sentido de permanecerem a conceituar o sensível, condicionando a arte e a sensibilidade somente no âmbito teórico-discursivo. Porém, com o desenvolvimento do pensamento kantista na Alemanha no século XVIII, tornou-se possível a ascensão de um novo momento cultural e filosófico no ocidente conhecido como Romantismo. As formulações românticas propuseram uma experimentação entre filosofia e arte que não se restringiam ao debate teórico, mas pautado também na experiência filosófica possível de ser vivida.

Enquanto movimento cultural, o romantismo se desenvolveu entre o breve momento de 1780 e 1848 no ocidente<sup>27</sup>, passando também pelo Idealismo Alemão<sup>28</sup>. O seu objetivo era contestar a tradição Iluminista daquele período, tradição de forte influência do pensamento cartesiano e também da filosofia kantiana, pois, muito embora os limites da razão já tivessem sido questionados pela *Crítica da Razão Pura* (1781), o paradigma racionalista permanecia vital nas formulações científicas e filosóficas daquele período. O romantismo ocorrera durante o conturbado momento da Revolução Francesa (1789) e sob aquele cenário formava-se o espírito de renovação no continente europeu. Segundo, Pedro Duarte (2011, p. 15) a maior expressão do romantismo não fora propriamente no âmbito das ciências ou da política, mas nas artes e na filosofia. Isto, pois, a Alemanha daquele período, essencialmente formada por uma

---

<sup>27</sup> Aqui nos referimos especialmente ao primeiro grupo de românticos formado por filósofos e artistas na cidade de Iena, na Alemanha, composto por principalmente por August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), Friedrich von Schlegel (1772-1829), Freiherr von Hardenberg/Novalis (1772- 1801), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) e por ora Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Suas publicações concentravam-se principalmente na revista *Athenäum* entre o curto período entre os anos de 1789 a 1800, posteriormente, o grupo se dissipou e os membros constantemente se dividiram devido as divergências em suas perspectivas teóricas e artísticas. Ressaltamos que não poderemos aprofundar a contribuição de cada um desses autores sobre o conhecimento estético nesse brevíssimo texto monográfico, mas buscaremos cobrir de forma introdutória as ideias mais gerais do romantismo, na intenção de apenas pincelar alguns pontos mais gerais que nos situem de sua importância para o desenvolvimento da Estética enquanto campo da reflexão filosófica. Contudo, para uma análise das relações entre arte, filosofia e cultura alemã no Romantismo, conferir especialmente o primeiro e o décimo capítulo da obra *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna* (2011) de Pedro Duarte.

<sup>28</sup> O Idealismo Alemão teve início por volta da metade do século XVIII, e tinha por objetivo protestar contra a tendência empirista (principalmente inglesa) daquele século que contestava a validade dos conceitos ou leis universais que pudessem dar unidade a razão; estas correntes empiristas entendiam que a unidade proferida pela razão humana era devida ao uso do hábito e dos costumes, portanto, a razão não poderia jamais alcançar e governar os fatos em sua totalidade. De modo contrário, o Idealismo Alemão buscou projetar sistemas filosóficos que conseguissem domar a multiplicidade, unificando-a em seu modelo explicativo e propondo estruturas racionais produtoras de leis e conceitos gerais que fossem capazes de constituir padrões universais da realidade, principalmente fundados na autonomia do sujeito. Neste sentido, durante o século XVIII surgiu uma sucessão de sistemas filosóficos buscando interpretar e explicar a realidade em sua totalidade, incluindo a vida humana e a história. Sob a forte influência kantiana daquele período, os principais expoentes do Idealismo Alemão foram Fichte, Schelling e Hegel. Contudo, devemos ter em mente que o Idealismo não buscou eliminar as correntes empiristas, mas na verdade, buscou meios que permitissem comprovar a existência de leis universais que assegurassem o conhecimento que não fosse somente baseado na experiência. Ressaltamos que não será o objetivo de nosso trabalho desenvolver esta problemática, mas devemos reconhecer, entretanto, que o Romantismo se desenvolveu entre a construção e desconstrução desses sistemas filosóficos, e no que se refere especialmente à arte, os Românticos viram e denunciaram que a filosofia devia ligar-se à estética para conseguir atingir a universalidade, pois, somente com a abertura da poesia - das artes - o homem poderia elevar o pensamento e transcender os conceitos.

sociedade agrária, não possuía meios pelos quais pudesse promover uma revolução tal como ocorrera na França<sup>29</sup>, provocando nos alemães uma sensação de atraso com relação ao restante da Europa. Dessa forma, não podendo promover uma revolução política tal como a francesa, os alemães investiram numa revolução cultural fundada principalmente nas artes e na filosofia, ou seja, enquanto a liberdade promovida pela Revolução Francesa era efetivada na política, a liberdade no cenário cultural alemão era pensada no âmbito das artes e da filosofia. Neste sentido, Duarte comenta que: “[...] das três tendências da época, a política era francesa. Já a artística e a filosófica tinham cunho alemão, e foram elas que os próprios românticos buscaram levar adiante” (DUARTE, 2011, p. 15). Em síntese, Duarte contribui comentando sobre a proposta do romantismo:

Neste sentido, a arte aproximava-se da filosofia. Romantismo, na origem, é essa aproximação. Surpreendentemente, o que encontramos aí “não é a glorificação do instinto ou a exaltação do delírio, mas, bem ao contrário, a paixão do pensamento e a exigência quase abstrata posta pela poesia para que refletisse sobre si e se fizesse através dessa reflexão” [...] (DUARTE, 2011, p. 15)

Esta aproximação entre arte e filosofia surgia também por conta do atual cenário daquela época, que não possuía o princípio de identidade comum na tradição ocidental, pois, a nascente modernidade também era um momento de contestação das concepções culturais tradicionais. Dessa forma, era preciso abandonar parte do que a tradição entendera e cultivara como fazer artístico e pensar filosófico, dando espaço para o contato entre arte e filosofia.

Neste sentido, os românticos tiveram o trabalho de superar a visão tradicional sobre a dualidade entre filosofia e arte - contato que era compreendido como um “[...] mútuo empobrecimento: a filosofia seria simbolicamente vaga, a poesia transbordaria intelectualidade metafísica” (DUARTE, 2011, p. 16). Duarte diz:

Foi dessa dificuldade que surgiu a necessidade de relacionar a filosofia à arte, construindo uma linguagem capaz de sustentar tal tensão. Isso implicava reconhecer que a própria filosofia, se quisesse dizer o absoluto, precisaria transformar-se abandonando o caráter cognitivo estrito da intuição intelectual e abraçando seu caráter poético. (DUARTE, p. 35)

Os românticos tinham como principal crítica “[...] limitar o poder que a ciência moderna das Luzes gostaria de exercer, pois o intelecto, ao mensurar tudo através de cálculos, poderia matar a própria vida das coisas [...]” (DUARTE, 2011, p. 25), portanto, ele deveria ser acompanhado pela imaginação estética, ou seja, poética, para expressar o seu pensamento filosófico. Com isso os primeiros românticos buscaram dar forma a uma filosofia mais poética e livre da tendência tecnicista que se instaurava naquele momento Iluminista, mas, além disso,

---

<sup>29</sup> Que possuía uma alta classe média com poder de contestar o Estado.

também pretendia voltar-se à arte como tema de pesquisa. Neste sentido, a filosofia com a arte, ganharia uma nova vitalidade.

Contudo, a experimentação da arte e do sensível enquanto meio de conhecimento ganha na filosofia de Nietzsche um âmbito especial. Arte e filosofia não se separam, ambos são partes da mesma atividade reflexiva e prática no sentido da vida.

## 2 – A QUESTÃO DO CONHECIMENTO ESTÉTICO NO PENSAMENTO DE NIETZSCHE: DA ARTE AO CORPO

“Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
E comer um fruto é saber-lhe o sentido”

(A. CAEIRO, *O Guardador de Rebanhos*)

Em nossa introdução sobre o problema do conhecimento estético, buscamos evidenciar como a tradição do pensamento filosófico no ocidente tratou o elemento sensível do homem com hostilidade: por um lado, na antiguidade grega, Platão recusou qualquer conhecimento vindo do mundo sensível, dando início a uma longa tradição metafísica, tendo a razão como principal fundamento da existência humana; por outro lado, na modernidade, Kant propõe uma aproximação entre as correntes filosóficas então dicotômica do século XVII e XVIII, propondo uma comunicação entre razão e sensibilidade. No entanto, tanto o distanciamento platônico do sensível, quanto a aproximação kantiana da sensibilidade permaneceram fundados sob a perspectiva de defesa da razão enquanto qualidade humana soberana. Kant trouxe à filosofia moderna o ceticismo necessário para abandonarmos os elementos extraordinário e metafísicos do pensamento<sup>30</sup>, dando ao homem a total responsabilidade sobre as suas ações e reforçando a concepção de racionalidade enquanto fundamento primordial do ser humano.

Neste capítulo trataremos propriamente da crítica nietzschiana à tradição filosófica. Crítica realizada a partir da sensibilidade, tendo como objeto central da reflexão o corpo e a corporeidade (alguns dos temas centrais da reflexão nietzschiana). Buscaremos mostrar as influências de Nietzsche em seu projeto crítico-filosófico assim como o seu distanciamento das mesmas durante o desenvolvimento de seu pensamento.

### 2.1 AS INFLUÊNCIAS DIONISIÁCAS PARA UMA CRÍTICA DA RAZÃO: Schopenhauer e Richard Wagner

Arthur Schopenhauer (1788-1860) foi uma das grandes influências na filosofia de Nietzsche, especialmente em *O Nascimento da Tragédia* (1872). Nesta obra o jovem<sup>31</sup> professor de letras clássicas da Universidade da Basileia incorpora não somente alguns princípios da

<sup>30</sup> Os argumentos ontológicos fundados sob a ideia de Deus, principalmente.

<sup>31</sup> Entendemos que há três momentos ou sistemas no pensamento de Nietzsche: o *estético* presente em suas primeiras obras, como em *O Nascimento da Tragédia*; o *intelectual*, referente aos escritos médios, preocupando-se com o problema da verdade; e finalmente o momento *ético*, aquele de seus últimos escritos, antes de seu total padecimento.



metafísica de Schopenhauer como também alguns outros aspectos de sua teoria da arte. Contudo, a filosofia schopenhaueriana não surge isolada em suas reflexões, também ela fora influenciada por outro autor bastante importante: Kant. Assim, entendemos que o ponto de partida da filosofia de Schopenhauer está na influência obtida pela filosofia kantiana<sup>32</sup>.

A partir da concepção kantiana de coisa-em-si e fenômeno, Schopenhauer acrescenta ao mundo da representação<sup>33</sup> mais dois princípios: o princípio de *individualização* e de *razão suficiente*; por *individualização* Schopenhauer entende os efeitos do espaço e do tempo que individualizam, multiplicam e mantem o devir dos fenômenos; enquanto por *princípio de razão*, compreende como a capacidade de tais fenômenos espaço-temporais serem explicáveis pelo homem, isto é, como efeito de certas causas que dão à razão o sentido de ser compreendido como tal fenômeno, e do mesmo se manifestar de um modo e não de outro. Entretanto, apesar dessa explicação, Schopenhauer acreditava existir um princípio ainda mais fundamental que fosse pautável na realidade, que o filósofo irá compreender por *mundo da vontade*: a vontade para Schopenhauer é a força que movimenta o mundo. E este mundo da vontade só pode ser percebido a partir do corpo<sup>34</sup>.

[...] é através do corpo que o homem tem a consciência interna de que ele é vontade, um em-si. Agora, não do corpo visto de fora, no espaço e no tempo, não como objetivação da vontade, como representação, mas enquanto imediatamente experimentado em nossa vida afetiva. É na alternância entre dores e prazeres, faltas e satisfações, desejos e decepções que surge a vontade como essência e princípio do mundo, como querer sem dono, transindividual, cego e sem razão, em sua tenebrosa e abismal perpetuação. (DIAS, 1997, p. 9)

A vontade para Schopenhauer é a força que age na natureza, e no homem é o desejo que o movimenta. É a verdade por detrás do mundo da representação. Mas antes de se objetivar em diversos fenômenos, a vontade se objetiva em formas eternas, imutáveis que não estão nem o espaço nem no tempo, estas serão as chamadas *ideias platônicas*, que para Schopenhauer, são, por assim dizer, os arquétipos das coisas particulares. São esses arquétipos que dão a imagem no mundo da representação<sup>35</sup>. Destarte, podemos compreender a vontade para Schopenhauer como um impulso cego e sem finalidade específica, com uma ambição insaciável

<sup>32</sup> Não nos aprofundaremos nesta relação, no entanto é necessário ressaltá-la. Sobre a influência da filosofia de Kant sob o pensamento de Schopenhauer, Maria Dias comenta que: “Ele [Schopenhauer] se utiliza da distinção feita por Kant entre mundo dos fenômenos e da coisa em-si e introduz, em sua metafísica, algo que não existe no kantismo: o contraste entre a representação e a vontade, a pluralidade e a unidade. O mundo como representação é o mundo tal que nos aparece em sua multiplicidade e em suas numerosas particularidades. A diversidade que se apresenta nada tem de caótica, é regrada e articulada no espaço e no tempo. [...]” (DIAS, 1997, p. 8)

<sup>33</sup> Num sentido kantiano, é o mundo que percebemos com os sentidos e pela imaginação.

<sup>34</sup> Conceito fundamental que influenciará e tornar-se-á presente em toda a filosofia nietzschiana.

<sup>35</sup> Lembremo-nos do exemplo da cama, em Platão, em sua *República*. Em Schopenhauer, diferente de Platão, estas ideias não são fenômenos transcendentais de um mundo outro, de um mundo ideal, mas a primeira representação cognitiva dos fenômenos do mundo natural, a primeira objetivação da vontade e uma e a multiplicidade das individualizações.

de vida, a vontade se objetivaria imediatamente em ideias e mediadamente em fenômenos. E para saciar o seu apetite por vida, a primitiva unidade da vontade se multiplica por meio do princípio de individualização e de casualidade, se disseminando em várias parcelas que formam o mundo dos fenômenos, mas todas as parcelas compõem inteiramente a vontade enquanto força una.

Enquanto força motora da vida e do mundo, a vontade representa a afirmação do pessimismo schopenhaueriano, pois ao se expandir e consumir a si mesma, a vontade representa a dor, o prazer e o terror da existência. No homem é sentida nos afetos e representada pelas paixões como o ódio, o amor, a dor e o prazer. Nesta concepção, o homem e os demais seres estariam determinados ao sofrimento. Assim, a filosofia de Schopenhauer busca denunciar o eminente sofrimento do mundo, propondo ainda que há duas formas de superar tal angústia da existência: a primeira delas refere-se à contemplação estética do mundo pela arte e a segunda, a superação do sofrimento pelo caminho do Nirvana<sup>36</sup>. No entanto, nos interessará somente a primeira concepção schopenhaueriana, isto é, a contemplação estética que surgirá como um amenizador da percepção do tempo-espaço; esta mesma concepção influenciará e estará presente em toda obra de *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche. Esclarecendo sobre essa concepção da arte como alívio do sofrimento do mundo, Dias comenta que:

Schopenhauer encontra na contemplação estética a possibilidade para transcender o modo comum de se perceber o mundo, para se libertar do desejo, da vontade e apaziguar temporariamente a dor. Por meio da arte “nos subtraímos, por um momento, a odiosa pressão da vontade, celebramos o sabá da servidão do querer, a roda de Ixion se detém” [...]. A percepção estética é visão imediata e direta, representação intuitiva pura na qual não intervêm nem o entendimento nem a razão, sempre conceituais. O sujeito se perde no objeto da percepção. Torna-se um claro espelho do objeto. Deixa de se preocupar consigo mesmo como um objeto espaço-temporal, deixa de ver os

---

<sup>36</sup> Segundo Dolson, na perspectiva schopenhaueriana “[...] the highest end of human existence is found in the negation of the will to live. The first step toward its attainment is sympathy with the sufferings of others, in which state one feels the underlying identity of all life, even of all being. As this feeling is strengthened, the futility of effort becomes more evident, all desire is suppressed, and life itself ceases to be worth a thought. The final stage is complete quietism, the negation of all positive physical and mental life. The ethical ideal held up by Schopenhauer is that of the Buddhist monk. For both, existence is the greatest of evils, involving all the others, and the saint is he who approaches most closely to the state of Nirvana.” ([...] o fim mais elevado da existência humana é encontrado na negação da vontade de viver. O primeiro passo para a sua realização é a simpatia pelos sofrimentos dos outros, no estado o qual se sente a identidade de toda a vida, inclusive de todo o ser (e de todos os seres). À medida em que esse sentimento é fortalecido, a futilidade do esforço torna-se mais evidente, assim, todo desejo é suprimido e a própria vida deixa de valer a pena. O estágio final é o quietismo completo, a negação de toda a vida física e mental positiva. O ideal ético sustentado por Schopenhauer é o do monge budista. Para ambos, a existência é o maior dos males, envolvendo todos os outros, e o santo é aquele que se aproxima mais do estado do Nirvana.”) (DOLSON, 1901, p. 248-249, tradução nossa). Como podemos observar, o pensamento de Schopenhauer é fortemente marcado por influências orientais, especialmente do budismo. Aqui vemos, por exemplo, que a superação do tormento da existência pode ser alcançada apenas pelo estado de nirvana, que na concepção budista, significa ou representa a extinção definitiva do sofrimento humano alcançada por meio da supressão do desejo e da consciência individual; mas segundo as religiões indianas, o nirvana também pode significar o estado permanente e definitivo de beatitude, felicidade e conhecimento, entendido como meta suprema do homem religioso, que é obtida através da disciplina ascética e meditação. Estas concepções estão presentes no quarto livro de *O Mundo como Mundo de Representação* (1865).

objetos em relação com a vontade individual e se torna repentinamente “sujeito puro de conhecimento”, isto é, destituído de vontade. A subjetividade da consciência comum desaparece, a percepção se torna objetiva. A consciência, que está inteiramente no objeto da percepção, não se preocupa mais nem com a disjunção entre a vontade e o mundo, nem com o fato de a vontade estar sem objetos.  
(DIAS, 1997, p.13)

Ver o mundo a partir da ótica estética possibilita ao homem transcender a sensação espaço-temporal que promove a dor, o tédio e as paixões. É, portanto, que podemos compreender tal empreendimento filosófico de Schopenhauer como uma *metafísica do artista*, cuja natureza é justamente transcender a temporalidade que aprisiona o homem no sofrimento; ressaltando ainda que a partir da figura do gênio<sup>37</sup> o homem pode transcender o seu estado de sofrimento e pode contemplar uma outra visão da natureza em sua mais alta beleza e construção estética. Para Schopenhauer, das artes, a música é melhor, pois representa a vontade por excelência.

Após essa breve apresentação, consideremos finalmente dois pontos essências presentes na filosofia nietzschiana que tiveram forte influência de Schopenhauer; aqui nos referimos aos conceitos de *representação* e da *vontade*, que na filosofia de Nietzsche irão ser reconfigurados para formular a concepção nietzschiana de Apolo e Dioniso: neste sentido, podemos afirmar - previamente - que Apolo, deus da aparência, na filosofia de Nietzsche representa o princípio da representação/ilusão do mundo material e, nesta mesma ótica, também dizemos que Dioniso representa a própria vontade, ou, força titânica que há por detrás das aparências do mundo. Outro aspecto da influência de Schopenhauer em *O Nascimento da Tragédia* está sob a importância da música em sua filosofia: para Nietzsche, só é possível compreender a verdadeira intensidade da tragédia grega se compreendermos a importância que música desempenhou na arte daquela cultura – a cultura grega trágica. E é neste sentido de valorização da música que podemos seguir para a segunda influência mais relevante na composição da obra inaugural de Nietzsche, nos referimos a influência de Richard Wagner na música alemã.

Richard Wagner (1813 - 1883) foi um célebre e importante músico europeu do século XIX sob o qual Nietzsche teve profunda admiração teórico-cultural, que resultaria mais tarde em uma também intensa amizade. Nietzsche encantou-se pelo projeto wagneriano de renovação política e cultural alemã. Sendo esta relação de proximidade e admiração por Wagner o principal motor que influenciaria diretamente o conteúdo dos estudos filológicos apresentados em *O Nascimento da tragédia*. As ideias de Wagner buscaram promover uma revolução política

---

<sup>37</sup> Para Schopenhauer o gênio é aquele que consegue ver além das aparências e traz à representação aqueles fenômenos que fogem da aparência.

e cultural na Alemanha tendo a arte como principal ferramenta de transformação. Para Wagner, a arte moderna, especialmente a arte europeia daquele período, havia negado o caráter afirmativo da vida ao sucumbir ao cristianismo e a consolidação da indústria moderna - compreendida como principal agente de transformação do mundo humano em mera mercadoria de consumo das classes abastadas da sociedade, pois entendia-se também que a decadência da arte daquele período se dava principalmente pelo fato da arte ter se transformado numa distração para a sociedade burguesa cansada da vida cotidiana. O projeto wagneriano consistia em promover uma "revolução"<sup>38</sup> completa na arte ocidental por via das revoluções sociais para promover também um renascimento da arte e da cultura alemã a partir do espírito da música - assim como se acreditava ter acontecido na era trágica dos gregos.

Destarte, Wagner possuía um forte credo na arte grega como um modelo excelente e vital, onde a arte estaria no centro da vida social, contrária a arte moderna da sociedade industrial que cada vez mais de esvaziava de conteúdo. A grande arte que fundaria a idealizada revolução artística pretendida por Wagner só poderia ser pensada num cenário cultural onde a ciência prontamente instrumentalizada não aparecesse como o princípio dirigente da vida humana, pois a arte moderna estaria tão envolvida em interesses individualistas<sup>39</sup> que o seu verdadeiro princípio<sup>40</sup> estaria se perdendo. Nesta concepção, a arte trágica da cultura helena pré-socrática seria um caminho para se pensar as novas formulações ou concepções para a arte moderna. Para Wagner e Nietzsche, a arte trágica surgia como uma dramatização da realidade bela ou sublime do povo heleno. E para o jovem Nietzsche, especialmente, a arte wagneriana surgia como um modelo para o renascimento do trágico sob cultura alemã de seu tempo, assim, sendo possível "salvar" a arte moderna<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Como podemos perceber, na concepção wagneriana há um ideal revolucionário bastante influenciado pelas concepções anárquicas do século XIX, porém, devemos ressaltar ainda que esta concepção não é a mesma que temos sobre o marxismo, pois, Wagner estaria mais voltado à ideia de anarquia e não propriamente a concepção "comunista", ou seja, estaria mais para uma revolução da sociedade contra o Estado, isto é, para uma outra perspectiva que não seja aquela então predominante; entretanto, é reconhecida a aspiração de Wagner a uma aproximação aos operários (ANTUNES, 2008, p. 56). Há também de considerarmos a proximidade que Wagner possuía com pensadores políticos como Mikhail Bakunin e com filósofos hegelianos de esquerda como Pierre-Joseph Proudhon e Ludwig Feuerbach, todos de perspectivas políticas anárquicas. Essas indagações são importantes para termos consciência do cenário cultural da Europa naquele momento onde se desenvolvia a perspectiva artística e teórica do jovem Richard Wagner, mas não poderemos aprofundar estas questões pelo fato da mesma não compor o cerne deste trabalho, o que exigiria uma análise particular e um outro estudo. Contudo, podemos encontrar uma excelente introdução ao cenário político-artístico-cultural europeu do século XIX no primeiro capítulo de ANTLIFF, Allan. **Anarquia e arte: da Comuna de Paris à queda do Muro de Berlim**. Tradução de Lana Lim. São Paulo: Madras, 2009.

<sup>39</sup> Eis o porquê Nietzsche buscara, a partir das apologias de Apolo e Dioniso, superar essa concepção individualista; como veremos mais a seguir.

<sup>40</sup> Entendido na concepção schopenhaueriana sobre a arte ser a essência do mundo.

<sup>41</sup> Conforme Roberto Machado (2005, p. 12), devemos entender que *O Nascimento da Tragédia*, desde as suas influências até os seus propósitos finais, trata-se de "questões alemãs", falando sobre "problemas alemães", "esperanças alemãs", do "ser alemão", e a partir da música wagneriana Nietzsche irá formular a sua crítica a

Ainda que Nietzsche posteriormente abandone as influências de Schopenhauer e de Richard Wagner presentes no *O Nascimento da Tragédia*, são estas influências iniciais que dão início ao seu projeto crítico contra a fé na racionalidade e a cultura moderna. A filosofia de Schopenhauer contribui com a reflexão nietzschiana dando fundamento ao irracional a partir da concepção de vontade: mesmo que o homem possa ter consciência de grande parte dos fenômenos presentes no espaço-tempo, ainda há em si, isto é, no próprio homem, algo que foge da sua racionalidade e exerce uma grande força sobre as suas ações. Assim, poderíamos dizer que a grande contribuição de Schopenhauer ao pensamento nietzschiano foi entregar o corpo enquanto um elemento de reflexão, isto é, um objeto de reflexão sobre as paixões, estimando inclusive a irracionalidade.

Por outro lado, a música de Wagner também contribui com o pensamento inaugural nietzschiano especialmente no resgate da cultura e da arte grega como exemplos de vitalidade em contraposição aos valores modernos, assim como o gosto incomum pela filosofia da música de Schopenhauer e sobre a inclusão da narrativa mitológica popular alemã (ambos presentes em suas composições) excitando a volta do elemento trágico; neste sentido, Wagner também influencia Nietzsche com seus ideais político-culturais revolucionários que visavam a arte como ferramenta política e elemento de transformação social/espiritual da sociedade moderna.

Devemos considerar ainda que em sua primeira obra Nietzsche dá continuidade ao projeto de Winckelmann, Goethe e Schiller em valorizar a cultura grega como um nobre exemplo a ser seguido pela cultura moderna, especialmente sobre como deveria ser a arte moderna; mas Nietzsche inova ao considerar que havia um outro aspecto da cultura grega que não estava contido na serenidade outrora pensada por Winckelmann (MACHADO, 2005, p.11), este aspecto trata-se do poder dionisíaco, ou seja, o terror que havia e assombrava a cultura helênica, mas que pela tragédia – partir do poder apolíneo - fora domado a seu favor. Mas para apresentar as ideias centrais do livro, preferimos nos ligar as influências que Nietzsche obtivera de Schopenhauer e Wagner.

### 2.1.2 O Nascimento da Tragédia: uma crítica da arte à razão

Em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche trata primeiramente de explicar o surgimento, composição e finalidade da arte trágica; para atingir seu objetivo o jovem filólogo

---

sociedade e cultura moderna com o objetivo de reviver no solo alemão o renascimento da tragédia. Ressaltamos ainda que as intencionalidades “cívicas” nesta obra nada contribuem para diminuir o seu objetivo central que é evidenciar a arte como elemento fundamental da existência.

usa como base os conceitos estético-ontológicos “Apolo” e “Dioniso”, herança das concepções kantistas de essência e aparência, e principalmente influenciado pela concepção de Schopenhauer de representação e vontade.

A partir da figura de Apolo<sup>42</sup>, Nietzsche irá reconfigurar os conceitos de representação e aparência para conceituar o princípio de individuação (*principium individuationis*), que representa a invenção do indivíduo, do Estado, da consciência de si. Apolo, deus do sol, do brilho e da aparência, refere-se a analogia que Nietzsche utiliza para explicar o empenho dos gregos em mascarar o aspecto sombrio, doloroso e temeroso da vida, sendo, portanto, um aspecto de proteção da vida pela aparência. Apolo não representa somente um deus, mas todo o olimpo<sup>43</sup> e os homens vitoriosos por seus feitos heroicos. Nesta perspectiva “[...] os deuses e heróis apolíneos são aparência artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão” (MACHADO, 2005, p. 7). Esta ilusão é o princípio de individuação, aquilo que promove o desejo pela vida ao mascarar o horror do mundo, ou seja, as dificuldades adjacentes que a vida impõe a existência do homem.

Este horror que o princípio de individuação, a partir da figura de Apolo e dos deuses, visa superar é demonstrado por Nietzsche a partir da sabedoria de Sileno<sup>44</sup>, ou sabedoria popular dos gregos do período trágico. Esta sabedoria popular manifestada na figura de Sileno contém o mais trágico conhecimento sobre a vida. Nesta metáfora utilizada por Nietzsche<sup>45</sup>, o pequeno demônio revela ao rei Midas que para o homem o melhor de tudo seria não existir, e o melhor para quem já existe seria logo morrer<sup>46</sup>. A arte grega nasce desta problemática: a importância da arte apolínea surge como antídoto contra este terror anunciado por Sileno; a arte apolínea, ou arte da aparência, surge para mascarar o mal supremo que é morrer logo, e o segundo dos males que é ter que morrer um dia (MACHADO, 1999, p. 18). Neste sentido, contra a dor, o sofrimento e a morte o grego utiliza a beleza – a arte – como método para tornar a vida desejável. Para Nietzsche esta era a importância do deus Apolo e dos deuses do olimpo: tornar

---

<sup>42</sup> Apolo foi uma das principais divindades da mitologia grega. Depois de Zeus, foi o mais influente e venerado na antiguidade. Foi deus do sol, da verdade e é utilizado por Nietzsche para representar o princípio da individualidade e da aparência. Para uma rica análise acerca de Apolo em língua portuguesa, conferir: BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v.II. Especialmente nas páginas 83-86.

<sup>43</sup> Na mitologia, era o monte onde habitavam os deuses gregos.

<sup>44</sup> Sileno foi preceptor e servidor de Dioniso. Era filho de Pã e segundo outras versões, filho de Hermes e Géia, era representado como um velho careca, de nariz chato arrebitado, sempre bêbado, montado em um asno ou amparado por sátiros, que acompanhava o cortejo do deus por toda parte e de cuja ebriedade falava sempre a voz mais profunda da filosofia (GUINSBURG, 2007, p. 145).

<sup>45</sup> Cf. o parágrafo 3 de *O Nascimento da Tragédia*.

<sup>46</sup> Furioso, o demônio diz ao rei Midas: “[...] Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 2007, p. 33).

a vida bela, pois diferente da concepção das religiões morais, os deuses do olimpo serviam mais como exemplos de beleza, que “salvadores” das almas como nas religiões monoteístas mais tardes criticadas por Nietzsche<sup>47</sup>.

O outro elemento que compõe a estrutura da sabedoria popular presente na tragédia grega é a figura de Dioniso<sup>48</sup> que em *O Nascimento da Tragédia* é apresentado de duas maneiras: o Dioniso adestrado e o selvagem. O poder ou instinto dionisíaco representa o aniquilamento da individualidade, uma vez que ao invés de um processo de individuação, trata-se de uma experiência de reconciliação entre as pessoas entre si e com a natureza, tornando-se uma harmonia universal, uma unidade mística. O poder dionisíaco representa a libertação da individualidade a fim de fundir-se ao uno, ao ser. Diferente de Apolo, Dioniso busca a desmedia (*hybris*), o aniquilamento da consciência e das forças individuais; dessa forma, “[...] o dionisíaco, a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão [Dioniso]” (MACHADO, 2005, p. 8).

[...] o êxtase dionisíaco produz, enquanto dura, um efeito letárgico que dissipa tudo o que foi vivido no passado: é uma negação do indivíduo, da consciência, do Estado, da civilização, da história. Metamorfoseados em sátiros e silenos, seres da natureza protótipos do homem verdadeiro, os “loucos de Dioniso” desintegram o eu, a consciência, a individualidade e se sentem na verdadeira natureza. (MACHADO, 1999, p. 22)

Contudo, o Dioniso da tragédia grega que Nietzsche investe os seus elogios não é o mesmo vindo da Ásia, o Dioniso bárbaro, mas aquele que é salvo pelo poder da aparência de Apolo. O Dioniso bárbaro asiático tem suas origens de uma religião estrangeira e estranha ao grego apolíneo (o grego enquanto veneradores da beleza e serenidade dos deuses olímpicos), este novo deus era titânico e agressivo em sua desmesura. Entretanto, o seu culto – o culto a Dioniso – foi pouco-a-pouco penetrando a Grécia, o que representou um grande perigo ao mundo grego acostumado com a serenidade da cultura apolínea, pois esta nova divindade extraordinária exclamava em seus cultos a verdade e o horror da vida proclamado por Sileno.

Este Dioniso bárbaro representava para o povo grego um grande perigo porque esta experiência dionisíaca trazia consigo uma espécie de “embriagues de sofrimento” que

<sup>47</sup> O *Anticristo* (1895) foi um escrito póstumo de Nietzsche, onde o autor faz uma análise da cultura ocidental que se desenvolvera a partir da cultura cristã – neste livro, o autor analisa, além do cristianismo, outras religiões como o hinduísmo e o islamismo, mas tendo como objeto central o cristianismo e seus efeitos no ocidente.

<sup>48</sup> Originário da Ásia, Dionísio foi o deus do vinho, das orgias, da fertilidade e comum no período grego clássico. Entretanto, sua chegada ao mundo grego representou grande perigo à cultura apolínea (cultura da beleza-aparência), mas aos poucos foi penetrando na cultura grega até tornar-se uma das principais divindades da antiguidade. Para uma vasta análise de Dioniso, tanto de suas origens asiáticas, quanto sua árdua chegada no solo grego e a permanência do mesmo na cultura helena, conferir a partir da página 113 de *Mitologia Grega* (2008), de Junito de Souza Brandão; especialmente nas páginas 117, 132-138.

contaminava os homens que daquele rito participavam, uma vez que ao exibir a verdade da natureza - que é a desmesura e a verdade como desmedida - faz com que os homens compreendam a ilusão do mundo em que vivem e, conseqüentemente, esse contato com a verdade faz com que estes indivíduos apresentados ao terror da existência desistam de agir e construir uma civilização, uma vez que a civilização é apenas uma aparência.

Deste modo, o grego cria a partir da arte trágica uma espécie de antídoto para este poder tirânico do Dioniso bárbaro. Assim, utilizando a arte como instrumento, o grego salva a si dos perigos da religião dionisíaca arcaica, selvagem, naturalmente destruidora. Nietzsche explica<sup>49</sup> que a vitória da aparência promovida por Apolo sob a selvageria de Dioniso dá-se por conta de seu “adestramento”, ou seja, da contingência e modelamento de sua força para fins específicos: para a tragédia. Sobre o adestramento da potência dionisíaca pelo homem grego, Roberto Machado contribui comentando que:

[...] a característica da nova estratégia artística é integrar, e não mais reprimir, o elemento dionisíaco transformando o próprio sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência em representação capaz de tornar a vida possível. Mérito ainda de Apolo, mérito do deus do sonho e da beleza, porque mérito da arte. (MACHADO, 1999, p. 23)

Para Nietzsche o homem grego, a partir do instinto apolíneo, contém a animalidade de Dionísio, contém aquela religião selvagem e a transfigura de um fenômeno natural para um fenômeno estético. Isto significa que a experiência dionisíaca é integrada ao mundo helênico em forma de arte e dessa maneira é purgado o excessivo instinto destruidor, permitindo o descarrego das emoções em um solo apolíneo que guia, transforma e espiritualiza<sup>50</sup> essas paixões.

E é somente com a conciliação entre esses dois instintos – o apolíneo e o dionisíaco – que a cultura grega consegue erguer-se tão fortemente sobre as dores e as adversidades da vida. Para Nietzsche esse momento é essencial para a cultura helênica, e marca o nascimento de um vigor original que consegue assegurar tanto a aparência criada pelo homem para garantir a vida quanto a recordação de um mundo desmedido, impossível de ser totalmente domado.

É neste esquema de diálogo entre Dioniso e Apolo que nasce a tragédia grega: a palavra e cena são acrescentadas à sabedoria que vem pela embriaguez de Dioniso. Então podemos definir a tragédia como um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens; “[...] esse mundo de imagens criado pelo coro é o mito trágico, que apresenta a sabedoria dionisíaca através do aniquilamento do indivíduo heroico e de sua união com o ser

<sup>49</sup> Conferir o parágrafo 20 de *O Nascimento da Tragédia*.

<sup>50</sup> Espiritualizar significa, aqui, tornar belo (MACHADO, 1999, p. 18). Para Nietzsche, a força dionisíaca é espiritualizada quando o poder apolíneo consegue “domá-la” e torná-la estética.



primordial, ou uno originário<sup>51</sup> [...]” (MACHADO, 2005, p. 9). A tragédia grega teria a finalidade de fazer o espectador aceitar o inevitável sofrimento do mundo com alegria, reconhecendo que a dor é uma parte fundamental da vida. A arte trágica é fundada no teatro musical, onde é a música quem faz a união entre a cena e a embriagues, entre a representação e a vontade, entre ilusão e verdade e é a partir da música que o homem pode ter acesso as questões mais essenciais da sua existência<sup>52</sup> o desprendimento da individualidade.

Desta forma, entendemos que o *Nascimento da Tragédia* inaugura o pensamento filosófico de Nietzsche e aqui nos interessará destacar o papel do irracional (herança de Schopenhauer), especialmente em Dioniso, o deus da desmesura. Nesta obra inaugural, Dioniso representa a contestação da tradicional fé filosófica na razão, isto é, na racionalidade enquanto qualidade soberana do homem. Apesar de ser inicialmente um estudo filológico sobre a tragédia, esta obra propõe uma valorização da irracionalidade (o conteúdo dionisíaco da tragédia) como parte indispensável da formulação do conhecimento, da verdade. A tragédia grega, neste sentido, é a justaposição entre o irracional e o racional, entre Apolo e Dioniso; a arte trágica é o perfeito exemplo utilizado por Nietzsche para expressar o diálogo entre essas duas características fundamentais do homem, buscando encontrar uma harmonia entre razão e loucura. O poder da cultura grega daquele período estava justamente no equilíbrio entre loucura e razão. E como forma de denunciar a soberania da racionalidade filosófica, Nietzsche propõe que o fim da tragédia ocorreu em consequência da sobreposição de um desses instintos<sup>53</sup> (razão), rompendo com a harmonia do conhecimento trágico.

Após afirmar o nascimento da tragédia pela união dos dois impulsos da natureza – Apolo e Dioniso - Nietzsche dará seguimento em sua análise filológica buscando compreender como e o que teria ocasionado o seu desaparecimento (ou sua morte). Para Nietzsche (2007, p. 69), diferente de outras artes antigas que resistiram ao tempo por longas datas até a chegada saudável do seu fim, a tragédia grega teria sucumbido por suicídio<sup>54</sup> e o principal responsável por esse fim trágico teria sido aquilo que será chamado de “socratismo estético” presente nas obras do poeta trágico Eurípedes<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Consideraremos sempre no sentido que Schopenhauer empreende por vontade: o Uno originário é a própria vontade que está e se manifesta em tudo.

<sup>52</sup> Concepção notoriamente herdada de Wagner e Schopenhauer.

<sup>53</sup> Compreendemos, segundo Nietzsche, que a razão também é um instinto como os demais – trataremos dessa afirmação mais a seguir.

<sup>54</sup> Nietzsche trabalha especificamente este aspecto do fim da tragédia nos parágrafos 11, 12 e 13 de *O Nascimento da Tragédia*.

<sup>55</sup> Eurípedes (por volta do século 5. a. C.) foi um importante poeta trágico, sendo conhecido por ser o poeta das rupturas, pois, teria sido ele quem introduziu na tragédia grega o modelo a ser seguido, rompendo com a tradição e livre expressão do artista trágico. Nietzsche irá acusá-lo de ter ajudado a acabar com a tragédia.

Segundo a denúncia de Nietzsche, os motivos que levaram a tragédia ao fim foram primeiramente as peças de Eurípedes, ao introduzir o ideal teórico onde antes florescia a livre criação artística. A tragédia sucumbe quando o homem teórico (o pensador racional) entra no lugar do artista, do poeta. Eurípedes marca o nascimento de uma tendência teórica sobre a arte, e esta tendência visava uma reformulação da tradição criativa trágica. Para Eurípedes as criações de seus antecessores, especialmente Ésquilo<sup>56</sup>, além de lhe parecerem estranhas, as soluções éticas apresentadas nas tragédias clássicas, também lhe pareciam enganadoras e confusas em seu conteúdo, contendo uma profundidade enigmática e duvidosa com relação a utilização dos mitos e na repartição da felicidade e infelicidade presentes em tais espetáculos. Eurípedes também é o próprio crítico de sua arte, e ao excluir a música e opinião da plateia, Nietzsche também considera que Eurípedes ao mesmo tempo eliminou a potência dionisíaca de suas obras. Portanto, o que Nietzsche irá chamar de “tendência de Eurípedes” é justamente esta transformação da tragédia em uma arte racional, teórica, fundamentalmente moral e não-trágica, fazendo um misto de pensamentos contraditórios e de paixões ardentes, que em prática, sacrificavam tanto os instintos apolíneos quanto os dionisíacos da tragédia (MACHADO, 2005, p. 9-10).

Para Nietzsche, o principal motor da tendência de Eurípedes é a influência do pensamento de Sócrates sob a nova tragédia: a crítica nietzschiana ao chamado “socratismo estético” nas tragédias de Eurípedes dar-se por conta da subordinação da arte pela razão. Assim, algo só poderia ser belo se fosse inteligível e tudo deveria ser consciente. Nesta perspectiva, a tradicional arte trágica é vista como irracional e seu poeta é criticado por não conseguir expor racionalmente o seu conhecimento artístico; “[...] o que desvaloriza totalmente uma sabedoria instintiva ou inconsciente, levando a pensar que, por não ter consciência do que fazia, Ésquilo não criava nada justo, nada correto” (MACHADO, 2005, p. 10). Deste modo, o talento do artista está na sua capacidade de tornar claro o saber da consciência do artista.

---

<sup>56</sup> Ésquilo, Sófocles e Eurípedes são reconhecidos como os maiores tragediógrafos da antiguidade. Ésquilo, nascido em Elêusis, na Grécia por volta de 525 a. C. a 455 a. C., também conhecido como “o pai da tragédia”, escreveu diversas peças, das quais destacam-se: *Oresteia*, *Prometeu Acorrentado*, *Agamemnon*, *Os Persas*, entre outras. Sófocles, nascido em Colonos, na Grécia, por volta de 496 a. C. a 405 a. C. foi um dos mais aclamados tragediógrafos da antiguidade; suas obras ainda possuem influência nos dias de hoje; suas principais obras são *Édipo Rei* (obra *mor*), *Antígona*, *Electra*, *Ájax*, entre outras. E Eurípedes, nascido em Salamina, na Grécia, por volta de 480 a. C. a 406 a. C. foi o mais jovem dos três grandes tragediógrafos da Grécia clássica; suas obras mais importantes foram *Medeia*, *As Bacantes*, *As Troianas*, dentre outras. Em sua crítica, Nietzsche elogia as criações de Ésquilo e Sófocles por utilizarem da “inspiração das musas” para compor suas tragédias, equilibrando as forças estético-ontológicas da natureza que o filósofo chamará de Apolo e Dioniso – aparência e ilusão, racionalidade e loucura; por outro lado, o filósofo realiza duras críticas a Eurípedes por eliminar o elemento irracional de suas criações para dar lugar a uma excessiva racionalidade em sua obra, que mais tarde provocaria o “suicídio da arte trágica”.

Portanto, para Nietzsche foi o “socratismo estético” ou “tendência de Eurípedes” a causa da morte da tragédia e, conseqüentemente, também fora a causa do desaparecimento da sabedoria trágica do mundo heleno. Enquanto antes dessas tendências havia uma “metafísica do artista” que se manifestava na tragédia ligando os homens ao ser primordial, na atualidade de Eurípedes a metafísica racional a substituíra por um espírito científico incapaz de expressar o mundo em sua essência trágica e totalizante. A crítica de Nietzsche ao “socratismo estético” ou “tendência de Eurípedes” não está restritamente ligada a questão da tragédia, mas também à própria concepção moderna de arte e de ciência que nascia naquele momento junto com aquela tendência baseada no otimismo fundado na razão. Para Nietzsche, esta crença na razão teria nascido com Sócrates e *O Nascimento da Tragédia* busca por em questão a natureza desse otimismo, denunciando as conseqüências que sucederam dele na arte e na cultura.

Sócrates inaugura a metafísica racional criadora do espírito científico, entendida como a crença inabalável que o pensamento humano pode atingir a essência do ser pela razão, mas não somente conhecer tal essência, como também interferir em sua estrutura. Esta concepção socrática se distingue da compreensão trágica do mundo, ou da metafísica do artista<sup>57</sup>, pois na sabedoria trágica é reconhecido que a razão é incapaz de conhecer a totalidade das coisas, entendendo que somente é possível acessar a verdade do mundo pela contemplação estética - que para o poeta trágico é a própria verdade.

[...] para Nietzsche, em toda sua investigação e mesmo nesse momento em que defende uma “metafísica” do artista, o saber trágico não foi vencido propriamente pela verdade mas por uma crença na verdade, por uma “ilusão metafísica” que está intimamente ligada à ciência. (MACHADO, 1999, p. 31)

Esta ilusão metafísica que Nietzsche busca combater é propriamente a crença que o intelecto humano pode, a partir de suas próprias formulações, compreender e interferir na estrutura do ser. Esse combate de Nietzsche contra a estrita fé na ciência é expresso em sua obra inaugural ao contestar a validade do conhecimento filológico em conhecer a profundidade da tragédia apenas pela análise dos conceitos; assim, a proposta nietzschiana afirma-se em pensar a tragédia pela arte, pela música, ou seja, considerando o elemento intuitivo e não somente o racional<sup>58</sup>. É com esta obra inaugural que Nietzsche elabora sua crítica a verdade e a ciência moderna. A diferença constitutiva entre o espírito científico e o espírito trágico é que enquanto o conhecimento trágico, impossibilitado de conhecer a verdade, contenta-se na ilusão que

<sup>57</sup> Segundo Roberto Machado (1999, p. 29), “[...] a metafísica do artista é a concepção de que a arte é a atividade propriamente metafísica do homem, a concepção de que apenas a arte possibilita uma experiência da vida como sendo no fundo das coisas indestrutivelmente poderosa e alegre, malgrado a mudança dos fenômenos”.

<sup>58</sup> Isto não significa desprezar o conhecimento racional sobre o objeto estudado, mas acrescentar à análise uma nova metodologia que também inclua o elemento sensível-intuitivo.

favorece a vida; o conhecimento científico só se satisfaz ao descobrir<sup>59</sup> a verdade e expô-la como tal, sem mistério, sem beleza, apenas a verdade-pela-verdade.

Sobre o espírito científico, Nietzsche critica justamente a prevalência da verdade como valor superior, como um valor que deve superar a oposição fundamental entre essência-aparência, verdade-ilusão, entre o poder apolíneo e dionisíaco, pois dessa forma, o jovem filólogo compreende que a ciência aniquila a aparência entendida como a beleza da vida. As críticas a ciência (ou a filologia) presentes em *O Nascimento da Tragédia* não são somente críticas metodológicas e estéticas, ou seja, não são apenas um aconselhamento sobre a forma que a pesquisa filológica deve proceder. Nietzsche inova justamente por pensar filosoficamente frente a um estudo filológico, chamando atenção para a necessidade de incluir o intuitivo no olhar científico. Assim, o jovem filólogo compreende que a filologia moderna havia sido indiferente com relação aos verdadeiros e mais emergentes problemas da vida, pois “[...] o princípio que possibilita a crítica nietzschiana da filologia é que esta não é uma ciência autônoma, devendo estar em constante interação com a arte e a filosofia” (MACHADO, 2005, p. 15). Para Nietzsche, uma filologia estritamente científica faria perder a essência da Antiguidade e a possibilidades de vida, ou vitalidade, que a antiguidade teria a oferecer ao mundo moderno<sup>60</sup>.

Considerando as influências que compõe esta obra inaugural do jovem Nietzsche, podemos entender a importância do pensamento nietzschiano na valorização do elemento estético enquanto campo indispensável da reflexão filosófica e da produção do conhecimento. Em sua proposta metodológica (ou crítica) à ciência filológica centrada na neutralidade dos conceitos, Nietzsche propõe uma valorização do sensível-intuitivo para ampliar as possibilidades do intelecto em compreender a universalidade dos fenômenos estudados. Ressaltando ainda a necessidade de considerar o “inconsciente” na formulação do conhecimento: o inconsciente no âmbito dionisíaco, no sentido de assumir a impossibilidade de ter total controle dos fenômenos apenas pela razão, mas ainda assim, não se desesperar diante da loucura, pois, eis a necessidade de Apolo – o intelecto - que é criar uma harmonia artística entre o inteligível e o intuitivo a fim de preservar a vida.

Se conseguimos sermos claros até aqui, encontramos nesta obra inaugural alguns pontos centrais do pensamento nietzschiano que nos serão vitais no desenvolvimento de nossa

---

<sup>59</sup> No sentido de tirar o véu de Maia (ilusão).

<sup>60</sup> Naturalmente, a proposta nietzschiana não foi facilmente absorvida pela crítica de seu tempo. Sobre a polêmica ocasionada pela primeira obra de Nietzsche, conferir *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia* (2005), de Roberto Machado.

problemática sobre o conhecimento sensível. Estes são: a) A mudança de perspectiva sobre o sensível a partir da ideia de corpo ou corporeidade; b) a razão como elemento questionável; c) e a arte como objeto de reflexão filosófica por excelência. Vejamos a seguir o desenvolvimento desta problemática no pensamento de Nietzsche.

## 2.2 UMA NOVA PERSPECTIVA ESTÉTICA: PENSANDO COM O CORPO

Percebemos que o conhecimento estético no pensamento de Nietzsche inicia com sua reflexão sobre o cenário cultural grego arcaico, especificamente sobre a tragédia grega, onde razão e loucura (Apolo e Dioniso) são partes integrantes da mesma forma de lidar e pensar a vida. Porém, é notável que no desenvolvimento do pensamento nietzschiano sobre o pensar estético - o pensar sensível - passou por notáveis transformações. Neste sentido, aqui trabalharemos especialmente essa transição do pensamento estético do artístico para o fisiológico.

Devemos reconhecer inicialmente que no decorrer de sua jornada filosófica, Nietzsche afasta-se de suas primeiras influências, isto é, daquelas que o acompanharam em sua obra inaugural. Recordemos, então, que o jovem Nietzsche possuía forte inspiração artística da filosofia de Schopenhauer e das obras de Richard Wagner, tal como de outros grandes nomes das artes e da aristocracia alemã. Mas com o desenvolvimento de sua filosofia, Nietzsche buscou por seu próprio estilo de escrita e sua maneira de filosofar.

Nos escritos que sucedem *O Nascimento da Tragédia* (1872) há por um lado, um distanciamento do problema artístico e, por outro, um aprofundamento no âmbito epistemológico. Em seu período médio<sup>61</sup>, Nietzsche inicia um feroz engajamento na formulação de uma certa “teoria do conhecimento”, marcada pelo constante combate aos grandes nomes e ideias da filosofia, religião e das ciências.

Nesse novo momento de escrita e reflexão Nietzsche buscou denunciar a concepção filosófica e metafísica da tradição ocidental. O filósofo irá questionar propriamente a concepção de alma entendida como a verdadeira unidade interna do homem, condicionada a uma concepção metafísica ou transcendente (fora do mundo natural). Neste sentido, Miguel Angel de Barrenechea contribui comentando que: “[...] Nietzsche questiona, de forma categórica, a concepção tradicional do homem, presente nas filosofias e religiões que sustentaram uma visão

---

<sup>61</sup> Nos referimos as publicações posteriores a *Humano, Demasiado Humano* (1878) que concretizam o novo momento de Nietzsche, fundado em seu estilo próprio baseado em sua liberdade das amarras acadêmicas, assim, inaugurando o pensamento original do autor.

dicotômica da *natureza* humana, separando-a em duas substâncias heterogêneas e inconciliáveis: a alma e o corpo” (BARRENECHEA, 2009, p. 16). Esta visão dicotômica que Barrenechea se refere, trata-se da tradicional concepção de cisão entre o corpo e a alma, entre homem e natureza, presente na literatura e cultura ocidental desde a filosofia platônica e a fé cristã<sup>62</sup>.

Em ambas concepções acredita-se haver um *além-mundo* onde todas as virtudes e verdades são encontradas, isto é, em um mundo outro que não este (o mundo natural). Na concepção platônica, tal como no cristianismo, o mundo natural é entendido como o ambiente do erro, do engano, ora pela sua transitoriedade onde se atribuía a ideia de imperfeição, ora pelos vícios que este mundo subjuga a alma humana (ou mais propriamente, o corpo). Contudo, um mesmo princípio prevalece sobre a ideia de alma presente em ambas concepções (metafísica e religiosa): a ideia de que há no homem uma qualidade essencial baseada em um princípio transcendente. Mesmo que a tradição metafísica e religiosa estabeleça uma diferença entre os termos alma (*Seele*) e espírito (*Geist*), para Nietzsche, ambas concepções tratam do mesmo fundamento, “[...] são apenas construtos conceituais que aludem a uma suposta identidade do homem” (BARRENECHEA, 2009, p. 16); nesse sentido, Nietzsche contesta qualquer conceito semelhante que qualifique uma substancialidade interna do homem: alma, espírito, razão, consciência, etc. Sobre o dualismo da tradição filosófica e religiosa, Miguel Angel de Barrenechea também contribui esclarecendo:

O dualismo sustenta a alteridade corporal: nele, o corpo é considerado o “outro” do homem, o que não faz parte de sua “natureza”. Os aspectos orgânicos seriam algo alheio àquilo genuinamente humano, já a alma seria o *próprio*, aquilo que define a condição do homem. Na concepção platônica, por exemplo, o corpo é algo transitório, aleatório, até mesmo pode ser considerado um empecilho, uma dificuldade, uma prisão que se há de suportar até a libertação da alma; libertação que o homem alcançaria depois da vida terrena, num além perfeito, eterno e imutável. (BARRENECHEA, 2009, p. 17)

A crítica de Nietzsche ao dualismo sustentado pelo platonismo e o cristianismo afirma-se ao contestar a exclusão do corpo e de tudo que é natural a fim de valorizar a crença numa substância metafísica do homem como a ideia de “alma”, “espírito”, “razão”, etc., onde esta mesma substância carregaria a sua maior qualidade - a sua essência enquanto ser. A valorização desta substância metafísica ou ideal é justamente a base da dualidade entre corpo-alma, homem – natureza, pois, entende-se que a essência humana não poderia estar no mundo natural, mutável, inconstante, mas antes em um ambiente eterno e seguro. Dessa forma,

---

<sup>62</sup> Apesar da crítica nietzschiana ser fortemente direcionada ao cristianismo, também podemos encontrar uma outra série de críticas e considerações sobre outras religiões em sua obra *O Anticristo* (1888). Neste sentido, conferir os parágrafos 21 e 56 desta mesma obra.

podemos perceber ainda que para findar estas concepções dualistas é necessário que haja um plano metafísico, um além-mundo, que garanta a sustentabilidade das formulações do conhecimento tanto no âmbito epistemológico quanto no campo ético-moral. E sob esta perspectiva de uma garantia divina ou transcendente, quer queira na filosofia ou na religião, por muito tempo as formulações de conhecimento permaneceram sustentadas por ideais metafísicos, excluindo ou reduzindo o corpo, o sensível, o natural, visando um ideal extraordinário. Em *O Crepúsculo dos Ídolos* (1888) - uma de suas obras mais ferozes - Nietzsche expõe claramente a sua crítica a substancialidade metafísica do homem pela tradição. No quinto parágrafo desta obra, em a “razão” na filosofia, lemos:

Em outra época tomava-se a mudança, a transitoriedade, o devir, em geral, como prova da aparência, como signo de que ali teria de existir algo que nos induzia ao erro. Hoje, ao contrário, exatamente na medida em que o preconceito da razão nos coage a estabelecer unidade, identidade, duração, substância, causa, coisidade, ser, vemo-nos de certa forma enredados no erro, necessitados do erro. (NIETZSCHE, 2014b, p. 25)

Na referida citação a “necessidade do erro” apontada por Nietzsche trata-se da tradicional fé filosófica em condições ou coisas metafísicas que fundamentariam o nosso mundo. São esses ideais metafísicos que baseiam as Ideias platônicas ou a concepção de Deus, por exemplo. No entanto, ao avançarmos um pouco mais no mesmo parágrafo, podemos compreender melhor esta crítica nietzschiana:

[...] estamos tão certos, por conta de uma rigorosa investigação conosco mesmos sobre isso, de que o erro está aqui. A mesma coisa acontece com os movimentos de um grande astro: neles, o erro tem como advogado permanente nossos olhos, aqui a nossa linguagem. [...] atingimos uma espécie de fetiche grosseiro quando trazemos à consciência os pressupostos fundamentais da metafísica da linguagem, dito claramente: da razão. Essa espécie grosseira de fetiche vê em toda parte agentes e ações: crê na vontade como causa em geral; crê no “Eu”, no Eu como Ser, no Eu como substância, e projeta sobre todas as coisas a crença no Eu-substância – unicamente dessa forma é que cria o conceito “coisa”... (NIETZSCHE, 2014b, p. 25-26)

Com base nesta citação, podemos compreender que para Nietzsche as questões metafísicas são essencialmente questões do campo da linguagem e da psicologia. Partindo do âmbito psicológico, Nietzsche percebe que o Ser das coisas é na verdade aquilo que nós, enquanto seres de linguagem nomeamos, categorizamos e refletimos sobre os conceitos das coisas que nós mesmos atribuímos a elas. O homem ao nomear as coisas também as substancializa, pois cria uma ideia-fundamento sobre ela, mas o que a crítica nietzschiana chama atenção é justamente a crença que desenvolvemos sobre os conceitos que nós mesmos criamos, como se a partir disso as coisas adquirissem uma essência própria – isto é, natural; e esse processo de dar essência às coisas como “algo natural” é o que Nietzsche entende como substancializar o ser das coisas, ou seja, o homem as falsifica no momento em que também as categoriza. Seguindo a interpretação nietzschiana, nós seres humanos criamos os deuses e

atribuímos a eles todas as nossas qualidades (e defeitos), mas também dissimulamos sobre a nossa própria criação e cultivamos os ideais metafísicos sobre esses conceitos por nós criados<sup>63</sup>. Neste sentido, as noções de alma, espírito, etc. nada mais são que uma criação humana usada para caracterizar ou dar sentido a uma pretensa substancialidade do homem.

Mas como poderíamos construir um conhecimento confiável sobre a condição humana sem nos prendermos as noções de alma, espírito, consciência, etc.? Como poderíamos superar este vício filosófico das teorias dualistas que separam o homem do mundo, a alma do corpo, os sentidos da consciência?

Nietzsche propõe a noção do “*corpo como fio condutor*”. Em seu projeto crítico, o filósofo contestará radicalmente estas concepções dualistas sobre o mundo, valorizando tudo o que é natural e orgânico no homem e nos seres.

Diante do dualismo corpo-alma, sustentado por diversas concepções metafísicas e teológicas ocidentais, Nietzsche propõe uma perspectiva radicalmente diferente pela qual o corpo, outrora depreciado, é exaltado como constitutivo da *natureza* humana. Assim, o corpo deixa de ser o seu “outro” para tornar-se o *próprio*, o seu traço distintivo, o fio condutor para a reinterpretação do homem. (BARRENECHEA, 2009, p. 18)

Com a noção do *corpo como fio condutor*<sup>64</sup> Nietzsche questiona radicalmente as dualidades da tradição religiosa e filosófica do ocidente: as dualidades entre além e mundo, Deus e natureza, alma e corpo; o filósofo considera esses ideais como “fantasiosos”, “falsos” e “ficcionalis”. Segundo Barrenechea, para Nietzsche “[...] essas noções ideais são geradas pelo homem que pretende estar vinculado a uma ordem transcendente e, por isso, acredita-se destinado a superar a contingência do mundo e a imperfeição do corpo” (BARRENECHEA, 2009, p. 18). A crítica nietzschiana é direcionada aos parâmetros culturais e epistemológicos que tiveram fundamental importância para a humanidade e a construção da civilização ocidental durante séculos. Mas por quê questionar tais parâmetros? Para o filósofo essas concepções

---

<sup>63</sup> Em um texto póstumo chamado *Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* (1873), Nietzsche diz: “Somente graças à sua capacidade de esquecimento é que o homem pode chegar a imaginar que possui uma verdade no grau que nós queremos justamente indicar. Se ele recusa contentar-se com uma verdade na forma de tautologia, quer dizer, como cascas vazias, ele tomará eternamente ilusões por verdades.” (NIETZSCHE, 2001, p. 10). Neste ensaio, Nietzsche fala sobre a capacidade humana de produzir verdades e mentiras a partir de sua faculdade de linguagem, contudo, para afirmar os símbolos criados pelo homem, a mente humana dissimula (ou “esquece”) sobre o conteúdo produzido para manter a aparência natural das coisas. Esta problemática nos levaria ao campo da teoria da linguagem em Nietzsche, que não faz parte diretamente do conteúdo do nosso trabalho, contudo, recomendamos a conferir: Friedrich Nietzsche, *Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral*; especialmente as páginas 8 e 10.

<sup>64</sup> Sobre o surgimento da noção do corpo como fio condutor no pensamento de Nietzsche, Miguel Angel de Barrenechea comenta: “[...] [o método do guia corporal] começa a se consolidar a partir da elaboração de *Humano, demasiado humano* e *Aurora* e, posteriormente, em *A Gaia ciência*” (BARRENECHEA, 2009, p.19). Esses textos compõem a segunda etapa do pensamento nietzschiano, reconhecida, conforme alguns interpretes, como a etapa “científica”.



dualistas pregavam valores depreciativos sobre o corpo e a terra, submetendo a vida a noções de mundos transcendentais - de além-mundo - como se “lá” habitassem as verdades e o verdadeiro valor sobre a existência; e neste sentido, excluía o valor natural sobre as coisas terrenas e sobre o corpo.

A fim de lutar contra esta tradição, Nietzsche constitui a sua “filosofia do martelo”<sup>65</sup>, e seu método consiste em questionar e destruir toda estrutura frágil, vazia e oca que ocupa importante lugar de prestígio na cultura dos homens; isto é: trata-se daquelas concepções tradicionais ou modernas que influenciam ou influenciaram as ações e pensamento humano contra a vida, o corpo e o mundo.

Assim, podemos perceber que Nietzsche conduz a sua análise no âmbito terreno, ou melhor, fisiológico... buscando conhecer as forças naturais que influenciam o corpo e, conseqüentemente, a mente humana<sup>66</sup>. Enquanto método, o corpo como fio condutor busca “[...] questionar as teorias e instituições consideradas “doenças corporais” e “mal-entendidos” surgidos de “más-formações” físicas, tanto de indivíduos quanto de classes inteiras, que guiaram até os nossos dias a história do pensamento ocidental” (BARRENECHEA, 2009, p. 19). No âmbito fisiológico de seu pensamento, entendemos que para Nietzsche o que importa é evidenciar as forças e as fraquezas que compõe o conhecimento, a cultura e a ideia de homem, mas também como tratá-las.

### 2.2.1 A Metáfora do Homem-Toupeira e o Médico-Filósofo

Mas como conhecer o intelectual pelo natural se toda a tradição filosófica fizera justamente o contrário, isto é, submetera o mundo sensível à fundamentos intelectuais e metafísicos? Aqui encontramos a radicalidade do pensamento fisiológico de Nietzsche. Em *A Gaia Ciência* (1882) Nietzsche diz:

[...] Toda a filosofia que coloca a paz acima da guerra, toda ética com uma acepção negativa do conceito de felicidade, toda metafísica e física com um final, uma situação final de qualquer tipo, todo desejo predominante estético ou religioso por alguma coisa erma, além, fora ou acima de algo, permite-se perguntar se não foi a doença que inspirou o filósofo. O disfarce inconsciente das necessidades fisiológicas sob o manto do que é objetivo, ideal, puramente espiritual, estende-se até o assustador – e muitas vezes eu me perguntei se, no geral, a filosofia até então não teria sido apenas uma interpretação do corpo e um *mal-entendido do corpo*. (NIETZSCHE, 2016, p. 25)

<sup>65</sup> Conferir o prólogo de *Crepúsculos dos Ídolos* (2014, p. 7-8), onde o filósofo anuncia sua luta contra os ídolos da humanidade e utiliza a metáfora do martelo para avaliar os valores morais sobre esses ídolos.

<sup>66</sup> O corpo como fio condutor data de 1881, quando Nietzsche lê os escritos do biólogo alemão Wilhelm Roux (1850-1954). Essas leituras influenciaram sua interpretação sobre o corpo, reconhecendo que todas as funções orgânicas decorrem de uma luta interna entre células e órgão, processo essencial para a fluência da vida.

Nietzsche questionará a *vaidade filosófica da tradição*, que podemos entender como a tradicional postura dos filósofos em afirmar certezas absolutas garantidas somente pelas suas próprias “convicções pessoais”<sup>67</sup>. Para Nietzsche, não interessa somente questionar a estrutura conceitual de uma filosofia - como fez toda a tradição -, mas também (e principalmente) a estrutura afetiva do filósofo que compõe os conceitos.

Para conhecer a composição afetiva que constitui os ídolos (sejam eles pessoas, concepções religiosas ou filosóficas) Nietzsche atribui a figura de Trofônio<sup>68</sup> (*Trophonius*) a representação “do ser subterrâneo”, aquele que vai as profundezas, aquele que busca o oculto. Assim, o filósofo que realmente deseja conhecer a profundidade do homem deve fazer como o Trofônio nietzschiano de *Aurora*, deve cavar até a mais obscura profundidade do homem buscando os impulsos e os instintos mais esquecidos e indesejados. Ou conforme esclarece Miguel Angel de Barrenechea:

Tal descida aos supostos baixos estratos do homem permitirá a crítica, desde um ponto de vista fisiológico, das ilusões ou ideais sustentados longamente pelos mais diversos indivíduos, raças e povos. Trata-se de um trabalho de “touveira” a ser realizado por aqueles que Nietzsche designa como os pensadores “fundamentais”, que penetram “até o fundo das coisas”. (BARRENECHEA, 2009, p. 21)

O propósito desta busca nas profundezas do homem, da filosofia, da cultura, das religiões, etc. está em tentar escavar até encontrar as motivações mais instintivas e inconscientes. E após a busca, o ser subterrâneo retorna a forma homem e atinge uma nova claridade (uma nova aurora) sobre aquilo que viu, sentiu, experimentou, examinou. Entretanto, devemos ressaltar que aqueles que escavam essas profundezas não devem buscar por *uma substância* no interior dos homens, isto é, uma unidade, mas pelo contrário, o escavador encontrará a multiplicidade de forças e afetos que compõe a complexidade do homem. Esta mesma complexidade é o conjunto de forças mutáveis que estimulam e desestimulam a produção de pensamentos e ações dos homens.

Entretanto, ainda há outro elemento fundamental do conhecimento estético nietzschiano: a ideia do filósofo como “*médico da civilização*” ou “*médico da cultura*”. A metáfora do médico filósofo e sua problemática surge em *A Gaia Ciência*, o filósofo diz:

[...] Continuo esperando que um *médico* filosófico, no sentido excepcional da palavra – um médico que acompanhe o problema da saúde geral do povo, do tempo, da raça e da humanidade -, que tenha a coragem de levar ao ápice a minha suposição e ouse seguir o ditado: em todo o filosofar, até hoje não se trata da questão da “verdade”, mas

<sup>67</sup> Em um sentido mais claro: sob a garantia de seu próprio método/sistema; sob a garantia de sua própria certeza, ainda que considerando ou desconsiderando as formulações de outros pensadores.

<sup>68</sup> Na mitologia grega, Trofônio (ou *Trophonius*) foi um hábil arquiteto e construtor do Templo de Delfos. Trofônio surge como personagem no prefácio de *Aurora* (1881). Nietzsche diz: “Neste livro [Aurora] encontrareis o trabalho de um homem “subterrâneo”, de um homem que verruma, escava, socava” [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 9).

de alguma outra coisa, digamos, da saúde, do futuro, do crescimento, do poder, da vida... (NIETZSCHE, 2016, p. 26)

Nietzsche propõe uma filosofia terapêutica e põe o filósofo sob a postura de “médico”. Neste sentido, cabe ao “filósofo médico” diagnosticar as debilidades da filosofia, das ciências, da religião, das artes e da moral. Esse tipo de filósofo que possui o corpo como guia tem por objetivo desvendar a procedência corporal dos conceitos relevantes da humanidade; pois entende-se que mesmo nas filosofias mais elaboradas existem sintomas fisiológicos, que se manifestam e evidenciam os estados vitais dos tipos de indivíduos e povos. Ou conforme Miguel Angel de Barrenechea “[...] a metáfora do médico-filósofo alude à tarefa terapêutica daqueles pensadores que se propõem a esclarecer a relação entre as ideias e as forças corporais que as originam” (BARRENECHEA, 2009, p. 22).

A partir da citação acima vemos que há um grande problema sob a metáfora do médico filósofo: Nietzsche excita a ideia de que pode não haver “verdades” na filosofia, mas antes sintomas fisiológicos que apontam para um âmbito da saúde, da pretensão de futuro, de poder, da vida. Podermos interpretar essa noção de saúde se considerarmos que toda a cultural, toda filosofia, toda a moral, trata-se de formulações voltadas a preservação ou destruição da vida, da saúde dos indivíduos e povos. O que torna uma filosofia rica, nesta perspectiva fisiológica, já não é somente a concretude dos conceitos, mas como essas concepções conceituais direcionam a vida (os indivíduos e os povos), como essas noções de força ou de fraqueza garantem ou não o avanço, o progresso, o pretense futuro e permanência de uma certa cultura. Sob quais medidas uma filosofia, uma religião, uma concepção cultural de fato é aquilo que diz ser ou apenas um meio para que os indivíduos ou povos obtenham, administram ou mantenham o poder? Essas são apenas algumas das possibilidades discursivas que podem decorrer ao interpretarmos o corpo como fio condutor dos pensamentos dos homens e da cultura.

Os terapeutas da cultura, conforme a interpretação nietzschiana, analisam os estados corporais que produzem as mais diversas ideias. Em todas as expressões culturais, até nas consideradas mais elevadas, manifestam-se motivações fisiológicas; nos processos considerados puramente intelectuais é possível detectar a presença de impulsos orgânicos. Por isso, esse terapeuta da cultura, mais do que discutir o valor lógico ou formal de ideias que lhe apresentam, deve interpretá-las como *sintomas* de saúde ou doença daqueles que as conceberam [...] (BARRENECHEA, 2009, p. 23)

Com esta concepção do filosofar com a fisiologia, Nietzsche compreende que em alguns homens são as deficiências que filosofam e em outros são as riquezas e as forças (NIETZSCHE, 2016, p. 23), pois o filósofo vê que os processos habitualmente tidos como espirituais ou intelectuais das religiões e filosofias são na verdade compostos por forças corporais. Isto significa dizer que por detrás de toda idealidade e objetividade também agem

forças desconhecidas e inconscientes que influenciam no surgimento e continuidade de certas ideias, valores, crenças, pensamentos, etc. (BARRENECHEA, 2009, p. 23).

Nietzsche critica a postura das filosofias que ignoram ou menosprezam a importância do corpo e dos processos corporais na criação de ideias; entendendo que o filósofo deve pensar com todo o seu ser, compreendendo que não é possível suspender os afetos corporais para a formulação independente do intelecto, como toda tradição acreditou. Nietzsche postula que a composição e a dinâmica afetiva-biológica de cada pensador reflete em sua filosofia e maneira de filosofar: cada prazer e desprazer, assim como os grandes ou pequenos acontecimentos de sua vida moldam de algum modo o seu pensamento.

O corpo como fio condutor - como guia corporal - possibilita detectar as motivações mais obscuras das ações humanas, considerando e valorizando a influência da composição orgânica e dos processos instintivos. Neste sentido, a metodologia do médico-filósofo examinará as motivações corporais, sejam elas sinais de vitalidade ou de doença que geram as filosofias e religiões da tradição ocidental.

Contudo, as concepções de homem-toupeira e do médico-filósofo, que iniciam o método de análise das questões filosóficas considerando a influência dos afetos e do corpo na construção do pensamento, sofre um desdobramento especial com a publicação de *Genealogia da Moral* em 1887, assim, Miguel Angel de Barrenechea colabora comentando que com a publicação desta obra “[...] o autor [Nietzsche] sublinha a necessidade de empregar um método genealógico para refletir sobre a procedência das diversas morais, para estabelecer o valor dos múltiplos valores que predominaram na civilização ocidental” (BARRENECHEA, 2009, p. 25).

Surge na reflexão nietzschiana o *método genealógico*. Este método consiste em analisar os valores morais sustentados pela tradição, buscando compreender e encontrar a verdadeira origem das nossas concepções de bem e de mal. No prólogo de *A Genealogia da Moral*, Nietzsche questiona:

[...] de que modo inventou o homem estas apreciações de valor: o bem e o mal? E que valor têm em si mesmas? Foram ou não favoráveis ao desenvolvimento da humanidade? São um sintoma funesto do empobrecimento vital, de degeneração? Ou indicam, pelo contrário, plenitude, força e vontade de viver, coragem, confiança no futuro da vida? (NIETZSCHE, 2013, p. 25)

O método genealógico que Nietzsche elabora em *A Genealogia da Moral* consiste em analisar os valores das morais tradicionais, dando seguimento e aprofundando o seu empenho anterior realizado com as noções de homem-subterrâneo e médico-filósofo, tendo como objetivo revelar as motivações corporais e instintivas que influenciam na saúde ou enfermidade dos construtos da cultura. Sob os valores morais é possível diagnosticar quais são os estados de

saúde dos indivíduos e dos povos (BARRENECHEA, 2009, p. 25). Assim, para compreender a moral de um povo ou de um indivíduo é necessário realizar um estudo genealógico buscando desvendar quais foram os estados de saúde que contribuíram ou impediram o seu desenvolvimento; deve ser considerado pelo filósofo genealogista a tarefa de inquirir como esses valores e mantem. Sobre o método genealógico, Miguel Angel de Barrenechea comenta:

Nietzsche sustenta que podemos avaliar os valores e as diversas morais a partir de sua relação com a vida, checando quais condições vitais que eles suscitam. É necessário esclarecer se promovem a saúde e a força ou, ao contrário, levam os indivíduos e os povos à fraqueza e à doença. Por isso, será necessário indagar nas circunstâncias em que eles aparecem. (BARRENECHEA, 2009, p. 26)

Podemos entender que Nietzsche afirma que para conhecermos os valores morais, devemos realizar uma pesquisa histórico-social sobre tais valores, considerando os fatos que ocorreram durante a consolidação ou decadência de uma cultura, pois o filósofo denuncia que a tradição filosófica e religiosa sempre fundou sua gênese sob hipóteses transcendentais de além-mundos: o filósofo genealogista deve procurar por meios materiais e factuais que sustentam e possibilitam a veracidade dos acontecimentos estudados a fim de assegurar que tais fatos possam ser finalmente interpretados sob a perspectiva fisiológica; ou seja, ao final da pesquisa genealógica, o filósofo interpretará os estados de saúde que compõe toda a trajetória do objeto estudado – cultura, povos ou indivíduos.

Com esse método genealógico Nietzsche questionará todos os grandes ideais e ídolos do Ocidente. Aquele que formula um pensamento é inteiramente ligado e estudado também por seu estado de saúde. Somente diagnosticando os estados de saúde é que o médico-filósofo pode propor um prognóstico contra as doenças e as ações ofensivas à saúde da cultura e dos indivíduos. Neste momento do pensamento nietzschiano “[...] experimentação, doença e saúde são conceitos que indicam o escopo essencial daquilo que Nietzsche considerou mais singular – na contramão de toda a tradição idealista - na sua filosofia [...]” (BARRENECHEA, 2009, p. 27)<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Devemos considerar ainda que esta concepção do pensamento nietzschiano sobre o corpo como fio condutor não atingiu um consenso geral entre os seus estudiosos e interpretes; isto instigou uma forte crítica e algumas boas considerações que merecem ser ressaltadas ainda que brevemente: parte da crítica constitui-se ao questionar a validade desse método interpretativo, considerando esta hipótese do “corpo como fio condutor” enquanto algo restritamente subjetivo ao focar na interpretação do indivíduo que avalia; por outro lado, mas em complemento a primeira crítica, também é considerado questionável se o método do corpo como guia corporal não condicionaria a um psicologismo, a uma diminuição das questões teóricas, e também a avaliações estritamente individuais ou biográficas. Poremos encontrar mais detalhes sobre esta crítica no em *O corpo como fio condutor: para além dos dualismos* de Miguel Angel de Barrenechea em *Nietzsche e o corpo*; neste sentido, conferir especialmente as páginas 28, 29 e 30, onde o autor comenta a crítica de Eugen Fink (1983) e as considerações de Pierre Montebello (2001). Ao estabelecer o corpo como meio interpretativo, Nietzsche não está propondo uma nova formula da verdade, como quis toda tradição. O filósofo está preocupado em identificar as influências dos afetos sob as formulações das filosofias e dos valores da cultura. Ou como comenta Patrick Wotling (2003): “[...] Nietzsche

## 2.2.2 Superando as Teorias Dualistas: o corpo contra a anti-natureza

A valorização do sensível por Nietzsche ganha ainda mais vitalidade quando o filósofo estabelece a sua crítica fisiológica não somente contra os ídolos do ocidente, mas a todos os ideais metafísicos (filosóficos e religiosos) que direcionam o homem a uma existência submissa à esses ideais de além-mundo e conseqüentemente desvalorizando a existência natural - o mundo sensível. Para Nietzsche, a crença em ideais metafísicos é a grande causa promotora da subversão do mundo sensível; e também da hostilidade sobre o corpo e as forças instintivas.

A crença em além-mundos promove o entendimento de que a essência humana estaria vinculada a um outro plano existencial que não este em que vivemos: nesta concepção, a alma é entendida como uma partícula transcendental ou “divina” e eterna, enquanto o corpo seria apenas o objeto e desta partícula ligado a terra e ao contingente. A alma assume uma importância superior sobre o corpo, sendo entendida como uma verdade, enquanto o corpo representa a ilusão ou engano.

Para Nietzsche, conceitos como “salvação”, “imortalidade da alma”, “Deus”, “além-mundo” etc. representam apenas abstrações sem ligação com qualquer experiência vital, isto é, ligada a vida. No entanto, o filósofo denuncia que durante milênios o homem acreditou em tais “ideias” e “ídolos” que se referem ao mesmo princípio: a construções metafísicas vazias de experiência apoiadas somente na ideia de um além-mundo. Todo o ocidente tem se guiado baseado nessas concepções. Mas por que o homem criaria e viveria sob tais circunstâncias

---

procura questionar a identificação do pensar filosófico em geral à pesquisa da verdade. Ele deixa de se indagar sobre a natureza intrínseca da verdade para se dedicar à pesquisa da relação dos filósofos com ela [a verdade]” (WOTLING, 2003, p. 9-10). Nietzsche compreende que a verdade para os filósofos é semelhante a atividade religiosa (a verdade é [e sempre foi] “venerada”), mas no sentido de que ela (a ânsia pela verdade) procede qualquer atividade teórica objetiva; neste sentido, a atividade filosófica, isto é, “o filosofar”, está próximo de um *pathos*, de uma paixão (WOTLING, 2003, p. 10). A partir deste entendimento, Nietzsche propõe uma “psicologia do filósofo”, ou, uma “psicologia da filosofia e da cultura”, tendo como método a *genealogia da moral* e o *corpo como fio condutor*, ambos são partes do mesmo método. O filósofo compreende que os valores que existem no mundo humano não são naturais, mas criações dos homens, baseados em seus afetos e gostos. Nietzsche compreende que os afetos geram valores, e os valores são crenças capazes de coação (leve ou tirânica), que orienta o modo como os indivíduos se relacionam em comunidade. Para o filósofo, não existe neutralidade nas ações dos homens e nas formulações filosóficas, pois todos os valores humanos, da cultura popular aos sistemas filosóficos mais complexos, são todos baseados em algum *pathos*, em algum “afeto-guia”, ou “afeto-impulsor”. Contudo, devemos considerar ainda que Nietzsche não atribui a existência de *um* afeto superior, mas na sucessão de afetos; desta forma, podemos dizer que ora nossas ações e filosofias são motivadas pelos medos, ora pela alegria, ora pela preguiça e assim por diante. Portanto, com o método genealógico e tendo noção do corpo como fio condutor, Nietzsche propõe que o filósofo busque interpretar não somente as paixões/afetos que conduzem a cultura, os indivíduos e as filosofias, mas que o filósofo interprete a si mesmo, as suas próprias paixões; ou como formula Wotling: “[...] interpretá-las significa aqui identificar e controlar as paixões à imagem de um cavaleiro que doma uma montada revolta [...], dominar as paixões, mas não as enfraquecer, nem as extirpar!” (WOTLING, 2003, p. 25).

“artificiais”? Na primeira parte de *Assim Falava Zaratustra* (1891), sua obra *mor* (assim considerada), Nietzsche nos revela sob o aspecto mais poético e vital de seu pensamento a sua concepção sobre a origem da crença humana em além-mundos:

Sofrimentos e impotência criaram todos os além-mundos, e esse breve delírio de felicidade que só conhece quem mais sofre. A fadiga que quer de um salto, de um salto mortal, alcançar seu extremo, essa pobre fadiga ignorante, que não quer outra vez querer mais: ela criou todos os deuses e todos os além-mundos. (NIETZSCHE, 2011, p.28)

Sob sua ótica fisiológica o filósofo-poeta nos diz que a crença em além-mundos ou em ideias transcendentais surge das carências corporais daqueles que creem e criam tais concepções de mundos artificiais. A fé em um pós-mundo permite ao *crente* a sensação de suportar ou esquecer o inevitável sofrimento terreno; firma-se, neste sentido, a crença em ideias como “eternidade”, “paraíso” ou “alma eterna” para consolidar a sensação de confiança em um futuro ou mundo melhor e sem sofrimento; assim, as fraquezas e os medos são os principais motivadores da crença no além. A exaustão de viver determinado ao sofrimento deu ao homem o impulso em criar ícones e ideias que o fazem acreditar na superação da terra em vista de uma felicidade prometida ou idealizada.

Nietzsche afirma que a fé no transcendente é uma questão fisiológica e mais uma vez vê o corpo como produtor das paixões e do pensamento. Ainda no seu *Zaratustra*, lemos:

Enfermos e moribundos foram os que desprezaram o corpo e a terra, os que inventaram as coisas celestes e as gotas de sangue redentor; e, até esses doces e lúgubres venenos eles os tiraram do corpo e da terra! Queriam fugir de sua miséria, e as estrelas pareciam-lhes demasiadamente longínquas. Então suspiraram: "Ó, que haja caminhos celestes para alcançar outra vida e outra felicidade!" Então inventaram artifícios e sangrentas bebidas. E acreditaram-se libertos do corpo e desta terra, esses ingratos. Mas, a quem deviam o espasmo e o deleite de seu arrebatamento? Ao corpo e a esta terra. (NIETZSCHE, 2011, p. 49)

O filósofo-médico deve sempre analisar sob o âmbito fisiológico, buscando desvendar quais são as forças que adoecem ou vitalizam os indivíduos e a cultura e, neste sentido, vemos a partir da referida citação que Nietzsche atribui a crença no além como um sintoma de enfermidade, pois ao desprezar o corpo o homem também despreza a sua saúde. Mas por que alguém desprezaria o próprio corpo, a sua vitalidade? Vemos que Nietzsche denuncia que alguns fatores contribuem para tal medida: como o “desejo por não sentir desejos” impulsionado pelo sentimento de fuga de sua condição de ser finito; compreendendo que não podendo escapar do terror desse mundo - da vida terrena -, o homem enfermo projeta-se sobre outras realidades diferente daquela que ele vive, criando “novos mundos” ou além-mundos, e nestes mundos ideias atribui-se também as promessas de dias melhores ou de uma vida sem dor. Entretanto, Nietzsche alerta que independente da projeção no além, é sempre o corpo quem

comanda: seja pela fraqueza corporal que não deseja lutar por sua existência, seja também pelo sentimento de elevação e purgação que as ideias de “paraíso”, “Deus”, etc., podem provocar. É sempre o corpo quem sente. Miguel Angel contribui comentando:

Só uma patologia do tato, que causaria aversão a tudo que vem do exterior, explicaria o sentimento de radical desconfiança, de ódio instintivo ao mundo, que levaria esse doente a refugiar-se num mundo interior - “O reino de Deus está em vós”. Assim, na base das crenças metafísicas operaria uma rejeição instintiva à exterioridade; e a crença num suposto mundo ideal, num além, permitiria amenizar essa aversão, esse ódio, já que nesse lugar utópico o doente do tato imagina poder fugir de todas as ameaças do mundo. (BARRENECHEA, 2009, p. 33)

Sob a perspectiva fisiológica, Nietzsche alerta em seu *Anticristo* que em consequência da recusa do sensível é possível observar que o crente em além-mundo sofre de um “ódio instintivo contra a realidade” que é “[...] consequência de uma extrema faculdade de sofrer, de uma extrema irritabilidade, que, em geral, não quer ser “tocada” [...]” (NIETZSCHE, 2005, p. 44). Neste contexto, podemos entender esse ódio contra tudo o que é sensível como uma consequência ou sintoma patológico presente naqueles que creem que tudo que está na realidade é contrário ao indivíduo, pois o melhor estaria presente apenas em uma outra realidade no além. Tudo que vem de fora é visto como ameaçador e por isso há um intenso instinto de preservação que recusa o toque, que recusa a experiência, pois evita-se a dor – princípio universal da existência. Este instinto de preservação tem por principal objetivo manter a crença no ideal. Com todo este cenário observamos que há um inegável sentimento de oposição a realidade terrena. A recusa do sensível causa no indivíduo o que poderíamos chamar de uma patologia do tato. Que é a aversão a tudo que é sensível.

### 2.2.3 As Consequências de Não se Pensar o Corpo

Deste modo, poderíamos nos questionar sobre quais seriam as consequências de se crer em uma realidade metafísica, mas, contudo, a resposta para esta pergunta continuaria sob um âmbito fisiológico vinculado ao filósofo-médico. E considerando o caminho que trilhamos até aqui, podemos entender que as consequências de crer em uma realidade metafísica como condição determinante da vida de um indivíduo (ou de uma cultura) estão intimamente ligadas a questão a saúde deste indivíduo.

Sob as crenças metafísicas haveria, segundo Nietzsche, uma rejeição instintiva a exterioridade, ou seja, a tudo aquilo que é terreno e fora do âmbito ideal. A mente e o corpo, como buscamos evidenciar, são partes integrantes do mesmo ser, o ser humano enquanto um ser natural. Entretanto, a crença nos ideais ascéticos, sejam estes religiosos ou filosóficos,



influenciam a constituição de um processo de desnaturalização do homem. A desnaturalização do homem é o processo sob o qual o ser humano sofre ao renegar tudo o que é terreno para submeter a sua existência a um ideal transcendente e, considerando a ótica do filósofo-médico, compreende-se esse processo de desnaturalização como um sintoma fisiológico voltado a enfermidade do corpo.

Cansados de sua existência terrena, alguns homens doentes criam estes ideais ascéticos para amparar as suas carências de vitalidade, pois para estes homens viver sob a natureza, isto é, “habitar a terra”, mostra-se uma difícil tarefa, podendo levá-los ao *páthos* suicida de “nada querer” (*niilismo*)<sup>70</sup> em consequência de sua rejeição a vida. Como alternativa a esta situação de anemia de vitalidade, o homem doente cria para si a ideia de “Deus” como justificativa para a sua vida de privações, de recusa das suas paixões, sentidos e sentimentos, assim como sua aversão ao mundo real. Nietzsche nos diz sobre este sentimento em seu *Anticristo*:

O conceito cristão de Deus – deus como Deus dos doentes, Deus como aranha, Deus como espírito - é um dos conceitos divinos mais corrompidos que se tem obtido na Terra; até representa, talvez o nível mais baixo na evolução descendente do tipo divino. Deus degenerado em “contradição da vida”, em vez de ser a glorificação dela e o seu “si” eterno. Declarar a guerra em nome de Deus, à vida, à natureza, à vontade de viver! Deus, a fórmula para todas as calúnias do “lado de cá”, para todas as mentiras do “lado de lá”. O nada divinizado em Deus, a vontade para o nada santificado!... (NIETZSCHE, 2005, p. 29-30)

Nesta obra, considerada como o primeiro livro do seu projeto de transvalorização de todos os valores, Nietzsche faz duras críticas a oposição entre Deus-natureza promovida pelo cristianismo, pois para o filósofo: “[...] o cristianismo tem necessidade da doença, aproximadamente como o helenismo tem necessidade de um excesso de saúde” (NIETZSCHE, 2005, p. 71). Para Nietzsche, o Deus cristão representa a consolidação da fé em uma divindade que menospreza a vida terrena e tudo o que é sensível para exaltar um ideal ascético que adoce o homem. Enquanto outros deuses da tradição ocidental (como os deuses gregos) representavam a vitalidade e o desejo pela vida terrena, o Deus cristão representa, contrariamente, a promessa de uma felicidade eterna alcançada somente numa outra vida – no além. Segundo a crítica nietzschiana, este mundo natural para o cristianismo representa a condição pecaminosa ou imperfeita da realidade divina (paraíso), um mundo sob o qual o homem estaria condenado a sofrer, enquanto a felicidade estaria garantida apenas quando o indivíduo fosse elevado pela fé. Neste sentido, Nietzsche interpreta a fé cristã como um sintoma de decadência, pois para o

---

<sup>70</sup> O niilismo para Nietzsche é o sentimento de vazio, de negação da vida. Em *A Genealogia da Moral* o filósofo define três tipos principais: o ressentimento, o ideal ascético e a má-consciência. Para uma análise mais detalhada sobre este conceito, conferir: Roberto Machado (1999), *Nietzsche e a Verdade*, p. 64-67.

filósofo, o cristianismo promove a desvalorização da vida, da imanência, da vontade de viver e sentir o mundo em seu prazer e desprazer.

Na citação acima, Nietzsche anuncia o Deus cristão como um “nada divinizado” representando o instinto de fraqueza que glorifica o vazio. Podemos interpretar o “desejo de querer o nada” como uma alternativa ao sentimento de fraqueza, sendo o *nada* representado pelo desejo de viver um futuro ideal e perfeito, no sentido de não haver sofrimento, de não ter que lutar contra a existência; ou como formula Miguel Angel: “[...] a fé em Deus também é produto de uma radical rejeição da terra; nessa concepção de Divindade oposta à terra, a vontade de nada seria canonizada” (BARRENECHEA, 2009, p. 35). Neste sentido, podemos ainda perceber uma inversão do sentimento trágico das religiões gregas que veneravam o devir e cultivam as forças para lutar contra as adversidades da existência - que Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, representou sob os instintos estéticos de Apolo e Dioniso.

Para Nietzsche, a gênese desse desprezo pelo mundo natural está naquilo que o filósofo chamará de *instinto teológico*. No nono parágrafo de seu *Anticristo*, lemos:

É a este instinto teológico que faço a guerra: encontrei vestígios seus por toda a parte. Todo aquele em cujas veias corre sangue de teólogo acha-se, desde o princípio, numa falsa posição em frente de todas as coisas, numa posição que carece de dignidade. O *pathos* que dele emana chama-se “fé”: fechamos os olhos uma vez para sempre para nós mesmos, para não sofrermos por causa do aspecto de uma falsidade incurável. Desta ótica defeituosa fazemos em nós mesmos uma moral, uma virtude, uma santidade, a boa consciência alia-se com a “falsa visão”; exige-se que nenhuma “outra” espécie de ótica possua valor, depois de termos tornado sacrossanta a nossa própria com os nomes de “Deus”, “salvação”, eternidade. [...] (NIETZSCHE, 2005, p. 20)

Nietzsche entende esse instinto teológico como a forma mais extensa e subterrânea da falsidade, pois, para o filósofo tudo o que tende ao teológico também tende a ser falso, já que cria uma dualidade entre o que é verdadeiro e natural e aquilo que é ideal ou imaginário. Nietzsche diz que sob esse instinto teológico cria-se uma oposição entre “verdadeiro” e “falso”, onde o “verdadeiro” é tudo aquilo que falsifica a vida em nome da preservação dos baixos instintos/instintos enfermos; e aquilo que é “falso” para o instinto teológico é tudo aquilo que torna a vida mais vitalícia, que a realça, que faz triunfar as energias vitais, que justifica a vida enquanto vida, que a eleva e que afirma sua saúde (NIETZSCHE, 2005, p. 20). Para Nietzsche, a fé é a vontade niilista que aspira ao poder, é a “vontade de nada” que busca justificar-se. Ainda que não nos aprofundemos neste ponto, pois nos desviaria de nossa conclusão, vale ressaltar que Nietzsche também questiona a figura do “guia espiritual” ou *sacerdote ascético*; para o filósofo, este tipo de homem representa um tipo *decadente* aproveitador que profana a existência natural para promover os ideais ascéticos e utilizar os homens exaustos como seu

rebanho. É este tipo de homem que, para Nietzsche, profana a terra, controlando os enfermos com as ideias de “salvação”, “pecado”, “Juízo final” etc., direcionando a vida dos indivíduos ao além, ao nada. Sobre a crítica de Nietzsche aos ideais metafísicos, Miguel Angel contribui comentando:

O conceito de além foi o ideal, o ídolo que Nietzsche – com seu filosofar às marteladas – tentou demolir, como o primeiro passo para restituir o valor da vida e do mundo. Isto é, ele buscou objetar de forma categórica a pretensa consciência do mundo metafísico para que o homem voltasse a acreditar em valores que afirmam a vida, para que não continuasse se iludindo com utopias, com pretensos mundos melhores. Colocando em xeque a fé nesse suposto mundo verdadeiro – o mundo do além -, ele visou contestar de maneira peremptória todos os conceitos ideais, toda as ilusões decorrentes da crença num âmbito suprassensível. (BARRENECHEA, 2009, p. 37)

Nietzsche denuncia a oposição entre homem e natureza promovida pelos valores metafísicos principalmente da tradição cristã, mas também pelo platonismo que influenciou toda a tradição ocidental. O objetivo central da crítica nietzschiana afirma-se no contestar de todos os conceitos ideais e metafísicos desta tradição, todas as ilusões que levam o homem a crer em um sentido suprassensível e depreciar o mundo natural.

Na quarta seção do seu *Crepúsculo dos Ídolos* (como o “mundo verdadeiro” por fim se tornou fábula), Nietzsche narra progressivamente a trajetória histórico-psicológica do esvaziamento da tradicional concepção metafísica ocidental. Entende-se o seguinte: *cria-se* a ideia de um “mundo verdadeiro” – um mundo suprassensível - que só pode ser alcançado pelos sábios e os virtuosos (baseado na concepção platônica); daí este mundo inacessível torna-se *prometido* (ascendido pela fé cristã); mas, contudo, o prometido inalcançável e indemonstrável, torna-se um Ideal, um *consolo*, uma obrigação, um imperativo; neste sentido, o mundo verdadeiro também é *desconhecido*; por conseguinte, este mundo prometido torna-se questionável e já não possui um valor determinante; questionamos no final as consequências de se ter abandonado todo o mundo natural pelo “mundo verdadeiro”.

No quinto parágrafo desta mesma seção de o *Crepúsculo dos Ídolos*, o filósofo formula o seguinte: “o ‘mundo verdadeiro’ – uma Ideia que não é mais útil para nada, que nem mesmo obriga, - uma Ideia que se tornou inútil, supérflua, *por conseguinte* uma Ideia refutada: eliminemo-la! [...]” (NIETZSCHE, 2014b, p. 30). A partir desta citação, podemos ver de forma sintetizada a concepção nietzschiana sobre os ideais metafísicos: para o filósofo, tais concepções religiosas e filosóficas já não possuem qualquer fundamento real que garanta o conhecimento sobre a verdade, pois ao cultivar a verdade sob um âmbito suprassensível, também é retirada qualquer possibilidade de acesso a essa verdade; porém, como vimos anteriormente, Nietzsche entenderá esta postura da crença em valores metafísicos como uma falsificação,

como uma ilusão para garantir ao indivíduo doente o sentimento de completude que o mesmo não consegue atingir em sua experiência terrena.

#### 2.2.4 O *homo natura*: o retorno do homem à sua natureza

Toda esta denúncia sustentada por Nietzsche contra o esvaziamento dos valores metafísicos da tradição tem por objetivo sugerir uma nova percepção de vida para a cultura humana: superar a dicotomia entre Deus-natureza/alma-corpo para, assim, reintroduzir o homem a experiência terrena enquanto ser biológico e tornar a natureza amoral. Enquanto ser biológico, o homem não deve moderar a sua vida baseando-se em valores utópicos, transcendentais de mundos perfeitos, mas deve valorizar a sua condição natural e terrestre. Contudo, não devemos cair na armadilha do pensamento binário, pois, dizer que o homem deve viver sua vida baseando-se em valores terrenos e corporais não significa que o homem deva abandonar toda a civilização humana para viver como os animais; neste mesmo sentido, tornar a natureza *amoral* significa dizer que devemos superar toda as concepções morais que estabelecem uma finalidade a natureza baseada em algum valor transcendente/ideal.

Durante séculos a atividade humana foi guiada por esses valores metafísicos que, no entanto, foram perdendo gradualmente a sua validade efetiva na modernidade; considerando este ponto de vista, poderíamos questionar: como o homem moderno poderia seguir sua vida sem tais valores tradicionais? Nietzsche dirá que este homem deverá encontrar as respostas em si mesmo.

A proposta de Nietzsche para este novo homem consiste aceitar a sua condição de ser natural e buscar reconstituir a si mesmo sob a natureza<sup>71</sup>, livre de promessas e ideais transcendentais/metafísicos; este novo homem deve aceitar a transitoriedade do mundo, o inevitável devir da natureza e da vida. No parágrafo 229, de *Além do Bem e Mal* Nietzsche diz:

Naquelas épocas tardias, orgulhosas de seu humanismo, permanece um medo supersticioso da “besta selvagem e cruel” (de cuja destruição se jactam precisamente essas épocas mais humanas), que até as verdades mais palpáveis permanecem por séculos e séculos comumente ignoradas, porque se teme que possam devolver a vida à fera felizmente morta. (NIETZSCHE, 2014a, p. 150)

Na referida citação, a fera representa a crueldade ou o instinto destrutivo natural do homem, e as verdades mais palpáveis são as “máscaras” (científicas, filosóficas, religiosas, etc.)

---

<sup>71</sup> A *natureza* que este novo tipo de homem deve buscar não se restringe ao âmbito naturalista ou estritamente “biológico”. Este novo tipo deve traduzir-se sob a natureza, mas inclusive retraduzir a natureza que ele irá se introduzir: isto significa renovar todas as interpretações morais construídas sobre a relação entre homem e natureza (como criação divina/objeto científico, por exemplo). Este novo tipo deverá buscar em si, nos seus instintos, no texto primitivo *homo natura*, esta nova forma de compreender e se relacionar consigo e com o mundo.

criadas para domar ou ocultar este instinto. O ser humano sempre combateu essa força destrutiva, porém, o homem se vê incapaz, pois o pulsar desta fera oculta nunca desaparece, ela sempre ressurgente; entretanto, a grande vitória humana consiste em espiritualizá-la: a destruição desta “fera” representa o orgulho que surge da superação do homem sobre a própria tormenta da vida. As grandes atividades humanas, sejam elas estéticas, políticas, religiosas, etc. sempre buscaram mascarar o terror que é viver, e com esse objetivo, omite-se a antiga verdade dionisíaca sobre o fundamento do mundo que Nietzsche aqui chamará de crueldade, mas outrora, em *O Nascimento da Tragédia*, também anunciava como verdade dionisíaca. E é neste sentido que Nietzsche diz: “[...] quase tudo o que chamamos de ‘cultura superior’ baseia-se na espiritualização e aprofundamento da crueldade; [...] a fera não morreu, vive, prospera, só que foi divinizada.” (NIETZSCHE, 2014a, p. 150). As grandes produções artísticas, as grandes conquistas políticas, as grandes atividades culturais surgem desta batalha contra a crueldade primitiva do homem e a vitória humana é a espiritualização – o domar – da fera, é o equilíbrio dessa força destrutiva em favor da vida.

Nietzsche busca demonstrar a natureza humana como uma intensa batalha que nos parece cruel, mas em sua natureza primitiva é amoral, e que instintivamente retorna e se faz presente no homem e na sociedade. A espiritualização da fera representa a superação do homem sobre esse terror e sua *reafirmação* enquanto ser humano, isto é, este novo homem que surge vitorioso e sob nova vitalidade.

[...] pode observar-se que até o sábio, o intuitivo, quando obriga o seu espírito a conhecer contrariamente as próprias inclinações e os desejos de seu coração, quando lhe obriga a negar aquilo até que desejava afirmar, amar e adornar, então procede como artista e transfigurador da crueldade [...] (NIETZSCHE, 2014a, p.151).

A transfiguração deste homem é a sua afirmação enquanto ser natural, um ser de devir; neste mesmo sentido, no sexto aforismo de *sentenças e setas* em *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche afirma: “É na sua própria natureza selvagem que alguém se recupera de sua não natureza [...]” (NIETZSCHE, 2014b, p. 9). O homem se transfigura quando ele volta intimamente a sua natureza instintiva; quando encontra em si, no seu mais íntimo confronto, as respostas para novamente espiritualizar esse terror, novamente renascer. Mas somente com o método fisiológico e genealógico que este homem pode alcançar o que Nietzsche chamará de “texto primitivo *homo natura*”: este tipo refere-se à atividade de olhar por detrás daquilo que ele acredita ser mais verdadeiro em si; é questionar seus gostos, buscar por suas formas de vida; é afirmar a paixão humana por superar a crueldade e a aparência da moral. No parágrafo 230 de *Além do Bem e Mal*, Nietzsche propõe sabiamente a tarefa que novo tipo de homem deverá seguir:

Restituir o homem à Natureza, dominar sobre as muitas interpretações vãs e sentimentais e enigmáticas que até hoje cobriram com um verniz de brilhantes cores o eterno texto fundamental *homo natura*, tornar possível que de hoje em diante o homem se apresente ao homem endurecido na disciplina da ciência, da mesma maneira como hoje apresenta a outra Natureza, com olhos impertérritos de Édipo, com as orelhas fechadas de Ulisses, surdo às lisonjas de todos os caçadores de passarinhos metafísicos que não cessam de cantar-lhe: “Tu és mais! Tu és mais elevado! Tu és de outra origem!” [...] (NIETZSCHE, 2014a, p. 153)

Nietzsche fala sobre retraduzir este homem enfermo (o homem doente ou adoecido pelos valores metafísicos) à sua condição original: a condição de um homem terreno, natural deste mundo real; para isso, devem ser superadas todas as interpretações “vãs” e “sentimentais” que especulam sobre a verdadeira natureza deste homem e que o leva as fantasias metafísicas; para Nietzsche, “o eterno texto fundamental *homo natura*” representa o ato de buscar em nossa própria natureza a alegria nos tornarmos livres novamente; é aquele tipo de homem que busca em seu mais profundo Eu novas formas de ser, e tenta com toda vitalidade abandonar os valores morais que o aprisionam em sua forma atual, nesta suporta identidade permanente; porém, não devemos entender esta essência *homo natura* como se fosse um fundamento natural, uma determinação estritamente biológica enquanto ser natural (um “órgão”), mas principalmente sob um âmbito deste ser – o ser humano – estar livre dos valores morais que se afirmam pré-determinados; ultrapassar essas perspectivas morais da tradição também significa superar o endurecimento do homem pela ciência, ou seja, não permitir que a ciência também excite novos ideais metafísicos que proponham uma outra suposta natureza do homem, mas que o auxilie neste processo de transformação.

Nietzsche questiona a racionalidade enquanto traço fundamental do homem. Para ele, a racionalidade é mais um dos instintos humanos que fora forçado a partir de um longo processo de sacrifícios e martírios que moldaram aquilo que chamamos de razão; pois, “[...] para que o homem pudesse tornar-se racional foi necessário muito sangue e horror” (BARRENECHEA, 2009, p. 40). Miguel Angel afirma que, por um lado, Nietzsche questiona em seu *Crepúsculo dos Ídolos* se a racionalidade teria iniciado sob a figura de Sócrates na Grécia Antiga diante de um extenso caos anárquico dos instintos, mas posteriormente, em *Genealogia da Moral*, o filósofo diz que a razão é consequência de um longo processo da civilização, de avanços, contradições e retrocessos, e que é impossível afirmar o surgimento da razão em um momento privilegiado ou conotação metafísica<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> “[...] a velha Atenas caminhava para seu final. – E Sócrates entendeu que o mundo todo tinha necessidade dele, - do seu remédio, da sua cura, do seu artifício pessoal de autoconservação... Em toda parte os instintos estavam em anarquia; em toda parte se estava há cinco passos de excesso: o *monstrum in animo* era o perigo generalizado. “Os impulsos queriam se tornar tiranos; é preciso inventar um *contratirano* que seja mais forte” [...] (NIETZSCHE, 2014b, p. 20-21). Para Nietzsche, neste momento a racionalidade surgia como uma “salvadora”, como um último

O sentido geral da estratégia crítica de Nietzsche é eliminar a linha divisória entre a animalidade e a racionalidade, que estabelecia a primeira como o *gênero*, e a segunda como a *diferença específica* do conceito de homem. Ele mostra que a racionalidade não é um atributo distintivo que colocaria o homem acima da natureza, que o diferenciaria claramente da “bestialidade”. Ao contrário, para Nietzsche, a razão é o fruto dos instintos mais cruéis, das tendências mais irracionais. Desta forma, animalidade e racionalidade não representariam dois graus hierárquicos, entre os quais haveria um hiato, uma diferença qualitativa, sendo o último a superação do primeiro. Animalidade e racionalidade seriam aspectos indissociáveis do bicho-homem, cujos atos aparentemente mais racionais são regidos por instintos, por manifestações puramente animais. (BARRENECHEA, 2009, p. 40)

Neste momento de seu pensamento, Nietzsche já não distancia racionalidade e animalidade. Para o filósofo, a razão é apenas mais um dos afetos e não o traço fundamental do homem como toda tradição; é mais uma característica do bicho-homem. Entretanto, no desenvolvimento da tradição metafísica ocidental criou-se o entendimento que diferenciava a razão da animalidade. A razão sempre fora atribuída às capacidades superiores do homem e a noção clássica de alma ou espírito enquanto dotes divinos; a animalidade, por outro lado, foi considerada como uma característica inferior do homem, ligada à transitoriedade do mundo, aos devaneios dos instintos e paixões. Esta concepção que privilegia a racionalidade como uma característica superior e fundamental do homem tem suas principais interpretações sob a perspectiva da filosofia naturalista de Aristóteles, com o conceito de *animal rationale* e na fé cristã, sob concepção de *Imago Dei*. Nietzsche contestará essas concepções de *homem racional* e homem como *imagem de deus*.

No décimo quarto parágrafo de *Anticristo* Nietzsche demonstra propriamente a sua crítica acerca da concepção de homem como imagem de Deus e a sua suposta superioridade diante dos demais animais. O filósofo diz: “[...] já não fazemos descender o homem do espírito, da divindade, colocamo-lo entre os animais. No nosso conceito é o animal mais forte, porque é o mais astuto: a sua espiritualidade é uma consequência disso” (NIETZSCHE, 2005, p. 25).

A partir desta citação podemos confirmar o posicionamento do pensamento nietzschiano sobre a efetividade da animalidade do homem; Nietzsche rompe com a tradição metafísica eliminando qualquer entendimento que determine o homem enquanto um ser eterno, divino ou suprassensível. A crítica nietzschiana à concepção cristã do homem enquanto “imagem e semelhança de Deus” afirma-se principalmente por o filósofo-médico entender que o cristianismo ao visar um ideal ascético acaba por discriminar o corpo, a corporeidade e todos os instintos mais vitais e essenciais para a saúde do animal homem. Nietzsche nega qualquer

---

remédio naquele momento de anarquia dos instintos; entretanto, o filósofo compreende que a partir de então a razão tornar-se-ia um vício. Sobre essa questão, conferir *o problema de Sócrates*, especialmente o parágrafo 10 desta seção de *o Crepúsculo dos Ídolos*.

finalidade ligada a origem do homem, da espécie humana, que a torne ou entenda como um ser privilegiado entre os demais animais. O filósofo contesta a concepção do *Gênesis* bíblico que atribuíra ao homem ideias como a “perfeita criação divina”, “o rei do “paraíso” ou a espécie mais privilegiada da criação. Assim, o homem encontra-se no reino animal como qualquer outro ser; neste sentido, “[...] o homem é compreendido de uma forma exclusivamente terrestre, o surgimento da vida humana é destituído de qualquer sentido excepcional que o situe numa posição pretensamente superior, acima do resto da natureza” (BARRENECHEA, 2009, p. 42).

Nietzsche buscou questionar todas as imagens antropocêntricas tradicionais (*animal rationale*, *Imago Dei*, animal superior). Sob a ótica fisiológica Nietzsche afirma que o homem é o animal mais deficiente de todos, o mais enfermiço, pois, extraviou os seus instintos e com isso houve a necessidade de criar a razão. O filósofo vê esta condição humana como perigosa, pois, ao abandonar os seus instintos mais naturais o homem torna-se vulnerável. Comparado aos outros animais, o homem é um ser imperfeito, já que não possui os seus instintos naturais completos e espontâneos como os demais seres vivos; e é justamente nesse sentido que o filósofo entende que o homem por ter abandonado seus instintos se torna o animal “mais interessante” (NIETZSCHE, 2005, p. 25) uma vez que não se sabe de nenhum outro que tenha sido tão hostil com sua animalidade. Por um lado, Nietzsche valoriza todas as atividades orgânicas e instintivas do homem; por outro, faz duras críticas a razão e aos processos conscientes<sup>73</sup>; o filósofo entende que as atividades inconscientes ou instintivas são espontâneas e precisas, pois, desempenham as suas funções sem a necessidade da vigilância da consciência (BARRENECHEA, 2009, p. 43-44).

### 2.3 O VALOR DO CONHECIMENTO

Até aqui buscamos evidenciar dois momentos da reflexão estética de Nietzsche: primeiramente, tratamos da reflexão nietzschiana presente em sua obra inaugural, *O Nascimento da Tragédia*, onde o filósofo apresenta as suas ideias sobre a importância da arte

---

<sup>73</sup> Sobre o surgimento da consciência humana Miguel Angel comenta: “[...] Nietzsche assinala que o surgimento da atividade consciente está diretamente relacionada à maior alteração das condições vitais da espécie humana. Por isso, ele considera a consciência como uma doença, como a mais perigosa transformação do animal-homem” (BARRENECHEA, 2009, p. 45). Miguel Angel também frisa que a caracterização da consciência como uma doença faz parte de uma interpretação polêmica; este comentarista explica que ao questionar a supremacia da consciência Nietzsche visa combater as ideias que levam a crer numa origem transcendente do homem, enquanto, por outro lado, também busca valorizar a natureza terrena e animal do ser humano; “[...] Nietzsche exagera deliberadamente e, ao agir como “naturalista” ou como “biólogo”, dramatiza suas ideias para acentuar seus efeitos terapêuticos” (BARRENECHEA, 2009, p. 45). Sobre esta polêmica, conferir Barrenechea, *Nietzsche e o corpo*, p. 45 e 46.



para a renovação do conhecimento e da cultura moderna; em seguida, buscamos evidenciar a transformação do pensamento estético nietzschiano, indicando o afastamento da reflexão estética voltada propriamente a arte, como em sua obra inaugural, para alocar-se em um âmbito mais epistemológico, onde o filósofo questiona toda a tradição ocidental a partir de uma análise fisiológica-genealógica buscando compreender quais forças corporais estimulam certos pensamentos e concepções culturais; neste sentido, em contramão a toda tradição filosófica metafísica ocidental, Nietzsche questiona o intelectual a partir de uma ótica sensível, valorizando os instintos, as características biológicas e terrenas.

Neste sentido, poderíamos questionar qual o sentido do conhecimento na reflexão nietzschiana, visto que em suas obras o filósofo-poeta realizou duras críticas a grande parte dos maiores nomes da tradição filosófica e científica do ocidente. Assim, questionemos: qual é o papel do conhecimento para Nietzsche? Para o autor, qual é o sentido da atividade científica e filosófica? Considerando que toda a tradição realizou quase canonicamente um culto à verdade e ao conhecimento – seja ele matemático, filosófico, teológico, etc. - qual seria o papel da ciência e da filosofia para a humanidade?

Nietzsche realiza ao longo de toda sua obra uma crítica à razão, mas esta crítica não deve ser determinada e entendida como uma teoria do conhecimento, mas antes uma reflexão sobre o valor moral da verdade. Para Nietzsche, “[...] o conhecimento é um valor que deve ser situado entre uma pluralidade de valores e que não deve, entre eles, gozar de nenhum privilégio particular” (MACHADO, 1999, p. 52). Segundo Roberto Machado:

O que caracteriza o projeto nietzschiano é a relação, mas uma relação imanente, intrínseca, do conhecimento com outra ordem de fenômenos que lhe serve de motivação, que lhe revela os pressupostos: a relação entre verdade e bem ou, em termos metodológicos, a extensão da análise genealógica da ordem moral até a ordem epistemológica. Só articulando o conhecimento com a moral é possível considerá-lo de um ponto de vista crítico porque os dois fenômenos existem intrinsecamente ligados. (MACHADO, 1999, p. 52)

Como vimos anteriormente, Nietzsche busca realizar uma filosofia genealógica que busca nas profundezas dos homens e das ideias os instintos mais ocultos que influenciam a construção e permanência de certos pensamentos. Assim, em sua obra Nietzsche busca compreender quais são as motivações que estimulam o surgimento de certos fenômenos da cultura, pois o filósofo entende que sob o conhecimento nada é neutro.

Toda filosofia surge para fundamentar uma concepção sobre a vida e, conseqüentemente, toda filosofia está intimamente ligada a uma moral. A proposta crítica nietzschiana está em analisar a perspectiva em que a moral presente nas filosofias estimula ou ofende a vida; ou conforme afirma Roberto Machado “[...] não existe, por exemplo, filosofia

independente da moral. Mesmo quando os filósofos parecem preocupados com a certeza e a verdade é sob o encantamento da moral que se encontram” (MACHADO, 1999, p. 52). A crítica nietzschiana consiste em denunciar a tradicional fórmula que entende a verdade enquanto um sinônimo de bem, ou como uma relação de causa e consequência; Nietzsche entende que todo conhecimento está relacionado a uma moral que o concede o *status* de verdadeiro ou falso; sendo o verdadeiro aquilo que é aceitável para a conservação de uma ideia ou ideal, enquanto o falso é tudo aquilo que ameaça essa concepção de verdade estabelecida. O conhecimento para Nietzsche não está ligado propriamente a uma questão de verdade ou mentira, mas a uma questão moral<sup>74</sup>. Esta oposição entre verdade e falsidade surge com a queda do grande período Grego Arcaico, dando início ao momento racional inaugurado por Sócrates e Platão, que a partir de então toda filosofia tornar-se-ia moral.

Mas ao abandonar a perspectiva da filosofia como uma teoria do conhecimento para examiná-la a partir de uma concepção moral<sup>75</sup>, Nietzsche sugere que a questão do conhecimento não deve ser determinada por uma análise epistemológica, mas sob a perspectiva dos valores que estão entre as criações do conhecimento. Neste sentido, a proposta nietzschiana é medir a verdade não pela construção conceitual, mas a partir da sua contribuição para o fortalecimento da vida. Com este posicionamento, o filósofo busca combater a redução da filosofia a uma teoria do conhecimento.

Para Nietzsche, o conhecimento é criado como forma de estabelecer uma moral, uma concepção acerca da vida. A vitalidade desta concepção varia de acordo com sua relação de força sobre a vida; neste sentido: “[...] um juízo de valor depende das condições de vida e varia com elas; seja ele positivo ou negativo, uma exaltação ou uma condenação da vida, deve ser unicamente considerado como sintoma; sintoma de uma espécie determinada de vida” (MACHADO, 1999, p. 55). É a partir da moral que podemos entender a forma que os indivíduos se relacionam com o mundo e com a cultura, pois somente observando os valores morais é que podemos perceber os vários tipos de vida: aqueles que são decadentes e os que são exemplos de vitalidade. A vida é o fundamento, é o ponto norteador de todos os valores, e dessa forma, pouco importa se um conhecimento é verdadeiro ou falso, mas o que realmente interessa sob a

---

<sup>74</sup> No sexto parágrafo de *Além do Bem e Mal* Nietzsche diz: “A pouco e pouco compreendi que toda grande filosofia não é outra coisa que a confissão de seu autor, uma espécie de *mémoires* involuntárias e não anotadas. O propósito moral (ou imoral) constitui o verdadeiro germe vital de toda filosofia, do qual depois cresce toda a planta” (NIETZSCHE, 2014a, p. 16). Para Nietzsche, toda a filosofia corresponde a uma formação moral do autor que se desenvolve mais ou menos inconsciente, e seu principal objetivo é afirmar sua própria concepção moral sobre a realidade ou objeto estudado.

<sup>75</sup> Ressaltamos segundo Roberto Machado (1999, p. 54) que apesar de Nietzsche analisar a moral, sua reflexão não é moral. Nietzsche busca questionar a moral sem ser determinado por seus pressupostos, sem permanecer escravo de seus preconceitos - uma difícil tarefa, pois até o momento não havia sido realizada por ninguém.

perspectiva da vida é saber se este conhecimento fortalece ou enfraquece a existência do indivíduo e da cultura. Sobre a relação entre vida e conhecimento, Roberto Machado contribui comentando:

Assim, quando a genealogia avalia o conhecimento, o importante não será perguntar se ele é verdadeiro ou falso. Inúmeras vezes Nietzsche assinala que o falso tem uma positividade quando considerado na perspectiva da vida, ressaltando mesmo o caráter negativo da verdade pelo fato de ser a supressão de um erro, de uma ilusão que é uma exigência básica da vida. O que é significativo nessa tentativa de inversão dos valores estabelecidos, como toda vez que Nietzsche elogia a aparência, é que o importante não é a verdade mas a força do conhecimento. (MACHADO, 1999, p. 55)

O que importa para o método nietzschiano é reconhecer a força do conhecimento, é questionar como ele contribui para afirmar os indivíduos na existência. A verdade e a mentira possuem um valor questionável, já que em certas situações a mentira pode contribuir com o fortalecimento da vida, enquanto a verdade pode eliminá-la - como vimos anteriormente na perspectiva de Nietzsche sobre a arte trágica. E é por isso que Nietzsche, desde a sua primeira obra, faz uma valorização da aparência como antídoto contra o peso da realidade. A aparência serve a vida como forma de preservá-la. A força do conhecimento não se encontra no seu grau de verdade, mas no âmbito em que expressa o excesso ou a pobreza de vitalidade. Podemos tornar mais claro a concepção nietzschiana sobre o valor do conhecimento se usarmos como exemplo os avanços das ciências e das tecnologias modernas: se por um lado há a física e a química que auxiliam a medicina no tratamento e cura de diversas doenças, por outro, essas mesmas ciências também possibilitam a criação de bombas de extermínio em massa. O mesmo instinto de conhecimento que serve para a vida também pode servir para a morte; por isso Nietzsche põe a vida como o polo norteador dos valores e interpreta o conhecimento em um âmbito moral, questionando sua utilidade e seus fins.

Assim, buscamos mostrar que para Nietzsche de nada serve um conhecimento vazio de vida. A filosofia e a ciência devem contribuir com o fortalecimento da experiência humana, nutrindo a vida e combatendo as enfermidades que a adoecem. O conhecimento estético para Nietzsche é o próprio conhecimento dos afetos, das paixões que criam, destroem e remontam o homem e a sua cultura.

### 3 - A MODERNIDADE TRÁGICA: O CONHECIMENTO ESTÉTICO NA PERSPECTIVA DO ARTISTA MODERNO

“Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de  
l'abîme,  
Ô Beauté! ton regard, infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime,  
Et l'on peut pour cela te comparer au vin. ”

(BAUDELAIRE, *Hymne à la Beauté*)

Até aqui buscamos analisar a questão do conhecimento estético especialmente sob o âmbito filosófico, buscando evidenciar como a tradição interpretou o aspecto sensível do homem e a contingência do mundo. Vimos primeiramente que Platão negou qualquer tipo de conhecimento vindo da arte (e do artista) visto que tais criações não passariam de uma falsificação da realidade a fim de enganar os sentidos e desviar o homem de sua razão. Quase contrariamente, também vimos que no desenvolvimento do pensamento ocidental, Kant compreendeu em sua filosofia crítica que seria impossível construir qualquer conhecimento sem considerar o aspecto sensível do homem, inclusive dedicando-se a conhecer as faculdades irracionais do ser humano como a imaginação e o papel da arte no conhecimento e na construção da cultura. E finalmente, na filosofia de Nietzsche, procuramos evidenciar a sua teoria dos afetos onde o filósofo realiza uma supervalorização de todos os aspectos sensíveis do homem e do mundo, combatendo toda a tradição filosófica e religiosa metafísica que condicionara o ser humano a ideais suprassensíveis que desprestigiavam todos os aspectos corpóreos, terrenos e afetivos da existência; neste sentido também procuramos evidenciar a crítica nietzschiana a tradição filosófica que restringia a filosofia a uma teoria do conhecimento pautando o intelecto humano como a qualidade superior do homem, onde o filósofo denuncia a influência dos afetos na constituição do pensamento e sistemas filosóficos.

Entretanto, neste último capítulo buscaremos trabalhar o conhecimento estético sob uma outra ótica, sob a ótica dos artistas, especialmente a ótica dos artistas modernos. A seguir nos confrontaremos com alguns questionamentos, tais como: o que pensam os artistas modernos sobre a questão do sensível? Como se encontra a arte em nossa sociedade? Ela possui algum sentido além da utilidade? Como ela expõe a beleza e o horror da existência? E como podemos pensar nossa relação com o mundo a partir da arte?

Para compreender a arte moderna e tentar responder estas questões buscaremos analisar o movimento cultural Modernismo (especialmente o modernismo dos séculos XIX e XX); neste sentido, em nossa análise visaremos o modernismo tanto no sentido cultural, voltado

a quebra das tradições e criação de novas práticas culturais, quanto no âmbito espiritual que reflete diretamente nas produções estéticas de seu tempo.

“Só se é fecundo ao preço de ser rico em antagonismos; só se permanece jovem sob o pressuposto de que a alma não se distenda, não deseje a paz...” (NIETZSCHE, 2014b, p. 33). Nós poderíamos sintetizar este capítulo com esta citação de *Crepúsculo dos Ídolos*, entretanto, ela exige em sua aparente simplicidade uma complexa explicação pelo qual desenvolveremos nas páginas a seguir (retornaremos a ela).

A “modernidade trágica” que nos referimos compõe uma dupla ironia que expressa fundamentalmente o sentimento do ser moderno. Neste duplo sentido da experiência trágica na modernidade, buscaremos evidenciar este tipo de sentimento ou uma experiência vital inédita na história da civilização.

O primeiro momento que iremos nos referir trata-se diretamente da concepção históricossocial que entendemos como modernidade: nesta significação podemos dizer que, por um lado, a modernidade se refere à uma temporalidade, à um momento histórico de transformações de ideias assim como de estruturas materiais e sociais no ocidente e no mundo todo. Já no segundo momento que trilharemos, buscaremos analisar essencialmente uma experiência vital ou espiritual do ser moderno, onde iremos inquirir sob uma dupla significação sobre o “trágico” da modernidade: por um lado, uma vitalidade e criatividade abundante; e por outro, um terror, um vazio, uma ameaça que assombra o espírito moderno.

### **3.1 O CONCEITO DE MODERNIDADE NO SENTIDO SOCIOHISTÓRICO E A METÁFORA DO *HOMEM FÁUSTICO***

O termo *modernidade* é sempre algo problemático por sua vasta possibilidade de significação, assim como as suas muitas utilidades conceituais nos diferentes campos do conhecimento. Desta forma, nos contentaremos inicialmente em uma significação interdisciplinar baseando-nos sob uma perspectiva histórica e sociológica do termo, onde compreenderemos a palavra “modernidade” enquanto um período de transformações sociais na história das sociedades humanas. E, no entanto, mais a seguir voltaremos a este termo sob uma perspectiva filosófica ou “espiritual” do ser moderno principalmente voltada ao âmbito estético.

A modernidade no sentido histórico-sociológico é conceitualizada por Mashall Berman da seguinte maneira:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura,

poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 1986, p. 15)

Em um sentido semelhante ao de Berman, Frederick Karl compreende o termo modernidade da seguinte maneira:

A palavra moderno tem, nos últimos cem anos, exercido tantas funções, se tornado parte de tantos desejos em conflito, tem-nos dividido de tantas maneiras complexas que ela não se pode distinguir de nosso jeito de viver. Ultrapassou muito o vocabulário para uma existência com normas, linhas de orientação, consequências. A ideia tornou-se orgânica. Invadiu nosso pensamento não apenas sobre as artes e as ciências mas também sobre a vida política e social; em suas formas governamentais, controla nosso pensamento sobre a economia e nossas atitudes com relação a outros países e raças. Fornece um meio para condenação ou aprovação. (KARL, 1988, p. 24)

A modernidade como um período histórico caracteriza-se enquanto um momento de intensas transformações sociais, econômicas, científicas, políticas, culturais em todo ocidente. Poderíamos caracterizar este fenômeno cultural chamado modernidade em três momentos essenciais para assim prosseguirmos com nosso estudo. Entenderemos o seguinte: a primeira fase refere-se ao século XVI até o fim do XVIII; enquanto a segunda fase poderíamos marcar entre 1790 com a revolução francesa; e o último marco seria no século XX sob o processo de modernização.

Na primeira fase da modernidade (sec. XVI – sec. XVIII) havia um nascente sentimento de mudança, um começo de desprendimento das formas organizacionais das sociedades medievais essencialmente presas a concepção cristã de mundo. As estruturas econômicas e políticas na Europa daquele período iniciavam uma certa transição do modelo feudal para um sistema capitalista de produção. E entre os burgos que aos poucos se transformam em cidades urbanizadas, havia também uma mudança na mentalidade e perspectiva cultural daquele povo europeu. Neste período, há vários acontecimentos que nutrem o sentimento de mudança, tais como o Renascimento Científico (séc. XV e XVI) que iniciou um período de grandes descobertas que influenciariam progressivamente o espírito daquela sociedade<sup>76</sup>. Outro grande acontecimento desta fase da modernidade foi certamente o surgimento da filosofia de Immanuel Kant que influenciou diretamente o campo das mentalidades, marcando uma ruptura com todo mundo antigo e inaugurando um pensamento originalmente moderno (FERRY, 2009, p. 7).

Outro importante momento deste processo sociohistórico identificamos nos anos de 1790 sob a Revolução Francesa: enquanto as revoluções científicas e filosóficas alimentavam

---

<sup>76</sup> Como exemplo mais notável temos a revolução copernicana promovida pelas descobertas do polonês Nicolau Copérnico (1473 – 1543), dando início a uma era de otimismo científico.

o espírito moderno no âmbito das ideias, o clima político no ocidente se revolucionava no território francês, dando origem a uma nova configuração de Estado – o Estado Moderno.

[...] com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política. (BERMAN, 1986, p. 16)

Contudo, ainda que sob este ânimo cultural o público moderno do século XIX ainda não conseguira viver por inteiro esse “espírito moderno” que se instalava, pois grande parte da população ainda vivia nos moldes tradicionais das sociedades e mentalidades cristã-feudais; desta forma, “[...] é dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização” (BERMAN, 1986, p. 16).

As ideias de modernismo e modernização surgem como uma forma de disseminar o pensamento moderno por todo o mundo e conseqüentemente nos leva a terceira fase deste movimento que se desenvolve por volta do século XX com a primeira grande guerra mundial e os avanços das tecnologias de comunicação e internacionalização da política, das tecnologias, dos conhecimentos científicos e práticas econômicas. Sob este cenário o mundo dialoga e o pensamento moderno de dissemina ferozmente. As decorrências ou conseqüências deste processo são várias, mas conforme Marshall Berman podemos destacar o seguinte:

[...] A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: neste sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. (BERMAN, 1986, p. 15)

Se por um lado a experiência moderna traz a possibilidade de uma certa liberdade das correntes políticas, econômicas e sociais da tradição, por outro lado ela também traz um sentimento de vazio ou perda de valores que causam um certa angústia neste novo homem que se desenvolve na modernidade. Assim, é justo retornarmos à citação de Nietzsche que nos referimos no início deste tópico: quando afirmamos que o preço de ser fecundo exige também a condição de estarmos submersos em antagonismos, nos referimos a própria condição do espírito do homem moderno.

A liberdade que a modernidade traz também é um cárcere que aprisiona o homem moderno: neste momento da civilização humana o homem experimenta o sentimento de liberdade individual - religiosa, social, intelectual, econômica -. Entretanto, ao abolir os laços com a tradição, este novo homem se vê cada vez mais individualizado. A respeito isto, Berman comenta:

Em tempos como esse, “o indivíduo ousa individualizar-se”. De outro lado, esse ousado indivíduo precisa desesperadamente “de um conjunto de leis próprias, precisa de habilidades e astúcias, necessárias à autopreservação, à auto-imposição, à autolibertação”. As possibilidades são ao mesmo tempo gloriosas e deploráveis. (BERMAN, 1986, p. 21)

Entendemos que o preço que este novo homem paga por sua atividade criativa custe-lhe a sua própria estabilidade psicológica, emocional, mental. É exigido uma extrema quantidade de energia intelectual para lidar com este novo mundo que não para de se transformar. Este homem está aberto para todas as possibilidades criativas, mas também está vulnerável a própria transitoriedade, isto é, a própria mudança; o homem moderno, como aponta Marshall Berman (1986, p. 22), está submetido a um intenso processo dialético, ele cria na mesma proporção que também nega tudo que acabara de ser criado.

Esse homem da sociedade moderna é aquele que busca para si todas as possibilidades da experiência humana, tanto as alegrias, quanto as desgraças, para excitar o seu desenvolvimento interior (BERMAN, 1986, p. 41). Entretanto, as suas exigências vitais exigem um amontoado de poderes mentais que de alguma forma possam saciar sua fome de vida e liberdade, mas, tais poderes conseqüentemente voltam-se contra ele. Este indivíduo moderno é um hábil produtor de ideias, cultura, filosofias e ciências, entretanto, seu fluxo criativo faz com que ele tenha uma incessante necessidade de criar cada vez mais e, sucessivamente, viva sob uma perspectiva de progresso.

Na primeira fase [...] ele vivia só e sonhava. Na segunda, ele entreteceu sua vida na de outra pessoa e aprendeu a amar. Agora, em sua última encarnação, ele conecta seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo; aprende a construir e a destruir. Expande o horizonte de seu ser, da vida privada para a pública, da intimidade para o ativismo, da comunhão para a organização. Lança todos os seus poderes contra a natureza e a sociedade; luta para mudar não só a sua vida, mas a vida de todos. Assim encontra meios de agir de maneira efetiva contra o mundo feudal e patriarcal: para construir um ambiente social radicalmente novo, destinado a esvaziar de vez o velho mundo ou a destruí-lo. (BERMAN, 1986, p. 60-61)

Marshall Berman em sua obra *Tudo que é Sólido desmancha no ar* (1986) representa este homem moderno sob a figura de Fausto - personagem da tragédia do poeta alemão Goethe. Nesta tragédia, Goethe representa todas essas transformações psicológicas e sociais da modernidade. O Fausto goethiano, que dá origem ao Romantismo europeu e posteriormente o romantismo internacional, representa para Berman o arquétipo do homem moderno: o homem que domina os conhecimentos científicos, filosóficos e artísticos, mas que deveras sente o vazio de sua existência o consumir, e sentindo fome de vitalidade, ele cria estratégias para se saciar.

A estratégia fundamental do homem moderno é o *criar*: somente sob a atividade criativa é que ele sente que no futuro a sua angustia cessará, pois, encontrará ou criará meios



ou fins que o satisfaça. Entretanto, ao abandonar este mundo antigo para construir um novo mundo, este homem criacionista arisca a sua própria saúde psíquica individual e social; e assim entendemos que sem um vínculo vital com o seu passado, este homem moderno torna-se fragilizado, pois a tradição que ele abandonara também é a fonte de sua energia espontânea e criativa de vida (BERMAN, 1986, p. 69).

A aventura trágica da modernidade é justamente este sentimento de constante renovação e perigo. O homem moderno é aquele que faz história, ele pretende a história, pois há uma consciência de progresso; e na medida que ele se produz, ele consome a si e o mundo; “[...] o cenário do último ato do *Fausto* – o imenso canteiro de obras, ampliando-se em todas as direções, em constante mudança e forçando os próprios figurantes a mudar também – tornou-se o cenário da história mundial em nosso tempo” (BERMAN, 1986, p. 74).

### 3.1.1 O Cenário Cultural e Intelectual da Modernidade

No final do século XIX e nos primeiros anos do século XX, encontramos sob o ocidente um cenário cultural promissor. Neste período de intensas transformações tecnológicas, científicas, sociais, econômicas e políticas no solo europeu (e americano) poder-se-ia identificar mais menos um sentimento de prosperidade e até mesmo uma fervorosa energia criativa em todos os âmbitos da cultura. Poderíamos, neste sentido, identificar a destruição do cenário de *la belle époque*<sup>77</sup> europeia como início de uma nova mentalidade sob o ocidente; isto consequentemente refletiria diretamente na forma de pensar o homem e representar a forma humana. Malcolm Bradbury e James McFarlane (1989) comentam sobre o perfil deste início de século:

Tal era o perfil da sociedade europeia e americana do século XX: urbanizada, industrializada, mecanizada, com toda sua vida moldada pela rotina da fábrica ou do escritório. Ford nos Estados Unidos e William Lever na Inglaterra são apenas dois exemplos de homens de negócios que, bem antes de 1914, perceberam o segredo do sucesso numa tal sociedade: produção de massa para um mercado de massa. O setor publicitário já nascera respondendo a essas mesmas oportunidades, e com ele a indústria de diversão da massa, cuja história ainda está por ser escrita. Em 1896, Alfred Harmsworth começou a publicação do *Daily Mail*, um marco na história do jornalismo popular. Um ano antes, os irmãos Lumière haviam inventado o cinematógrafo, e Marconi, o telégrafo sem fio; a primeira sala de projeções do mundo, o Nicklodeon, foi inaugurada em Pittsburgh, em 1905. Estavam criados os meios de comunicação em massa. (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 45-46)

<sup>77</sup> Identificamos esse termo ao nos referirmos historicamente a um período da Europa, ou mais especificamente da França, que começou entre o final do século XIX e se estendeu até mais ou menos 1914, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Esse período também corresponde mais ou menos com o que no Reino Unido chamar-se-ia de “*era eduardiana*”, referente ao período de 1901 a 1910 durante o reinado do rei Eduardo VII.

Este século que precede a Primeira Guerra Mundial foi um período de intenso crescimento econômico, um dos - se não o maior – da história das sociedades daquele período. França, Alemanha e Inglaterra controlavam 60% do mercado global de bens manufaturados, tendo a Alemanha, entre os anos de 1900 e 1910, se dedicado a produzir aço, carvão, e ferro, promovendo e ilustrando o intensivo vigor industrial daquele período. Também entre os anos 1890 e 1900 houve uma série revoluções tecnológicas que possibilitaram novas expressões ou visões de mundo, como a invenção do motor a diesel, a eletricidade, o óleo petróleo, o telefone, o telegrama, a produção química de materiais sintéticos. Os efeitos desse período eram sentidos nas chamadas sociedades burguesas da época, que usufruíam diretamente dos benefícios de se viver em um período tão produtivo<sup>78</sup>.

[...] uma das impressões mais marcantes para o observador externo, examinando esse mundo dos anos 1900, é a de uma época notavelmente inconsciente, autoconfiante, muito pouco afetada pelas ansiedades, temores e fantasias, pela sensação de desconforto e culpa que podem tremeluzir por trás de uns poucos textos da época, mas que desde então passaram a ter tamanha aceitação e expressão na Europa. (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 47-48)

E sobre este momento de prosperidade econômica e científica, “[...] talvez seja exatamente isso que hoje faz aquele mundo nos parecer remoto” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 47-48). Contudo, este sentimento de prosperidade que se firmava no solo europeu e americano daquele período não duraria muito, pois entre estes anos também havia os conflitos políticos e econômicos, entre a França e Rússia, entre Alemanha e Inglaterra, que mais tarde resultaria na primeira grande guerra mundial; desconcertando a aparente comodidade daquele próspero momento.

Esta guerra que culminou em 1914 causou no espírito do homem moderno um profundo sentimento cataclísmico, já que até então não se sabia exatamente os efeitos destrutivos de uma guerra tecnológica moderna; ou melhor, não se sabia dos poderes mortais, nem das consequências ou danos que tais tecnologias causariam no espírito do homem moderno. Sob o cenário intelectual do final do século XIX e início do sec. XX, ainda há de 1914, uma grande agitação intelectual tanto nas artes, quanto nas ciências da física e das ciências humanas.

Nas artes de 1900, por exemplo, havia uma extraordinária vitalidade criativa: Paris, Dresden e Munique eram reconhecidas como grandes cidades ou polos culturais das artes modernas. Nestes centros havia grandes trocas culturais que valorizavam as experimentações

---

<sup>78</sup> Sobre os contrastes sociais dessa sociedade, conferir: *Modernismo* (1989) de Malcolm Bradbury e James McFarlane, páginas 46, 47 e 48.

estéticas em vários âmbitos das artes, como na música, na literatura, na pintura, nas artes plásticas e na arquitetura<sup>79</sup>.

Nas ciências, destacava-se a física (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 50), cujo seus avanços representaram uma das grandes realizações intelectuais daquele século. Para termos alguns exemplos, em 1895 poderíamos destacar as descobertas do raio X por Wilhelm C. Röntgen; ou as propriedades radioativas do urânio por Antoine H. Becquerel, e do rádio pelo casal Marie e Pierre Curie; ou em 1897 a descoberta dos elétrons por J. J. Thompson; já no séc. XX, Albert Einstein publicara sua *teoria especial da relatividade*, em 1905; dentre tantas outras que poderíamos citar<sup>80</sup>. Contudo, essas descobertas abalaram as teorias clássicas, e entre 1895 e 1915, todo o universo da física tradicional foi posto em questão e surgiram as primeiras tentativas audaz de substituir os modelos tradicionais por novos modelos (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 51).

No âmbito das ciências humanas, destacava-se os estudos sobre o homem e a sociedade, onde podemos ressaltar os trabalhos do neurologista Sigmund Freud e seus estudos sobre a psicanálise, principalmente na sua obra *A interpretação dos sonhos*<sup>81</sup> publica em 1899; por outro lado, entre 1895 e 1912 o sociologia moderna estruturava-se sob as obras de Max Weber e Émile Durkheim.

Ressaltamos ainda que esse ímpeto criativo nos vários campos da cultura moderna ocidental se estendeu por vários anos (1920-1930) após a Primeira Guerra Mundial, mesmo até a chegada da Segunda Guerra Mundial, intensificando ainda mais o horror das guerras modernas. Assim, devemos finalmente considerar a mentalidade que se desenvolveu após essa efervescência de criação e destruição das interpretações e representações da forma humana marcam o nascimento de uma nova sensibilidade sob as sociedades humanas.

O que essas novas evoluções radicais – na arte, no pensamento, na literatura e na ciência – tem em comum é sua consciência do futuro. O que elas tinham a dizer foi ouvido e entendido, na época, apenas por uma minoria; só depois, quando a Guerra já destroçara a antiga ordem da sociedade europeia e finalmente destruíra seus valores com uma clareza evidente para todos, reconheceu-se que a imaginação dos pintores e poetas, cientistas e pensadores dos anos 1900 conseguira vislumbrar antecipadamente o mundo (que estavam ajudando a criar), esse desconcertante mundo, improvável e fragmentado, no qual ainda hoje estamos vivendo. (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 54)

<sup>79</sup> Cf., Bradbury; Mcfarlane, *Modernismo* (1989), p. 48-49.

<sup>80</sup> Cf., Bradbury; Mcfarlane, *Modernismo* (1989), p. 51.

<sup>81</sup> Os estudos de Freud sobre a mente humana tiveram um incalculável impacto sobre a sociedade moderna em todo os seus âmbitos: nas ciências, nas artes, na política, nos costumes. E neste sentido, ressaltamos que: “[...] talvez ninguém tenha exercido maior influência sobre as ideias, a literatura e as artes do século XX do que Freud [...]” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 51), mas, contudo, não iremos desenvolver neste trabalho sobre a importância e impacto de sua obra. Porém, é notável a influência freudiana sob o movimento artístico surrealismo. Sobre o surrealismo, suas obras e seus autores, conferir: Giulio Carlos Argan, *Arte Moderna* (1992), p. 360.

A sensibilidade dos artistas, dos cientistas e dos pensadores dos anos 1900 marca a vanguarda do mundo moderno. Este intenso movimento cultural do ocidente, e posteriormente global, conseguiu encontrar um certo entendimento sobre o homem e o mundo moderno. Viuse que este novo momento carregava consigo novas questões existenciais próprias de nosso tempo e que, neste sentido, também seria necessário pensar o mundo e o homem sobre uma nova perspectiva que correspondesse ao novo espírito humano. O espírito moderno é aquele se solidifica das tecnologias de massa, da velocidade de informação, das ciências que curam e que matam, do conhecimento que surge da incerteza de confrontar a tradição, mas também é aquele que da incerteza firma-se e desmorona.

Contudo, ainda que a modernidade seja erguida por um amplo movimento interdisciplinar, que envolve todos os campos da cultura, continuaremos o desenvolvimento de nosso trabalho sob a perspectiva do artista e da arte moderna. A partir de agora buscaremos demonstrar o conhecimento estético a partir da ótica dos artistas. Neste momento devemos nos posicionar não apenas como acadêmicos de juízo crítico, mas também como ouvintes, como espectadores, como receptuários das mensagens, das visões dos artistas; de suas visões até (ou quase) proféticas. Entenderemos e buscaremos apresentar este tipo de homem - o artista - como aquele visionário que não apenas concebe beleza ao mundo, mas também atualiza a vida.

### **3.2 O ARTISTA E A ARTE MODERNA**

Até o momento buscamos ilustrar o cenário cultural da modernidade. Agora trataremos propriamente de seu espírito refletido sobre a visão dos artistas, refletido pela sua arte. Como indicamos anteriormente, aqui buscaremos demonstrar o artista como um visionário, como alguém que antes ou entre todos vê a vida e o mundo sob uma ótica especial. Sua visão é guiada não por conceitos filosóficos ou por cálculos matemáticos, mas pela imanência de seus afetos. O conhecimento estético que defendemos neste momento não é aquele formulado por Kant, direcionado a uma análise epistemológica da realidade; também não é propriamente o conhecimento do fisiólogo, do biólogo, do cientista que busca conhecer os estímulos nervosos que dão sentido ao cérebro.

O conhecimento estético que buscaremos evidenciar é *o conhecimento do artista*: aquele que trabalha fora da lógica, ainda que a utilize como uma de suas ferramentas de ofício para compor sua técnica e suas obras; é aquele que tem como matéria prima os afetos e que pela imanência de sua sensibilidade constrói novas linguagens, novas visões sobre a realidade, desta forma, cria novos mundos. Este tipo de conhecimento e o seu Sábio estão próximos da

interpretação nietzschiana do trágico: da mística força que dá sentido à pobreza da existência; que dá beleza a natureza que quer destruí-los; que dá espírito a uma existência sem Deus.

Entretanto, nos situaremos na modernidade, especialmente no período entre 1880 a 1930 – momento fundamental do desenvolvimento do modernismo no campo das artes e da cultura. Apresentaremos a seguir um breve quadro sobre a situação da arte no ocidente no período apresentado e logo após destacaremos dois nomes cuja arte e história representam o que acreditamos haver de mais afirmativo sob a cultura e a vida moderna: Charles Baudelaire e Vincent van Gogh.

A crise da arte moderna nasce com a ruptura dos valores do século XIX. Esta ruptura não se trata apenas de uma quebra de valores estéticos, mas também de uma ampla cisão de valores culturais na política, na religião, nas relações de trabalho e na compreensão do lugar do artista e da arte na sociedade. As sucessivas tendências revolucionárias daquele século despertaram nos artistas e na sociedade um sentimento de mudança que também exigia uma nova arte.

O artista da acepção tradicional, ou clássica, naquele período buscava, a partir da técnica, produzir beleza seguindo os moldes da tradição. A ideia de belo era representada pela perfeição técnica que buscava reproduzir tão quanto possível a beleza da natureza. Excepcionalmente naquele século de revolução, o ideal de belo era fortemente influenciado pela representação cívica e patriota, ou ainda heroica. A criatividade do artista devia, naquele momento, respeitar estas tendências estéticas.

Entretanto, por volta de 1848, novas mentalidades surgiam questionando o papel do artista diante da sociedade e das constantes revoluções sociais operárias e governamentais daquele século na Europa. Novos personagens e paisagens começavam a surgir nas produções e reflexões estéticas: as classes bastardas, os operários, os hereges, as prostitutas, os campos, as fábricas, assim como a ascensão do receio pela classe burguesa, a moral cristã e o militarismo da época.

Será justamente esta arte oficial que os artistas daquele século buscarão contestar. Sob a influência de artistas como Gustave Courbet<sup>82</sup> (1819-1877) e Charles Baudelaire<sup>83</sup> (1821-1867) a arte buscará retratar a vida real dos homens comuns; e o artista já não mais será aquele que pinta ou escreve para oficinas e academias, mas aquele que participa da sociedade e da cultura popular, intervindo e a retratando. Neste sentido, o artista, especialmente os poetas, já não eram apenas aqueles que sonham e representam o seu mundo imaginativo (como os

---

<sup>82</sup> Pintor francês precursor do Realismo.

<sup>83</sup> Poeta e teórico da arte francesa.

Românticos), mas também, e principalmente, aqueles que participam ativamente do espírito do povo, aqueles que respondem as suas perguntas mais vitais e existenciais; ou parafraseando Vissarion Belinski: “[...] A sociedade quer ver nele [no poeta/artista] não mais um consolador, mas um interprete da própria vida espiritual, ideológica, um oráculo que responde às perguntas mais árduas...” (BELINSKI *apud* DE MICHELI, 2004, p. 8).

Assim, o realismo tinha origem nesta densa confluência de circunstâncias históricas e, para os realistas, justamente, o homem era o eixo em torno do qual se reuniam todas essas circunstâncias. Regra fundamental do realismo era, então, a ligação direta com todos os aspectos da vida, mesmo com os aspectos mais imediatos e cotidianos: nada de mitologia, nada de quadros de evocação histórica, nada de beleza convencional dos padrões clássicos. E a esta regra, a esta poética da realidade foram fiéis, cada um seguindo as suas próprias inclinações, as próprias ideias particulares, os artistas mais representativos da escola realista: Courbet, Daumier, Millet. [...] (DE MICHELI, 2004, p. 12)

Esta nova arte estava intimamente ligada aos problemas da vida, da realidade. A nova arte procurava escandalizar a falsa moral das sociedades burguesas europeias, que escondiam sob o véu da arte oficial a decadência de toda uma sociedade, de toda uma cultura reprimida. E ao questionar a suposta unidade cultural, política e intelectual daquele século (1848), esta unidade cultural entre em crise e marca o nascimento dos movimentos de vanguarda da arte e de parte do pensamento contemporâneo. Toda arte a seguir buscaria uma expressão própria da vida e da realidade, nutrindo as perspectivas estéticas que até então pareciam demasiadamente pobres <sup>84</sup>.

Um exemplo marcante dessa transformação estética nas artes ocidentais, vemos na figura de Van Gogh. Encantado com o cenário cultural de 1848, o pintor se viu frustrado ao chegar em Paris em 1887 e ver degenerado aquele intenso fluxo cultural (assim como a arte) da metade daquele mesmo século. O pintor havia se encantado pelos ideais políticos e culturais dos artistas daquela metade de século, que interviam diretamente na sociedade; entretanto, ao chegar Paris, Van Gogh frustra-se ao encontrar sobre o solo europeu apenas as migalhas daquele intenso período artístico. Os pintores que o artista imaginava encontrar já não eram os mesmos; ali havia se formado uma outra geração de pintores, geração a qual Van Gogh desprezou profundamente, pois os via opostos à sociedade; assim, “[...] ele sente que os artistas não estão mais integrados à sociedade, mas acham-se ‘opostos’ a estas, são ‘refugos’ da sociedade, como a prostituta [...]” (DE MICHELI, 2004, p. 24). Van Gogh buscou por um clima cultural fértil para a sua atividade criativa, mas deparou-se com um cenário estético mórbido. Já não havia

---

<sup>84</sup> É claro que o recebimento dessa nova arte não foi pacífica, tão pouco bem-vinda. Grande parte das galerias e centros culturais europeus daquele século evitavam e gozavam da nova estética das artes de vanguarda. Cf. Mario de Micheli, *As Vanguardas Artísticas*, p. 22-23.

uma unidade criativa que ligasse a arte a sociedade. Desta forma, o Pintor usou de sua aguçada carga emocional para criar uma arte própria de seu tempo, considerando aquele mundo e sua sociedade despida de beleza <sup>85</sup>.

Os artistas na metade do século XIX se mantiveram extremamente críticos com relação aos padrões das sociedades europeias daquele século. Eles buscaram fugir da arte oficial, isto é, da formalidade dessa arte civil, que deveras gasta, já não conseguia representar o espírito humano em suas obras. Mas como construir uma nova arte, uma arte vital, sem sucumbir ao formalismo da arte tradicional? Os artistas de vanguarda buscaram em fontes estrangeiras e primitivas as inspirações necessárias para o surgimento de uma nova estética.

A arte tradicional era vista como demasiadamente cívica, ou “civilizada”, entretanto, estas características não pareciam virtuosas para as pretensões estéticas dos novos artistas. A vanguarda que ali nascia buscava encontrar uma originalidade que não estava mais presente naquelas sociedades europeias e burguesas do século 1850. E como um efeito contrário, os artistas que outrora integravam e interviam no ambiente social e político daquelas mesmas sociedades, agora promoviam um amplo movimento de evasão. Os artistas mais pretenciosos deixaram aquelas sociedades europeias civis para buscar inspiração nas sociedades mais rudimentares; e o seu objetivo era “tornar-se selvagem”, o que para eles significava se encher ou se inspirar de algo naturalmente novo, algo contrário aquela civilização saturada em valores morais decadentes. Os pintores e poetas daquele século buscaram por novas culturas, novos ambientes, novas experiências de vida que inspirassem as suas produções estéticas<sup>86</sup>; dessa forma, podemos entender que “[...] a fuga da civilização é, portanto, uma fuga individual, uma solução individual, porque a essa altura não há mais “ideias gerais””. (DE MICHELI, 2004, p. 41).

Assim, os primeiros artistas que fundaram as vanguardas da arte moderna buscaram resgatar a expressão intensa e pura dos sentimentos daquelas sociedades primitivas e rudimentares. Deste modo, sobre o sentimento que se buscava principalmente nas artes africanas e primitivas, De Micheli comenta:

[...] o que emanava daquelas esculturas, o terror da natureza, a ameaça incessante das febres, dos ventos, dos rios em marcha através das florestas, a primitiva tristeza da

<sup>85</sup> Devemos ressaltar, entretanto, que Van Gogh não fora o único a perceber a ruptura cultural do século XIX e dedicar-se a crítica inclusive a criar novas linguagens estéticas. Mario de Micheli (2004) destaca, dois pintores também importantes no desenvolvimento deste cenário: o pintor belga James Ensor e o norueguês Edvard Munch. Por um lado, Ensor buscou satirizar a arte oficial e a arte racional, o pintor denunciava que a arte é inimiga da razão, e que ao ser dominado pela racionalidade, o artista perde os seus sentimentos mais poderosos (DE MICHELI, 2004, p. 32). Por outro lado, Munch, fazia duras críticas contra a moral burguesa que com a arte tradicional buscava ocultar a sua degeneração.

<sup>86</sup> Houve neste momento um grande movimento de evasão dos artistas para locais tidos como improváveis como o Japão, Índia, Brasil, China, África, etc. (DE MICHELI, 2006, p. 45)

morte, atingia particularmente o espírito dos expressionistas. Naquelas estátuas refletiam-se como que num lago negro: parecia que os artistas negros tinham conseguido fazer aflorar em suas obras aquele sentimento trágico da existência que eles também queriam exprimir. (DE MICHELI, 2004, p. 57)

O significado ou o sentimento que estes artistas, principalmente os expressionistas, buscavam encontrar nas artes africanas e primitivas era aquele que expressava a vitalidade da vida, o sentimento trágico da existência. Assim, a “selvageria” ou o “ser selvagem” para estes artistas não significa apenas um “antônimo” daquelas sociedades europeias, mas principalmente um conteúdo expressivo da existência que criara e emanava daquelas obras.

Neste momento, destacaremos em nossa pesquisa dois artistas fundamentais para compreendermos o conhecimento estético do artista: Baudelaire e Van Gogh, pois compreendemos que ambos representam um tipo visionário de ser humano, extremamente necessários para a vitalidade da cultura e da sociedade. Ambos representam dois artistas visionários que buscaram mais que valorizar a modernidade, isto é, a vida moderna, buscaram também trazer beleza e um espírito para este mundo.

### 3.2.1 Charles Baudelaire e o Elogio a Modernidade

Poucos artistas expressaram tão intensamente o espírito da arte moderna e do Modernismo quando Charles Baudelaire<sup>87</sup> (GAY, 2009, p. 49 ). Em suas poesias, o autor expressa a hipocrisia moral da sociedade francesa de seu século. O poeta destaca-se como pioneiro e um dos mais ilustres rebeldes culturais da sua época; ele criticou a forma como a arte e a sociedade francesa permaneciam insistentemente presos ao passado e aos valores tradicionais que aos poucos já não serviam a vida moderna.

A partir de seus poemas Baudelaire buscou fazer com que os leitores enxergassem o seu humor e as suas experiências vividas ou imaginadas. Em sua qualidade de artista de vanguarda, Baudelaire buscou evidenciar que os valores morais do passado já não possuíam uma serena serventia às sociedades modernas, já que estas mesmas demonstravam constantemente o seu apetite por novas formas de vida. Neste sentido, sua postura crítica a respeito da sociedade e cultura de seu século demonstra, como aponta Peter Gay, uma postura de vanguarda, onde sua função espontânea é “colocar a cultura no rumo certo” (GAY, 2009, p. 61).

---

<sup>87</sup> Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um poeta e teórico da arte francês do século XIX. Um dos percussores da poesia moderna e do simbolismo. Escreveu várias obras das quais *As flores do Mal* (1857) se destaca excepcionalmente; entretanto, para os objetivos deste trabalho nos contentaremos com a obra *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*, publicada originalmente em 1863.



Com sua atitude intelectual e estética, Baudelaire marca a vanguarda artística e cultura do século XIX. Ironicamente, o termo “vanguarda”, quando usada no sentido cultural ou estético, difere-se quase radicalmente do seu significado originalmente de uso militar: no sentido tradicional, a vanguarda refere-se aos líderes do exército que compõe a linha de frente, são os que marcham para a batalha; entretanto, no sentido estético o termo, o significado de vanguarda expressa o sentido contrário, pois estando na frente de uma linhagem de artistas, os poetas, pintores, etc. voltam suas armas contra quem está atrás, isto é, contra a tradição (GAY, 2009, p. 62). O poeta, tal como compreendemos, é um visionário que com sua arte promove novas formas de ver o mundo.

Com seu ideal de autonomia, esses intelectos ousados trabalham para tirar a atenção humana do passado e trazê-la para o futuro. A imaginação artística ou científica desses pensadores sugere a mais decisiva vitória edípica, tornando desnecessário a orientação paterna ou, em termos mais drásticos, dispensando o pai – a energia criadora liberada pelo parricídio. Nem todos os modernistas foram filhos tão desnaturados. Encontremos muitos que tratavam respeitosamente as obras do passado, mesmo acreditando que haviam se erguido acima delas. (GAY, 2009, p. 59)

Com sua sensibilidade visionária, Baudelaire escreveu sobre o mundo moderno - este mundo da mudança, da transição; escreveu sobre os novos valores, sobre o profano, o herege, e sobre tudo aquilo que a sociedade tradicional ignorava existir, mas não conseguia exterminar de seu seio. Baudelaire buscou dar beleza onde parecia impossível havê-la, deu cor àquela sociedade cinza.

Em sua obra *Sobre a Modernidade* (1863) o poeta irá construir uma poética sobre o seu tempo. Nesta obra, o autor faz um apelo para que todos leitores possam apreciar o mundo moderno e sua vida constante. Baudelaire realizará uma série de elogios as ilustrações de Constantine Guys (1802-1892). Para o poeta, o pintor Guys possuía uma vigorosa originalidade, pois se distinguia dos demais artistas de seu tempo por buscar pela beleza de sua época. Baudelaire reconhecia fielmente a possibilidade de beleza por trás do efêmero, do contingente, do fugidio (GAY, 2009, p. 54); o poeta realizou duras críticas aos artistas acadêmicos por eles se prenderem ao passado, isto é, as representações do passado (principalmente dos temas Clássicos ou Românticos em suas obras) e deixarem escapar a beleza da modernidade de sua sociedade. Para Baudelaire, a função do pintor e do artista em geral é capturar a beleza de seu tempo para eternizá-la. Para Baudelaire:

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 8)

A partir da referida citação vemos que o poeta busca afirmar o presente como um valor positivo, como um momento que deve ser *pensado pelo artista*. Neste momento, o pintor, o poeta, o escultor, etc., ao produzir sua obra devem considerar, observar e extrair as características de seu presente, entendendo que tais características são aquilo que tornam um determinado momento único. Ainda que não permaneçamos neste aspecto, Baudelaire busca estabelecer uma teoria racional e histórica sobre o belo (BAUDELAIRE, 1996, p. 10) em oposição a teoria do belo único e absoluto, como pretendeu a tradição. A este respeito, o poeta diz:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessivo ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como a invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. (BAUDELAIRE, 1996, p. 10-11)

O poeta entende que o belo é constituído de dois elementos indispensáveis e interdependentes: o *eterno* e o *circunstancial*. O eterno para Baudelaire é elemento fundamental de toda obra de arte: é a beleza em si. Tentando produzir a beleza, o artista sempre busca pelo eterno; neste sentido, a obra que pretende o eterno é aquela que consegue atingir as essências mais humanas. O circunstancial, diferente do eterno, corresponde as características de uma temporalidade, de um certo momento da civilização. Desta forma, o pintor (e os demais artistas) deve procurar atingir a beleza (o eterno) considerando os aspectos aparentemente efêmeros do ambiente e dos objetos de uma época (o circunstancial); as características do circunstancial são as mais diversas: os tipos de roupas, tecidos, maquiagens, hábitos sociais, aparelhos e utensílios, etc.

Para Baudelaire, o circunstancial é ainda a própria modernidade. A este respeito, o poeta diz: “[...] a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25), e complementa: “[...] para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” (BAUDELAIRE, 1996, p. 26).

A Modernidade torna-se Antiguidade apenas quando consegue atingir um certo entendimento daquilo que a torna moderna, singular na história da civilização. Baudelaire compreendeu a modernidade e o ser moderno como qualidades próprias, como algo em si mesmo, e não como algo que contrasta com o passado (KARL, 1988, p. 33). Cada era humana

houve uma modernidade, e desta forma, entendemos que o pintor deve atingir a sua modernidade<sup>88</sup>. O poeta alerta:

Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfrontar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o *tempo* imprime às nossas sensações. (BAUDELAIRE, 1996, p. 28)

Como exemplo, podemos entender que a beleza que emana das estátuas gregas ou renascentistas ainda nos nossos dias consiste no fato do artista que as esculpiu ter conseguido equilibrar a natureza de seu tempo com a pretensão do eterno.

Como podemos perceber, Baudelaire faz um elogio à Modernidade, ao transitório, ao aparente. O poeta buscou valorizar o presente e os vários elementos marginais da sociedade, desde os indivíduos aos temas representados. Como vimos anteriormente, a sociedade moderna expressa um drama ou uma crise existencial devido ao seu rápido desenvolvimento e distanciamento da tradição. Os efeitos psicológicos e sociais deste cenário, como também vimos, são os mais diversos, contudo, há quase uma concordância sobre a ansiedade que o indivíduo moderno sente sobre o seu tempo, especialmente devido aos fortes avanços tecnológicos e a individualização das pessoas que estão submetidas a este processo. E com base neste cenário móvel, as constantes revoluções científicas e sociais do século XIX, fizeram que o homem moderno desenvolvesse também uma forte descrença sobre seu tempo (sobre sua modernidade), valorizando o passado. Baudelaire percebe justamente este sentimento niilista da sociedade moderna e busca encontrar em nosso tempo uma beleza que faça a vida valer a pena, que valha viver. Como também vimos anteriormente em Nietzsche, o poeta busca na tragédia da existência os elementos estéticos que revigoram a saúde da vida e a tornam afirmativa. Não seria incoerente se afirmarmos esta postura trágica em Baudelaire sobre a Modernidade.

Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção *infantil*, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua! (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24)

---

<sup>88</sup> Isto não significa dizer que um pintor moderno não irá conseguir atingir a beleza ao abordar temas como a Antiguidade. Devemos ressaltar que ao considerar o efêmero na produção da obra, Baudelaire não desconsidera a tradição.

O homem representado pelo poeta é aquele que com sua sensibilidade aguçada dá ao mundo a graça da beleza. Produz o belo. Vemos também, um tipo de homem muito específico apresentado por Baudelaire: o observador. Este observador é aquele homem que o poeta chamará de *homem do mundo*, ainda se referindo ao perfil de Constantine Guys. O homem do mundo é aquele sujeito cosmopolita que “[...] com muito prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta” (BAUDELAIRE, 1996, p. 17); é o homem que compreende as razões misteriosas e legítimas do mundo e dos costumes. Este perfil de homem é o perfil de gênio moderno, da arte moderna, do mundo moderno. Sua percepção sobre a realidade é expressa em suas obras; também é aquele que busca pela beleza dos afetos, das paixões nobres e horríveis dos homens. É um arquivista da vida (BAUDELAIRE, 1996, p. 35).

Assim, compreendemos o olhar visionário de Baudelaire. O poeta buscou não apenas valorizar as características de um mundo aparentemente condenado a sucumbir pela falsa moral dos valores niilistas, mas também reforçou a necessidade de procurar a beleza de nossa modernidade, do nosso presente, do circunstancial, da eternidade do nosso tempo. Baudelaire foi uma das mentes mais influentes das artes modernas, contribuiu inestimavelmente para com a batalha contra a pobreza vital de seu século e da nossa civilização.

### 3.2.2 Vincent van Gogh: um espírito trágico moderno

Para os objetivos de nosso trabalho, nos apoiaremos na obra *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (1947), do poeta Antonin Artaud<sup>89</sup>. Nesta obra o autor analisará o caso do artista holandês Vincent Willem van Gogh, especialmente sobre as circunstâncias existenciais, afetivas e sociais que desencadearam o suicídio do pintor.

Segundo a interpretação poética de Artaud, Van Gogh não cometeu suicídio, mas foi “suicidado” pela sociedade. O poeta realizará uma inversão da interpretação formal do caso Van Gogh: para o autor, o pintor holandês gozava de sua boa saúde mental, ao passo que a enfermidade que causou o seu suicídio não vinha dele, mas da sociedade doente que o induziu a suicidar-se. Assim, o poeta realizará uma série de agressivas afirmações sobre a enfermidade da sociedade e também insistirá positivamente nas qualidades visionárias dos artistas e homens de gênio.

---

<sup>89</sup> Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), ou Antonin Artaud, foi um poeta, ator, escritor dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas.

Artaud denuncia que a psiquiatria que examina e determina a loucura dos indivíduos é um tipo de ferramenta das sociedades modernas para disfarçar a sua verdadeira aparência degenerada. Segundo o poeta, o objetivo da psiquiatria nestas sociedades é defender-se “[...] das investigações de alguns iluminados superiores, cujas faculdades de adivinhação a incomodavam” (ARTAUD, 2004, p. 8).

Para o autor, a concepção de “sujeitos iluminados” refere-se àqueles indivíduos que possuem uma rara capacidade de percepção aguçada, capazes de perceber a saúde do espírito da humanidade assim como sua decadência. Este indivíduo de percepção para Artaud é um tipo superior de homem, capaz de dar ao mundo novos significados; entretanto, o surgimento de novas formas de ver a vida também representa uma ameaça as concepções tradicionais que tendem a se preservar.

O poeta afirma que as instituições médicas determinaram que Van Gogh era louco (ARTAUD, 2004, p. 9) e que são esses estabelecimentos que definem a saúde (normalidade) ou patologia dos indivíduos<sup>90</sup>. Artaud entende que os verdadeiros gênios possuem mentes alienadas; compreendendo a ideia de alienação como um estado de auto-isolação contra a concepção comum, para abrigar-se em sua própria atmosfera de valores e entendimento. Neste sentido, Antonin Artaud diz:

É um homem que prefere tornar-se louco – no sentido social da palavra – antes do que trair uma ideia superior da honra humana. [...] Por esse motivo, a sociedade amordaça a todos aqueles de quem ela quer se livrar, ou só proteger, por terem se recusado a converter-se em cúmplices de certas imensas porcarias. [...] Porque um alienado é, na realidade, um homem ao qual a sociedade se nega a escutar, e ao qual quer impedir que expresse certas verdades insuportáveis. (ARTAUD, 2004, p. 12)

Esse tipo visionário de homem pode ser representado por personalidades tais como Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kirkegaard, Holderlin, Coleridge e o próprio Van Gogh (ARTAUD, 2004, p. 13); os marginais e os visionários nestes casos nos parecem ser íntimos, pois, como podemos observar, há uma necessidade de vanguarda no pensamento desses autores, onde muitos deles não foram compreendidos em seu tempo, mas somente muito depois<sup>91</sup>. Isto, pois, “em todo alienado existe um gênio não compreendido, cujas

---

<sup>90</sup> Ressaltamos curiosamente que 14 anos após a publicação de *Suicidado pela Sociedade* (1947), o filósofo francês Michel Foucault publicara sua *História da Loucura* (1961), apresentando um estudo sobre as instituições psiquiátricas e o seu papel na regulamentação da normalidade dos indivíduos; nesta obra, o autor também apresenta a concepção de loucura como um dado cultural de cada época.

<sup>91</sup> Como exemplo, podemos citar dois nomes que já trabalhamos acima: Baudelaire e Nietzsche. As obras de Nietzsche, por exemplo, ganharam um grande público apenas alguns tantos anos após a sua morte. Baudelaire, de forma semelhante, fora reconhecido como um visionário da poesia moderna apenas anos após seu falecimento. Em ambos os casos, temos autores “malditos” ou marginais ao grande público de seu tempo, trabalhando aquilo que para a sua época parece irrelevante ou inexistente.

ideias, brilhando na sua cabeça, apavoram as pessoas e que somente pode encontrar no delírio da uma fuga às opressões que a vida lhe preparou” (ARTAUD, 2004, p. 25).

Os gênios apavoram as pessoas comuns porque, como ressaltamos anteriormente, ele apresenta uma nova perspectiva sobre a realidade, ele traz uma nova verdade, uma nova visão que ameaça o *status quo* dos ambientes onde atuam. Desta maneira, como uma forma de autodefesa, as instituições médicas controlam o entendimento sobre quem e o que torna uma pessoa louca. Artaud (2004, p. 24) acusa o médico de Van Gogh como um dos principais culpados da morte do pintor. Para o poeta, o doutor Paul-Ferdinand Gachet (1828-1909) não foi capaz de compreender a natureza do artista, pois:

[...] Van Gogh era de uma dessas naturezas dotadas de lucidez superior, o que lhes permite, em qualquer circunstância, ver mais além, infinita e perigosamente mais além que o real imediato e aparente dos fatos; quero dizer, mais além da consciência habitualmente conserva dos fatos. (ARTAUD, 2004, p. 28)

Para o poeta, a sensibilidade do pintor holandês era demasiadamente visionária. As mentalidades habituais de seu tempo não conseguiram reconhecer a sua habilidade de criar novos mundos. Pois Van Gogh também representa a mística alquimia que transforma a natureza em objeto de beleza a partir do corpo extra-sensível do artista. Para Artaud, o pintor havia chegado em um estado extraordinário de iluminação que o seu médico tutor não conseguira compreender, então, o tornou doente, pois sua loucura na verdade nada mais era que a incompreensão ou inadequação de suas atitudes e ideias àquela sociedade - especialmente ao entendimento do médico. Uma vez que o indivíduo adquire o status de doente, ou louco, o mesmo é obrigado a refugiar-se em seu delírio, isto é, em seu mundo subjetivo e internamente expansivo.

A loucura de Van Gogh não significa estar doente, a loucura tal como Artaud afirma é o estado de visão do pintor. É o momento em que ele atinge a sua atividade existencial para compor suas obras, para interpretar a natureza, para criar novos mundos. É um momento místico, como um oráculo que revela o oculto ou até mesmo como uma divindade que cria o inexistente. Uma vez que “[...] a boa saúde é uma abundância de endemias encurraladas, de um formidável desejo de vida com cem chagas corroídas que, apesar de tudo, é preciso fazer viver” (ARTAUD, 2004, p. 49); nesta breve passagem o poeta investe numa perspectiva trágica, entendendo que mesmo no tormento a vida deve ser um investimento. Para Artaud, Van Gogh nunca esteve doente, mas antes exercendo a sua genialidade e insiste constantemente na deficiência sensível da sociedade.

Porque a humanidade não quer ter o trabalho de viver, de tomar parte neste duelo natural entre as forças que compõem a realidade, com o objetivo de conquistar um corpo que nenhuma tempestade possa prejudicar. [...] Preferiu simplesmente existir,

sempre. [...] Quanto à vida, costuma ir buscá-la no próprio gênio do artista. (ARTAUD, 2004, p. 48)

Para o poeta, a maior parte da humanidade se contenta em apenas existir, enquanto alguns homens de inestimável força aceitam o desafio de batalhar com a realidade. Podemos entender esta batalha que o autor se refere como a própria atividade criativa de atualizar a vida. Desse modo, podemos ainda observar de certo ângulo a presença de uma visão nietzschiana sobre atividade criativa do homem, trabalhada em *Além do Bem e Mal*, onde o papel do artista é acrescentar a vida novas formas de vê-la, de conduzi-la, inclusive criar novos valores para quando os valores tradicionais já não satisfazem. Assim, vemos Van Gogh e os artistas trágicos – antigos e modernos – como um *transfigurador da crueldade da realidade* (NIETZSCHE, 2014a, p.151).

Pois não é à força de procurar o infinito que Van Gogh morre, e é empurrado ao sufocamento pela miséria e pela asfixia, é à força de vê-lo recusar pela multidão ainda vivo, daqueles que acreditavam possuir o infinito excluindo-o. [...] E Van Gogh teria conseguido encontrar suficiente infinito para viver durante toda sua vida se consciência bestial da massa não tivesse decidido apropriá-lo para nutrir seus próprios bacanais, que nunca tiveram nada a ver com a pintura ou com a poesia. [...] Mas no caso de suicídio, precisa-se de um exército de seres maléfico para que o corpo decidisse pelo ato *contra natureza* de privar-se da própria vida. (ARTAUD, 2004, p. 57-58)

No que diz respeito a relação entre o artista, a sociedade e a cultura, também podemos observar em Artaud uma linguagem poética semelhante a visão nietzschiana. Podemos ver que a natureza sagrada do artista é conduzir a vida, dar-lhe sentido, converter sua dor e o conjunto dos seus afetos em beleza, em arte; entretanto, quais patologias fariam um artista cometer um ato contra a sua natureza, contra a sua fome de vida? A sociedade doente fez Van Gogh acreditar que ele era o enfermo. O pintor aceitou sua morte quando também aceitou a sua loucura como enfermidade; o processo de suicídio de Van Gogh inicia quando o pintor deu ouvidos ao seu médico e aquela sociedade que o desprezava, os efeitos psicológicos desta situação atingem o pintor negativamente: neste momento ele não mais pinta para extrair o infinito de seus afetos, mas se sufoca progressivamente até encontrar na morte a sua liberdade.

Reconhecemos as considerações de Antonin Artaud sobre Vincent van Gogh como algo de extremo valor para nós e para este trabalho. Quem mais poderia descrever a intensidade da vida de um artista se não outro artista? Em sua história, nas suas obras e em sua intensidade Van Gogh nos parece um caso perfeito de um verdadeiro artista trágico moderno. Seu palco foi o mundo, sua tragédia foi sua própria existência. Sua obra e vida são belas porque também são trágicas, mas um aspecto trágico real em um momento de nossa civilização que as sociedades modernas nos parecem moribundas ou indiferentes para com os nobres afetos.

### 3.3 PARA UMA ÉTICA DOS SÁTIROS

Até aqui buscamos mostrar o cenário que compõe a chamada Modernidade, especialmente entre os anos de 1850 a 1940 no ocidente, período de inúmeras e intensas transformações sociais, científicas e intelectuais que refletiram diretamente na experiência vital do homem moderno, criando novos valores e formas de compreender o ser humano e seu mundo, rompendo ou distanciando-se cada vez mais da tradição. Assim, como também buscamos evidenciar, em consequência desta multiplicidade de processos culturais, a experiência vital moderna transcorre diante de uma dualidade própria de sua época: por um lado, há a expectativa de uma felicidade prometida pelos avanços tecnológicos e sociais; e por outro, uma profunda ansiedade que nutre o sentimento de vazio do espírito moderno.

Após apresentar esse cenário aparentemente caótico de nossas sociedades, indagamos sobre o poder do artista em construir ou apresentar sentidos sobre a multiplicidade da cultura. O conhecimento estético do artista, especialmente do artista moderno, consiste em inquirir a cultura e tirar dela a beleza necessária para a permanência de sua saúde e vida. Dois perfis ilustram sumariamente essa condição do artista moderno: Baudelaire e Van Gogh (o segundo a partir da interpretação de Artaud). Sob a perspectiva de Baudelaire, vimos que o trabalho do artista – ou mais propriamente do pintor da vida moderna – consiste em retirar de sua época a beleza própria de seu tempo, desta forma, atualizando a vida. Por outro lado, mas em plena concordância, mostramos a vida de Van Gogh, ilustrando a tragicidade do artista moderno, ora por sua luta interna em converter sua visão do mundo em beleza, ora também no conflito que há em apresentar sua boa nova à uma sociedade cada vez mais insensível, e cada vez menos aberta a novas linguagens.

Contudo, vivemos diante de um paradoxo: se desde o período que analisamos as sociedades modernas gozam de certa liberdade intelectual e social, os indivíduos destas sociedades ainda não conseguem atingir sua plenitude. Mas pelo contrário, vemos cada vez mais a ascensão de um pessimismo destrutivo sobre nossa modernidade. Curiosamente, este sentimento já fora sentido e anunciado por Nietzsche. Para o filósofo, as sociedades modernas estariam cada vez mais sucumbindo a um perigoso niilismo - isto é, a um esvaziamento da existência. Vemos explicitamente este sentimento niilista representado nas experiências estéticas modernas. As vanguardas artísticas do século XIX nos mostram a representação de um espírito humano desconfigurado, representado sob um horror desesperançoso quanto ao futuro de nossa civilização (sentimento que ainda assombra a nossa contemporaneidade).



Contudo e com base no cenário que ilustramos até aqui, poderíamos realizar algumas questões essenciais: como enfrentar este presente aparentemente caótico? Como não sucumbir ao pessimismo que a cultura moderna nos direciona? Ou ainda: como não fraquejar diante da falsa felicidade que a vida moderna nos apresenta (tecnologias, consumo, liberdade sexual e social)?

As possíveis respostas para estes questionamentos nos levariam a inúmeras possibilidades discursivas. Entretanto, baseando-nos na filosofia nietzschiana, podemos encontrar algumas alternativas afirmativas para o paradoxo moderno. As alternativas que acreditamos ser úteis para tais questionamentos estão próximas do campo da ética; especialmente na ética nietzschiana sobre a valorização da vida; e essencialmente na perspectiva da busca individual pela beatitude de sua existência.

### 3.3.1 A Qualidade do Presente

Quando buscamos por características específicas de nosso tempo encontramos no passageiro, no efêmero, na transitoriedade e em vários outros sinônimos que correspondem a mesma ideia fundamental de *mudança* como o mais próximo do sentido de nossa modernidade. Esta característica daquilo que está constantemente mudando, parece-nos, como já destacamos, algo pejorativo ao espírito dos indivíduos de nossas sociedades. Esta mentalidade negativa sobre a mudança e seus sinônimos é antiga. Platão já observava que o mundo sensível é por excelência o mundo da mudança, do inconstante; o filósofo declarava em sua *República* o seu desprezo pelo efêmero, enquanto valorizava o eterno. Contudo, com o desenvolvimento da civilização, esta concepção fora sucumbindo até chegarmos nas circunstâncias em que hoje nos encontramos.

Se no passado a Antiguidade buscou a eternidade de seus valores, o homem moderno busca a constante renovação de si e do seu mundo. Entretanto, os valores que outrora edificaram o mundo heleno e o mundo cristão já não são capazes de fixar hoje a consciência dos homens, pelo menos não em uma totalidade enquanto um sentido da existência, a conjuntura que hoje nos encontramos e nos desenvolvemos corresponde e exige a criação de novos valores próprios de nosso tempo.

Desta forma, entendemos que se não podemos escapar das transformações da vida e da cultura diante do constante devir do mundo; então por que devemos fugir de nossa condição mais primária – a mudança? Porque não buscamos nesta condição uma beleza, um sentido nobre

a ser vivido? Um regozijo da vida? Clément Rosset, nos apresenta algumas sugestões interpretativas sobre o caráter da mudança. Vejamos:

[...] o sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não-fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa “permanência” da vida consiste nessa mobilidade. Ter gosto por isso implica, necessariamente, se ficar alegre, precisamente, com o fato de ela ser por essência, indistintamente, perecível e renovável, e de modo algum deplorar uma ausência de estabilidade e de perenidade. O charme do outono, por exemplo, se deve menos ao fato de ele ser outono do que ao fato de ele modificar o verão antes de ser por sua vez, modificado pelo inverno; e seu ser próprio consiste, justamente, nessa modificação que ele opera. (ROSSET, 2000, p. 20)

Rosset aposta na valorização do presente, do devir, isto é, da mudança. A partir da referida citação, vemos que o que torna a vida desejável está mais próximo de seu caráter transitório que de sua permanência ou imutabilidade. A tradição metafísica - religiosa ou filosófica - empenhou-se em construir valores eternos que de fato contribuíram irreduzivelmente para com as bases de nossa civilização, porém, esta tradição sempre e fatalmente se viu falhar quando confrontada com a mudança.

Toda a tradição pensou o eterno e buscou por verdades fundamentais. Mas, conforme vimos anteriormente com Nietzsche, todas as verdades são construções ou interpretações dos homens; e desta forma não há qualquer sentido inato no mundo, pois todas os significados são construções morais (ou estéticas) acerca da realidade. Entretanto, a respeito disso devemos ter em mente que:

[...] quando Nietzsche declara que não há nenhum significado a ser buscado na existência, ele não quer absolutamente dizer que a existência é vã e sem interesse, que falta ali qualquer “razão de viver”. O tema nietzschiano da insignificância do mundo designa somente a impossibilidade – salvo ilusão e traição – de reconhecer nele um sentido à altura da palavra e da inteligência humanas. (ROSSET, 2000, p. 71)

A crítica de Nietzsche sobre o sentido da existência reside no fato do filósofo compreender que a atribuição de qualquer entendimento sobre a realidade não passa de uma interpretação que o ser humano realiza sobre o mundo que ele vive. Desta forma o homem torna a natureza antropomórfica, pois faz dela a sua imagem e semelhança<sup>92</sup>. O mais essencial da crítica nietzschiana sobre o estabelecimento de uma verdade é fazer compreender que as leis e regras estabelecidas pelos homens são apenas ilusões (como vimos anteriormente, são criações morais).

As leis criadas pelo homem, sejam elas físicas, jurídicas ou metafísicas, estão em contradição com a realidade em si, pois não há uma verdade na natureza que garanta a validade

---

<sup>92</sup> A respeito do caráter antropomórfico da natureza, conferir o parágrafo 19 de *Crepúsculo do Ídolos* (1888); o filósofo diz: “[...] no fundo, o ser humano se espelha nas coisas, considera belo tudo o que devolve sua imagem: o juízo “belo” é sua *vaidade da espécie...*” (NIETZSCHE, 2014b, p. 68).

de tais leis para com a totalidade da existência (ROSSET, 2000, p. 69). E é justamente a partir disso que podemos pensar sobre a questão da permanência: o eterno como compreendemos é o estabelecimento de uma ideia, e que em si não existe enquanto coisa; assim, desta formula quase kantiana, entendemos que não podemos ter acesso ao eterno. Porém, se concordamos que a mudança é uma certeza, o mais próximo que podemos chegar de uma “experiência da eternidade” está em *reconhecemos a mudança como um valor eterno* e encontrar nesta condição um sentido para seguirmos com nossas vidas<sup>93</sup>.

É extremamente necessário ressaltarmos que quando realizamos uma valorização do transitório e criticamos a ideia do eterno não buscamos, contudo, a anarquia do devir como ética, não pretendemos defender a barbárie, mas procuramos encontrar um novo eterno em nosso tempo. Um nobre valor pelo qual possamos direcionar nossa existência. Buscamos celebrar a efemeridade da vida e a beleza que ela carrega justamente por ser breve; no mesmo sentido, vemos como inadequado qualquer noção de eternidade que não considere esta característica fundamental da existência.

### 3.3.2 A Beatitude do Trágico

O aforismo 370 de *A Gaia Ciência* contribui indubitavelmente para com nossa pesquisa sobre a modernidade. Nesse aforismo Nietzsche irá comentar sobre o duplo caráter do eterno e do transitório.

O desejo de *destruição*, de mudança, do vir-a-ser pode ser a expressão da força abundante, preche de futuro [...], mas pode ser também o ódio do fracassado, carente, perdido, que destrói, que *precisa* destruir, porque para ele o que existe, o próprio existir, o ser, deixa-o indignado e irritado [...] A vontade de *eternização* também precisa de uma ampla interpretação. Por um lado, ela pode surgir por gratidão e amor – uma arte assim sempre será apoteótica [...], e espalhando um raio homérico de luz e glória sobre todas as coisas. Mas pode ser também aquela vontade tirânica de um sofredor profundo, combativo, torturado, que pretende carimbar como lei e coação obrigatórias o que há de mais pessoal, único, íntimo no seu sofrimento, a verdadeira idiosincrasia do seu sofrimento, e que se vingue de todas as coisas, gravando, impondo, imprimindo nelas o *seu* retrato, o retrato de *sua* tortura. (NIETZSCHE, 2016, p. 408-409)

Os atos de criar e destruir são vistos pelo filósofo a partir de uma noção de força e natureza. Nietzsche entende que enquanto para alguns a criação pode ser algo afirmativo, para outros também pode ser um indício de um instinto de decadência. Enquanto para alguns homens

---

<sup>93</sup> Esta problemática sobre a valorização do presente nos leva quase diretamente a questão do eterno retorno, um dos pontos essenciais da filosofia nietzschiana; mas não iremos falar sobre este ponto aqui, pois o mesmo nos levaria a extensas possibilidades discursivas que nos afastaria de nossa conclusão. Contudo, sobre a questão do eterno retorno, conferir: Clément Rosset, *Alegria: a força maior* (2000), p. 81.

a destruição pode ser um ato criativo pelas forças dionisíacas, para outros pode ser a afirmação de uma deficiência, de uma fraqueza.

O *desejo de eternização* pode ser uma paixão positiva quando alguém que ama quer dar beleza ao mundo ou a algo ou alguém amado; mas por outro lado, também pode significar o sentimento de dor e ressentimento que deseja imprimir no mundo o seu eterno sofrimento. A *vontade de destruição* pode ser afirmativa na medida em que contribui para a libertação de intensas forças criativas (dionisíacas) de renovam a vida; porém, também pode ser negativa quando deseja destruir algo ou alguém apenas por ver no outro uma ameaça a sua fraqueza, ou ainda mesmo pelo prazer vazio de destruir.

Podemos observar que para Nietzsche tanto a eternidade quanto o transitório podem possuir um caráter negativo e destrutivo, positivo e afirmativo. Para seguirmos rumo o final de nossa reflexão nos situaremos na perspectiva afirmativa do eterno e da destruição.

Se tanto o eterno quanto o transitório possuem características boas e ruins, afirmativas e destrutivas, é certo assegurar que não podemos condenar a natureza dessas experiências. Se não podemos mudar a natureza das coisas, podemos, no entanto, refletir sobre a forma como nos relacionamos com nossa modernidade e sua constante transformação. Se já não possuímos um Deus ou uma filosofia que ligue a consciência dos homens e reduza o peso psicológico de estar constantemente se adaptando ao mundo humano, busquemos em nós a melhor forma de lidarmos com o mundo.

Se enquanto sociedade aceitamos o eterno como um valor indiscutível, podemos cair no vício de edificar uma cultura inóspita a novidade – elemento fundamental da cultura, pois é o meio pelo qual ela se atualiza. Por outro lado, de nos deixamos levar pela anarquia da mudança, caímos no vício da barbárie, destruindo a civilização e qualquer forma de cultura.

Desta maneira, vemos que a mudança deve ser pensada em sua totalidade: não apenas como uma característica pejorativa que ofende a permanência da cultura; mas também não podemos permitir que qualquer novidade se edifique e subverta tudo que construímos enquanto civilização. Pois, como vimos, enquanto algumas forças destroem para criar novas formas de vida, também existem aquelas forças que aniquilam apenas pelo culto ao vazio. Se não podemos ir contra a mudança do mundo (poderíamos até mesmo questionar os motivos por trás de tal desejo), podemos, ao menos, amar o presente como nos propõe Nietzsche no aforismo 277 de *A Gaia Ciência*.

Existe um determinado ponto alto da vida, e quando o alcançamos, estamos de posse de toda nossa liberdade, e por mais que tenhamos negado ao belo caos da existência toda razão e bondade provedora, encontramos-nos, mais uma vez, expostos ao perigo da falta de liberdade intelectual, e teremos de passar por nossa prova mais difícil. Portanto, agora é que se coloca à nossa frente, pela primeira vez, a ideia de uma

providência pessoal, com a mais penetrante energia, e que possui seu melhor defensor no olhar atento, agora que a agarramos com as mãos, para que todas, todas as coisas que nos tocarem, sempre *se revertem para o melhor*. (NIETZSCHE, 2016, p. 270-271)

Nesta passagem do aforismo mencionado, o filósofo aponta para um olhar otimista sobre a vida que pode ser alcançado a partir da autonomia do indivíduo. Nietzsche entende que todas as ocorrências da existência estão em constante devir, e nós, enquanto seres finitos e presos a existência, não podemos fazer nada para combater isto; porém, possuímos a capacidade de discernir sobre como lidarmos com a mudança, com o transformar das coisas; desta forma, ao seguirmos mais adiante no mesmo aforismo de *A Gaia Ciência*, lemos o seguinte:

[...] seja o que for, o tempo bom ou ruim, a perda de um amigo, uma doença, uma calúnia, a falta de uma carta, a torsão de um pé, o olhar para a vitrine de uma loja, um contra-argumento, a abertura de um livro, um sonho, uma fraude: imediatamente ou, logo depois, isso se revela como uma coisa que “não poderia faltar” – é plena de um sentido profundo e uma grande utilidade *justamente para nós!* (NIETZSCHE, 2016, p. 271)

O objetivo de Nietzsche nestas linhas é tentar encontrar caminhos éticos pelos quais os indivíduos possam guiar suas vidas livres de qualquer ressentimento. Quando o filósofo afirma que o acontecer das coisas, sejam eles agradáveis ou não, “não poderiam faltar”, ele afirma a sua postura favorável a mudança, ao devir; compreende que tanto os acontecimentos bons quanto os ruins são necessários para a formação do indivíduo.

O filósofo busca uma ética que combata o ressentimento causado pelos ideais ascéticos tradicionais, que atribuem ora à natureza, ora à humanidade, ora aos deuses a fortuna ou o infortúnio da existência dos homens. Nietzsche busca uma ética livre da metafísica; livre da culpa; livre também, e principalmente, da dependência de outrem para com a realização da plenitude do indivíduo. O filósofo busca a liberdade.

Sobre a conquista da libertação do ressentimento, podemos encontrar no aforismo 276 de *A Gaia Ciência* uma das mais belas e úteis mensagens de Nietzsche sobre a liberdade do espírito. Lemos o seguinte:

[...] quero aprender cada vez mais, ver o necessário das coisas como sendo o belo – então, serei um daqueles que tornam as coisas belas. *Amor fati*: daqui em diante esse será meu amor! Não quero travar uma guerra contra o feio. Não quero reclamar, não quero nem mesmo reclamar dos que reclamam. Desviar o olhar deles, será minha única negação! E, abrangendo tudo, em algum momento ainda quero ser apenas alguém que sempre diz sim! (NIETZSCHE, 2016, p. 270)

Podemos observar que o filósofo atribui ao *Amor fati*<sup>94</sup> a sua postura mais afirmativa sobre a vida. Ao desviar o olhar das coisas feias e valorizar o belo das coisas, Nietzsche

---

<sup>94</sup> Do latim, significa “Amor ao destino”.

demonstra uma busca pela simplicidade, um prazer de viver que não é determinado pela complexidade das formulações epistemológicas ou moral. Ou como comenta Clément Rosset: “[...] a gaia ciência de Nietzsche evoca assim uma alegria que não tem a ver com qualquer razão de estar alegre, é um saber que não tem nada a ver com qualquer interesse ou benefício que se possa esperar da ciência” (ROSSET, 2000, p. 65).

Esta alegria invocada por Nietzsche constitui uma beatitude filosófica que faz concordar o conhecimento mais lúcido com o humor mais eufórico (ROSSET, 2000, p. 65). Em outras palavras, esta alegria constitui um *saber dionisíaco* que possui a capacidade de conversar com o pior da existência e o melhor da mesma. Pois, conforme Rosset, “[...] o Dionísio de Nietzsche é também o deus do mais profundo e lúcido conhecimento, associando sempre ao calor da embriaguez a fria soberania do saber” (ROSSET, 2000, p. 66), e sua sobriedade filosófica e intelectual constitui uma das qualidades mais preciosas e eminentes para Nietzsche.

Portanto, vemos um otimismo filosófico em Nietzsche que não se perde em um ingênuo positivismo ou num romantismo cego. A proposta nietzschiana de amar o destino se configura na mais nobre e firme aprovação da vida. Amar o destino não significa apenas ver a beleza na transformação das coisas, ou ignorar a feiura; mas também aceitar o trágico da existência como algo que não poderia faltar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos neste trabalho alguns dos elementos que contribuíram para constituir o conhecimento estético na modernidade. Para compreender este tipo de saber, buscamos considerar os principais aspectos que o compõe: a arte, o intelecto, os afetos e as filosofias.

Mas ao darmos ênfase na questão do conhecimento estético, não buscamos evidentemente torna-lo o saber soberano dentro de uma escala dos saberes. Não buscamos aqui substituir a validade do conhecimento filosófico ou científico tradicional para o estabelecimento de uma filosofia dos afetos. Nosso objetivo neste trabalho foi apresentar tanto quanto possível algumas das mais relevantes consequências de não considerarmos o saber intuitivo e a contingência do mundo nas formulações do conhecimento geral.

Destas consequências, como vimos, buscamos enfatizar a vaidade filosófica e religiosa da tradição ao diminuir a importância da contingência do mundo (a mudança), considerando-a quase sempre como um erro epistemológico, como algo indesejável e até condenável. E como resultado disto, acreditamos que o esgotamento do espírito humano sentido nas sociedades modernas fora a principal consequência deste longo processo.

Estabelecendo a validade e qualidade do conhecimento estético enquanto um saber indispensável da atividade intelectual e da produção de conhecimento humano, buscamos excitar as vastas possibilidades criativas para com o conhecimento geral e a sua produção de novas formas de vida.

Desta forma, não vemos como uma ilusão otimista o relacionamento entre o intelecto e o intuitivo; pois como vimos deste Kant a Nietzsche, os resultados de pensar considerando ambos elementos do saber humano produziram inúmeras e inestimáveis obras que contribuíram para com nossa civilização, indo da epistemologia às grandes criações estéticas como, por exemplo, as obras de Aristóteles à Goethe.

Também encontramos na modernidade o melhor cenário para ilustrar as consequências sociais, espirituais e estéticas que decorreram da problemática aqui estudada.

Como vimos em Nietzsche, a longa tradição das filosofias e religiões morais do ocidente levaram o homem e as sociedades modernas a um grande esgotamento espiritual. Especialmente entre os anos do final do século XIX e as primeiras décadas no século XX vimos uma feroz quebra com a tradição em todos os campos do saber e da cultura: nas ciências, os avanços da física reformularam o mundo moderno, no desenvolvimento tecnológico, na estrutura das cidades e na organização da sociedade; enquanto nas ciências humanas,

especialmente a sociologia e psicologia, houve grande esforço para compreender e explicar a efervescência cultural daquele período.

Ainda neste cenário, contudo, o homem moderno viu o florescimento de uma nova era que prometia acabar com os problemas da humanidade com o uso das tecnologias e do conhecimento científico. Entretanto, estas mesmas sociedades se devastaram após se depararem com as guerras modernas e o seu poder desumano de destruição.

O sentimento moderno foi fielmente representado na arte de seu tempo. Do impressionismo ou expressionismo, do dadaísmo ou surrealismo, em todas as vanguardas podemos observar a representação de um homem destruído, exausto e enfermo. As obras deste período satirizaram a velha moral que tentara manter-se firme enquanto os valores tradicionais sucumbiam pouco-a-pouco.

Porém, os mesmos artistas que representavam a dor humana nas margens da sociedade também buscaram quase sacramente encontrar um sentido neste mundo caótico. Pintores, poetas, músicos, etc. tentaram extrair daquele meio improvável uma beleza, algo que desse aos homens o prazer de viver naqueles dias e além. Neste sentido, buscamos demonstrar o papel heroico do artista moderno e sua missão de encontrar beleza e a partir de sua visão, dar sentido a este tempo. Vimos em Baudelaire e Van Gogh dois tipos de artistas especiais por conta de sua postura em reconhecer no presente, em nossa modernidade, uma condição de beleza.

Se reconhecemos o papel intelectual e cultural do artista para com a restauração da saúde do espírito moderno, devemos muito ao esforço de Nietzsche em nos ajudar a entender este momento da civilização. Devemos elogiar e reconhecer Nietzsche como um autêntico herói trágico. E também como um legítimo acontecimento. Em sua trajetória, Nietzsche mostrou ser um exemplo de vitalidade, ainda que sob um corpo enfermo. Além de sua original formação em filologia, nosso filósofo também foi músico, poeta, escritor e amigo de grandes nomes das artes e da alta cultura alemã de seu tempo.

E é nesta qualidade de poeta, de artista, que vemos o seu maior atributo intelectual. Sua experiência nos diversos campos do saber e da cultura o proporcionou um amplo entendimento sobre o ser humano. Contudo, muitos interpretes e críticos de sua obra não o consideram filósofo justamente por sua atividade artística. Mas curiosamente, foi enquanto artista (músico e poeta) que Nietzsche realizou em seu projeto estético-filosófico as mais densas e ferozes críticas a cultura filosófica ocidental.

Nietzsche também foi um herói trágico: podemos encontrar em sua biografia diversos elementos que poderiam tê-lo feito desistir de sua vida. Sabemos, por exemplo, que nosso filósofo possuía diversos problemas de saúde que o levaram a sérias restrições alimentares; ele



também possuía uma péssima relação com sua mãe e irmã (como ele mesmo comenta em sua obra *Ecce Homo*<sup>95</sup>); foi rejeitado pela mulher que ele amou; suas obras tiveram pouco ou quase nenhuma repercussão durante sua produção intelectual mais ativa; e viveu os últimos anos de sua vida quase na pobreza; estes são alguns dos vários outros elementos terríveis que podemos encontrar e citar sobre sua biografia.

O que nos interessa sobre a biografia do filósofo é ressaltar como Nietzsche conseguiu criar uma filosofia da afirmação da vida apesar de uma existência repleta de tantos infortúnios. Diferente da filosofia pessimista de Schopenhauer, uma de suas primeiras e principais influências, Nietzsche ressaltou em toda sua obra a importância do trágico na formação de indivíduo, especialmente no fortalecimento de sua existência espiritual e física. Ao invés de condenar o devir, como vimos, Nietzsche nos propõe amar nosso destino e aceitar enfrentar as dificuldades da vida. Ao invés de desistir da vida, Nietzsche buscou afirmá-la, procurou por beleza em sua existência ainda que constantemente confrontado com a dor de existir. Esta postura trágica marca toda sua obra.

O poeta Nietzsche possui o irredutível mérito de dar ou devolver a filosofia uma vitalidade outrora esquecida ou deixada de lado pela tradição. Nietzsche, como também vimos, compreende o ato de filosofar, isto é, o ato de buscar por conhecimento, como uma paixão motivada por forças ou fraquezas. Mas quando consideramos o caráter poético de sua postura crítico-filosófica, vemos que Nietzsche propõe uma alternativa ao esvaziamento da filosofia; pois compreende que da lógica à política, da ética à estética, quem pratica filosofia está exercendo uma paixão, um amor pelo conhecimento.

Ainda que tenhamos manifestado uma postura inflexível até certo ponto para com a tradição que a metafísica platônica inaugurara, devemos reconhecer em Platão o mérito de ter sido o primeiro filósofo a pensar o lugar e a relação entre o artista e a cidade.

Quando em sua *República* Platão inicia sua reflexão sobre o caráter do sensível, o ateniense buscava questionar o poder da estética sobre as paixões humanas. Platão já havia percebido naquele período o problema da possibilidade de uma anarquia estética - tanto na relação entre o homem e suas paixões, quanto no uso e criação artística. Como é sabido, os gregos sempre buscaram estabelecer valores visando sua eternidade; e é neste sentido que ao criticar sua arte contemporânea, Platão buscou preservar a harmonia estética e os demais valores do seu tempo.

---

<sup>95</sup> Cf. aforismo 3 da Seção I de *Ecce Homo*.

Considerando os dias atuais e o cenário que analisamos sobre a arte moderna, podemos perceber a impressionante contemporaneidade da crítica de Platão. A cisão dos valores culturais que a modernidade realizou no século XIX foi incomensurável. É um tanto difícil encontrarmos em nossas produções culturais contemporâneas algo que pretende durar. Dos prédios ao conhecimento, estamos em constante transformação, construindo e reconstruindo nosso ambiente e a nós mesmos o tempo todo, como se cada vez mais a pretensão pela eternidade se esgotasse.

O ato de construir e reconstruir os elementos da cultura, como observamos anteriormente, não é algo ruim em si, pois é desta forma que atualizamos a vida. Mas cabe a nós questionarmos a velocidade que aceitamos a subversão e o esvaziamento dos valores tradicionais<sup>96</sup> nos dias de hoje; e ainda como este processo afeta o nosso espírito e a permanência da vida saudável de numa rica civilização ocidental.

Portanto, encerraremos nosso trabalho com um breve olhar sobre o poema “O Meu Olhar” de Alberto Caeiro<sup>97</sup> em o *Guardador de Rebanhos* (1914), pois acreditamos que o mesmo sintetiza em grande parte o que buscamos descrever até aqui.

O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,  
Porque o vejo. Mas não penso nele  
Porque pensar é não compreender ...

O Mundo não se fez para pensarmos nele  
(Pensar é estar doente dos olhos)  
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...  
Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,

Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...

Amar é a eterna inocência,  
E a única inocência não pensar...  
(PESSOA, 1997, p. 17-18)

<sup>96</sup> Sejam estes valores políticos, estéticos, sociais ou morais.

<sup>97</sup> Alberto Caeiro é um dos principais heterônimos do poeta e escritor português Fernando Pessoa (1888-1935).

Nestas linhas de Alberto Caeiro lemos sobre um olhar recheado de simplicidade e amor pela vida e pela natureza. Percebemos nestes versos (e em todos os outros que estruturam o *Guardador de Rebanho*) o sentimento anti-metafísico, anti-filosófico e anti-religioso que compõe a sabedoria do poeta. Alberto Caeiro compreende o mundo a partir da naturalidade de suas intuições, sentidos e sensações. Caeiro representa para nós a natureza da complexa simplicidade de viver e compreender a vida por ela mesma, sem estar desnaturalizada (ou intermediada) pelos conceitos metafísicos, filosóficos e religiosos que o ocidente se embriagou.

Por fim, destacamos que Fernando Pessoa representa a perfeita imagem do poeta moderno. Em sua obra, dividiu-se em várias *Personas* para conseguir tornar externo sua íntima imensidão poética. Pessoa representa o homem homérico do mundo moderno, e suas poesias transitam nos mais diversos estilos e prova de vários gostos literários. Desta forma, o autor concebe ao nosso mundo a beleza de existir, ainda que sob o drama da Modernidade. Em sua obra, Fernando Pessoa representa a existência sob a autêntica intensidade e tragicidade própria de nosso tempo. Sem conceitos ou fórmulas o poeta nos ensina a aceitar a vida e amar o presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AEGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ANTLIFF, Allan. **Anarquia e arte: da Comuna de Paris à queda do Muro de Berlim**. Tradução de Lana Lim. São Paulo: Madras, 2009.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh, o suicidado pela sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: ACHIAMÉ, 2004.

ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**. v.1. n.2. pp.53-70. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: < <http://tragica.org/artigos/02/04-jair.pdf> > acessado em 01, junho, 2018.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade, o pintor da vida moderna**. Tradução e organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRADBURY, Malcolm (org.); MCFARLANE, James (org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CENCI, Elve M. Porque Kant Escreve a Crítica do Juízo? In: CENCI, Angelo V (org.). et al. **Temas sobre Kant: metafísica, estética e filosofia política**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. Tradução de Pier Luigi Cabra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção A)

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. **Cadernos Nietzsche**. p. 07-21. São Paulo, 1997. Disponível em: < <http://www.verlaine.pro.br/txt/rosadias-schop-niet.pdf> > Acessado em 06, junho, 2018.

DOLSON, Grace Neal. The Influence of Schopenhauer upon Friedrich Nietzsche. The Philosophical Review, v. 10, n. 3, p. 241-250, maio de 1901. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/pdf/2176260.pdf> > Acessado em 22 de set de 2018.

DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Coleção "Estéticas").

FERRY, Luc. **Kant: uma leitura das três "Críticas"**. Tradução de Karina Jannini. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

GAY, Peter. **Modernismo, o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KARL, Frederick Robert. **Moderno e Modernismo: a soberania do artista 1885-1925**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988. (Série Logoteca)

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

MACHADO, Roberto Cabral de Melo. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACHADO, Roberto (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (Estéticas)

NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900). **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**. Tradução de Mario Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. (Coleção Textos Filosóficos)

\_\_\_\_\_. **A Gaia Ciência**. Tradução de Inês A. Lohbauer. São Paulo: Martin Claret, 2016. (Coleção edição especial)

\_\_\_\_\_. **A Genealogia da Moral**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. (Coleção Textos Filosóficos)

\_\_\_\_\_. **Além do Bem e Mal: prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014a. (Coleção Textos Filosóficos)

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos Ídolos ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução de Jorge Luiz Viesenteiner. Rio de Janeiro: Vozes, 2014b. (Coleção Textos Filosóficos)

\_\_\_\_\_. **O Anticristo**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 12. ed. São Paulo: Centauro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é**. Tradução e Notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&M, 2016 (Coleção POCKET)

\_\_\_\_\_. Verdade e Mentira no Sentido Extramoral. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. **Comum**, Rio de Janeiro. v.6. n. 17. p. 05-23, jul. 2001. Disponível em: <[http://imediata.org/asav/nietzsche\\_verdade\\_mentira.pdf](http://imediata.org/asav/nietzsche_verdade_mentira.pdf)> Acessado em 06, jan, 2018.

PASCAL, Georges. **O pensamento de Kant**. Tradução de Raimundo Vier. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 2003.

PESSOA, Fernando. Guardador de Rebanhos. In: **Poemas Escolhidos**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. **Diálogos (O Banquete, Fédon, Sofista, Político)**. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção "Os Pensadores")

REALE, Giovanni. **História da Filosofia Antiga**. Tradução Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 1994. 2 v.

ROSSET, Clément. **Alegria: a força maior**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Conexões; 9)

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **A razão Sensível: estudos kantianos**. Lisboa: Edições Colibri, 1994. (Coleção “Fórum de Ideias”)

SOUZA, José Cavalcante de (org). **Os Pré-Socráticos: vida e obra**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

TOLLE, Oliver. **Luz Estética: a ciência do sensível de Baumgarten a arte e a iluminação**. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia), Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

WOTLING, Patrick. As Paixões Repensadas: Axiologia e efetividade no pensamento de Nietzsche. Tradução de Ivo da Silva Júnior. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 15, 2003. ISSN. 1413-7755