

Para os conceitos de estilo e grande estilo no velho Nietzsche

Rodrigo Rabelo¹

Resumo: Os conceitos de estilo e grande estilo são essenciais para a exegese do uso da noção de arte no pensamento posterior de Nietzsche, uma vez que exemplificam de maneira cabal a seguinte constatação geral: o velho Nietzsche não tem intenção de se ater a uma Estética tradicional, nem de oferecer uma filosofia da arte completa ou estanque; portanto, é difícil querer sustentar algum “esteticismo” imanente a seu pensamento maduro, considerando a maneira como a arte e a beleza são aí utilizadas, e o quanto são ultrapassadas, em prol de instâncias e objetivos que suplantam a alçada propriamente estética e/ou artística. Em outros termos: a arte não é, segundo a mais madura filosofia de Nietzsche, um fim em si mesma, mas sim uma condição e um meio para a vida humana, e para a auto-superação dos estados atuais deste tipo de existência, de tal vontade de poder.

Palavras-chave: arte; esteticismo; estilo.

Abstract: The concepts of style and great style are essential to the exegesis of the use of the notion of art in Nietzsche's later thought, since they fully exemplify the following general observation: the old Nietzsche does not intend to stick to a traditional aesthetic, nor to offer a complete or impermeable philosophy of art; therefore it is hard to want and sustain some "aestheticism" immanent to his mature thought — considering the way art and beauty are used therein, how they are overcome in favor of fields and objectives that override the properly aesthetic or artistic grasp. In other words, art is not, in Nietzsche's most mature philosophy of Nietzsche, an end in itself but a condition and a means for human life, in the self-overcoming of the current states of this kind of existence, of such will to power.

Keywords: art; aestheticism; style.

“Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muito delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa **para vê-las ainda** —ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte —ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas —ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente —ou dotá-las de pele e superfície que não tenha completa transparência: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida;

¹ Professor Colaborador Adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutor em Filosofia pela UNICAMP. Membro do Grupo de Pesquisa Crítica e Modernidade (CriM) e do Grupo de Pesquisa Spinoza e Nietzsche (SpiN). Contato: rrabelo@uel.br.

mas **nós** queremos ser os poetas de nossas vidas, e primeiramente nas pequenices e cotidianidades”².

Investigo, inicialmente, a noção de estilo tal qual caracterizada e utilizada no contexto aqui visado. Tal emprego se dá de maneira assaz vaga, genérica, que dificulta entender suas relações e implicações. Partirei de um conceito que o antecede, qual seja, o de estado estético.

“O estado estético tem uma abundância de **meios de comunicação** e, ao mesmo tempo, uma extrema **sensibilidade** para estímulos e sinais. Ele é a culminação da comunicabilidade e tradutibilidade entre seres vivos, —ele é a fonte das línguas. As línguas têm aqui o seu núcleo formador: as línguas tonais tanto quanto as linguagens fisionômicas e oculares”³.

Esta caracterização do estado estético diz respeito a um ponto que a trajetória da presente investigação já tocou, a saber: a relação entre arte, comunicação, e estilo. Tal ponto complica-se, a bem dizer, numa verdadeira encruzilhada, pois os textos de Nietzsche que de uma forma ou outra se reportam a tal relação não oferecem, finalmente, uma distinção clara entre expressão, comunicação, convenção, ou estilo. Constatar isso não implica em defender que tal distinção deveria existir, nem que as considerações de Nietzsche sejam falhas por causa dessa ausência: ela pode ter suas razões. Baseio essas afirmações nas análises que exponho a seguir.

Pode-se, num primeiro instante, aceitar a dupla face dessa caracterização do estado estético: sendo essencialmente um superaquecimento do sistema pulsional, ele implicaria num aguçamento dos sentidos, acarretando uma maior capacidade para lidar com os estímulos e sinais, tanto expensora quanto receptivamente. Mas dessa capacidade sensorial se segue, segundo Nietzsche, que há acordo sobre o que é expedido-recebido, uma vez que ele é tornado comum —ou seja, na medida em que ocorre uma comunicação de estímulos e/ou sinais—; o que não é, me parece, a mesma coisa. Esta enunciação nietzscheana pressupõe, destarte, que o estado estético não só favorece e intensifica a expressão e a recepção sensoriais como ainda, no mesmo golpe, também algo para além disso: o entendimento mútuo a respeito dos estímulos e sinais, ou seja, a possibilidade de que aquilo que é lançado seja também captado, processado, e efetivamente compreendido por outrem, por aquele a quem supostamente se o comunica. Mas esse entendimento só pode se construir a partir de um terreno compartilhado, convencional: ora, de que maneira se introduziria, nesse processo, a necessidade e a capacidade de convenção-comunicação? Nietzsche não incutiria, enfim, uma teleologia no processo de desdobramento sensorial, no estado estético? Uma finalidade que, a rigor, nada garantiria estar contida em tal processo? Uma função que, a princípio, nada o obrigaria a cumprir?

Essas questões constituiriam importantes objeções, e permaneceriam sem poderem ser respondidas, não fosse outro trecho do mesmo texto:

“Toda elevação e potencialização da vida amplia a força comunicativa, bem como a força intelectual do ser humano. **O mergulhar a si mesmo em almas alheias** não é originariamente algo moral, e sim uma sensibilidade fisiológica da sugestão: a

² NIETZSCHE. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 202 (§ 299 - trad. alterada).

³ NIETZSCHE. **Fragmentos finais**. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 190 (*Nachgelassene Fragmente: Frühjahr 1888*, 14[119]).

‘simpatia’ ou o que se chama de ‘altruísmo’ são meras formações de uma relação psicomotora que é computada no plano da espiritualidade”⁴.

Entende-se, com isto, que o estado estético também aumenta a força comunicativa e intelectual humana porque tal aumento é, segundo Nietzsche, uma característica de todos os estados tônicos corporais, de qualquer estado de elevação e potencialização da vida, classe na qual ele certamente se inclui; disso advém, portanto, a dupla face de sua performance. Ademais, cabe reconhecer também que, num certo sentido, toda expressão já é uma tradução ou, preferindo-se, já pressupõe o uso de regras e convenções: na medida em que não se trata jamais do sentimento corporal original, pois esse é, a rigor, intransferível e irrepetível.

Mas pode-se seguir questionando: por que razão o impulso de comunicar se faz presente, afinal? Por um lado, a resposta de Nietzsche a isto pode ser encontrada no mesmo esteio de sua hipótese sobre a gênese da consciência: ela é, num sentido concreto (prático-histórico-antropológico), mais uma ferramenta da necessidade humana, criada para se superar as dificuldades que um ser humano encontraria para subsistir isoladamente. A linguagem socialmente convencionalizada é, como a consciência, uma forma de compensar os limites humanos ou, em outros termos, uma consequência da fraqueza humana, inerente a esta espécie de animal: sua natureza gregária, sobre sua pragmática função de vulgarizar as experiências individuais em prol do coletivo, do assemelhado, daquilo que pode enfim ser comunicado, (sub)nivelando as sensações corporais originais através do pobre código comum que é a linguagem. (Essas imprecisões são relativas à linguagem verbal, em especial. Evidentemente que existem outros tipos de linguagem, que recebem diferentes avaliações por parte do filósofo; a Música, por exemplo: “**Comparada à música**, toda comunicação mediante **palavras** é de desavergonhada espécie: a palavra dilui e idiotiza; a palavra despersonaliza: a palavra torna comum o incomum”⁵).

No que diz respeito propriamente à arte, Nietzsche defende papel central para a comunicabilidade estética e, portanto, também para as convenções artísticas. Precisamente por isso, com este ponto, se faz a ligação entre o estado estético e a questão do (conceito de) estilo: o artista profícuo deve, segundo tal perspectiva, dominar as convenções, ou regras, de sua arte, de seu plano ou domínio expressivo. “Toda arte madura tem por fundamento uma porção de convenções: na medida em que é linguagem. A convenção é a condição da grande arte, **não** o seu empecilho”⁶. Assim o artista depende das convenções para se fazer entender, ou seja, para fazer fruir sua pujança estética; ele as utiliza a seu favor, não tem razão de se opor a elas. Isto constitui uma contraposição a um ideal romantizado de gênio, ou seja, à figura do artista como um ser especialmente “inspirado” e “intuitivo” que, devido à sua criatividade e originalidade extraordinárias, não precisaria respeitar nenhuma regularização. Em geral, as regras e convenções são vistas como repressoras, segundo Nietzsche, justamente por quem mais teria necessidade delas: aquele que recusa a hierarquia das regras porque não é, ele, nem um pouco senhor de si mesmo⁷. Portanto: a regulação auto-imposta indica

⁴ NIETZSCHE. **Fragmentos finais**. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 190 (*Nachgelassene Fragmente: Frühjahr* 1888, 14[119]).

⁵ NIETZSCHE. **Fragmentos finais**. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 182 (*N.F. Herbst* 1887, 10[60] (188)).

⁶ NIETZSCHE. **Fragmentos finais**. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 190 (*Nachgelassene Fragmente: Frühjahr* 1888, 14[119]).

⁷ Cf. “Crepúsculo dos ídolos”, IX, § 41.

uma natureza estética, criadora, poderosa; e a recusa ou o abandono das regras é, no mesmo sentido, sintoma de *décadence*⁸. Assim, o conceito de convenção pode ser considerado como: o meio ou a linguagem laboriosamente conquistada e aprendida, com a qual o artista pode efetivamente comunicar-se⁹. No caso dos artistas modernos, que buscam a originalidade a todo custo, “desviando-se teimosamente das convenções”, isso indica uma vontade de não ser compreendido.

Não igualado ao desrespeito às regras, mas aparente, ambígua e enganadoramente semelhante a isto, o estilo também pode ser delineado de forma que aquele que se exprime não seja bem compreendido por todos, ou por quaisquer, receptores; Nietzsche mesmo afirma que seu estilo de escrita é seletivo neste sentido¹⁰. De qualquer modo, a função e desempenho do estilo permanecem, nas considerações de Nietzsche, atreladas à capacidade e à necessidade de comunicação pulsional:

“**Comunicar** um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluído o *tempo* desses signos —eis o sentido de todo estilo [...]. **Bom** é todo estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca nos signos, no *tempo* dos signos, nos **gestos** [...] Bom estilo **em si** —uma **pura tolice**, mero ‘idealismo’, algo assim como o ‘belo em si’, como o ‘bom em si’, como a ‘coisa em si’”¹¹.

Pode-se entender, enfim, que segundo Nietzsche o estilo deve ser apropriado: primeiro, à pessoa que o utiliza; segundo, àquilo que esta deseja comunicar; e por fim, àquele a quem se queira comunicá-lo. Um estilo seria constituído através das escolhas feitas pelo autor, e espera-se que sejam escolhas felizes (por vezes, dizer que um livro “tem estilo” já é elogiá-lo). Essas escolhas podem ser feitas baseadas nas regras e convenções disponíveis ou, no caso mais raro, criadas pelo próprio artista. Mesmo sendo concebível este último caso, a verdade é que Nietzsche, ao indicar a função das convenções e a função do estilo, não fornece exemplos do que seria uma convenção propriamente, ou do que seria um estilo: ora, uma vez que ambos são funcionalmente subsuntos ao impulso comunicativo atribuído ao estado estético, não é possível distinguir bem onde acabaria o respeito às convenções e onde começaria a apropriação ou deformação mais pessoal (e talvez original) do estilo. Tem-se aí uma nebulosa relação conceitual, à qual Nietzsche não dedicou maiores esclarecimentos. Nesse sentido poder-se-ia considerar, talvez, que o estilo seria uma especialização das convenções de uma determinada linguagem. Em seu contexto, essa concepção nietzscheana de estilo concerne especificamente à escritura, e justifica suas próprias opções estilísticas, que não são as que tradicionalmente se considera como adequadas ao discurso filosófico. Estendendo-se tal concepção a todas as artes —e não vejo porque não se deveria fazê-lo, uma vez que Nietzsche sugere e defende praticar um conceito *lato* de arte, no qual inclui até a Filosofia—, tem-se que um estilo é sempre relativo, quer dizer, que sempre se referencia às necessidades particulares que o engendram, adequando-se a um quadro específico, a uma determinada realidade pulsional que busca comunicar-se.

Seja como for, parece que, segundo Nietzsche, o estilo serviria, antes de qualquer outra coisa, para facilitar uma comunicação pulsional selecionada. Poder-se-ia contra-argumentar que isso não impede que estilo seja, ao mesmo tempo e por outro

⁸ V. “A gaia ciência”, § 290.

⁹ Cf. “Humano, demasiado humano - Vol. 2”, § 122.

¹⁰ “A gaia ciência”, § 381.

¹¹ NIETZSCHE. **Ecce homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57 (III, § 4 - trad. alterada).

lado, a marca de uma determinada vontade que se imprime repetidamente num conjunto de obras, e até mesmo, que ela o faria por não poder fazê-lo de outro modo. Essa vontade, bem como sua correlata marca, poderia tanto ser pessoal, no caso de se remeter a um artista nomeadamente, quanto coletiva, quando se trata das Escolas e movimentos artísticos. No entanto, permanece verdadeiro que a maioria dos textos em que Nietzsche escreve a respeito dos paradigmas artísticos por ele prezados pendem para o privilégio da comunicabilidade bem-temperada, pressupondo, portanto, o respeito ao *status quo* das regras e convenções, bem como a recusa às grandes inovações e/ou à originalidade de cunho muito pessoal geralmente (ou romanticamente?) associadas à noção de estilo:

“Nada de indivíduos, mas sim máscaras mais ou menos ideais; nada de realidade, mas sim uma generalidade alegórica; cores locais, caracteres históricos atenuados até ficarem quase invisíveis e tornados míticos; a sensibilidade atual e os problemas da sociedade atual reduzidos às formas mais firmes, despojados de suas qualidades excitantes, palpitantes, patológicas, tornados **ineficazes** em qualquer outro sentido que não o artístico; nada de temas e caracteres novos, mas sim os velhos e há muito habituais, numa sempre contínua reanimação e reformulação; isso é a arte, tal como depois Goethe a **compreendeu**, tal como os gregos e também os franceses a **praticaram**”¹².

Valeria isso igualmente para o conceito de Clássico, por vezes defendido pelo mesmo filósofo? Convém observar como se define o que constitui, para o velho Nietzsche, o estilo clássico:

“Para ser **clássico**, é preciso ter **todos** os talentos e **todas** as ambições fortes ainda que aparentemente contraditórios: de modo tal que andem, porém, uns ao lado dos outros sob um só jugo aparecer na época **certa** para levar à sua culminação e a seu ápice um **gênero** de literatura ou arte ou política (: não **depois que** isso já aconteceu...) espelhar uma **situação global** (seja um povo, seja uma cultura) em seu ânimo mais profundo e íntimo, numa época em que ela ainda persista e ainda não esteja recoberta por imitações daquilo que lhe é estranho (ou ainda é dependente...) não ser um espírito reativo, e sim um espírito **conclusivo**, a levar em frente, a dizer **Sim** em todos os casos, mesmo que seja com o seu ódio”¹³.

Trata-se de uma descrição que ecoa as de estado estético e de dionisíaco. Porém, trata-se especialmente de uma formulação das condições características e necessárias ao tipo de artista que, devido à perenidade ou “universalidade” das obras que produz, é tido como clássico: obras que, devido às suas qualidades peculiares, tornam-se um tipo de referência que ultrapassa sua singularidade, representando toda uma época e/ou cultura, mas também a ultrapassando, na medida em que permanecem referência mesmo para além do seu contexto original, podendo ser reconhecidas como “básicas”, “obrigatórias” ou “*incontournables*” por épocas e culturas muito diferentes das que concretamente as ocasionaram. Tais obras assim destacadas figuram, portanto, numa dimensão

¹² NIETZSCHE. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 151 (§ 221).

¹³ NIETZSCHE. **Fragmentos finais**. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 179 (*Nachgelassene Fragmente: Herbst 1887*, 9[166]).

representativa mais ampla: atingem o *status* de clássicas (ou constituem, preferindo-se pensar em outros termos, “obras-primas” da História da Arte, da Música, da Literatura).

Uma questão fulcral se impõe aqui: da maneira como Nietzsche prega o respeito às regras estabelecidas em cada uma das artes, e como sublinha isso na sua concepção de estilo clássico ideal, tem-se a impressão de que o desrespeito às regras é praticamente igualado à ausência de estilo. Pode-se entender porque isso seria assim; de qualquer modo, o que continua a demandar esclarecimento é a noção de criatividade estilística do artista: pois, como contemplar a necessária e esperada carga de inovação, de audácia, de mudança dos temas e paradigmas, que é que aquilo que traça a historicidade das artes, que torna afinal a obra de Beethoven, por exemplo, a obra marcante que é, assim como a obra de Nietzsche, etc.? Haveria um paradoxo insuperável entre a exigência de respeito a regras, por um lado, e a inovação de artistas que também são louvados nos textos desse filósofo?

Uma proveitosa resposta a isso é ofertada por Walter Kaufmann. Segundo sua tese, a criatividade se insere na dimensão individual do artista pleno, e não só não seria contrária ao respeito às regras como seria mesmo a condição para a auto-regulação artística. Entre o desrespeito ao estilo e o respeito às (auto)regras, é que se insere necessariamente a criatividade do artista puro, verdadeiro. Assim, “estilo” faria sentido entendendo-se que as regras e convenções, além de auto-impostas e cobradas, sejam também auto-criadas, pelo artista pleno, superior. O pesquisador germano-estadunidense considera que no conceito nietzscheano de vontade de poder – ao menos no que respeita à sua “espiritualização”, que é o nível que interessa aqui, afinal: o da produção artística – já está pressuposta a criação e o respeito a padrões e normas: leis criadas, impostas e seguidas pela própria vontade de poder do homem autenticamente criador. Sua argumentação consiste, basicamente, nos seguintes passos: ele afirma que, para Nietzsche, o “poder envolve autodisciplina: este é, de fato, o ponto central de sua concepção”¹⁴. Depois, ele associa esse ponto com a noção de valoração nobre, segundo a qual o tipo forte, superior, raro, é autárquico, autodeterminado; e atribui a essa valoração, apenas, a qualidade de criatividade genuína. Isso se esclarece no seguinte trecho, que precisa ser citado na íntegra para que resuma tal leitura:

“Nietzsche supôs que somente o fraco necessita confiar nas regras de outrem. O homem, sendo único por natureza, deveria poder gerar seus próprios padrões, se ao menos ele fosse poderoso o bastante. Este ponto é melhor compreendido nos termos da alegação de que a vontade ao poder é essencialmente uma força criativa. **O homem poderoso é o homem criativo; mas o criador não tende a agir de acordo com leis previamente estabelecidas.** Um ato genuinamente criativo contém suas próprias normas, e **cada criação é uma criação de normas novas.** O grande artista não se atém a nenhum código estabelecido; contudo seu trabalho não é sem lei, mas tem estrutura e forma. Beethoven não se conformou às regras de Haydn ou de Mozart; contudo suas sinfonias têm forma por toda parte: sua forma e lei, Beethoven as criou com elas”¹⁵.

O artista assim concebido usufrui de um alegre “constrangimento e consumação sob sua própria lei, a paixão do seu veemente querer se alivia ao contemplar toda natureza estilizada, toda natureza vencida e serviçal; [...] resistem a dar livre curso à natureza”¹⁶.

¹⁴ KAUFMANN. **Nietzsche**. Princeton, NJ: Princeton U., 1974, p. 358 (trad. própria); cf. “Assim falou Zaratustra”, II, Da auto-superação.

¹⁵ KAUFMANN. **Nietzsche**. Princeton, NJ: Princeton U., 1974, p. 217-218 (trad. própria).

¹⁶ NIETZSCHE. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 196 (§ 290).

Assim teria sido, segundo Nietzsche, a vivência de Goethe, por exemplo, que “cercou-se apenas de horizontes delimitados”¹⁷. Porém, de acordo com as distinções que apresento nas páginas seguintes, toda essa criação nobre que W. Kaufmann descreve caracteriza mais propriamente já o grande estilo, e não o conceito mais “humilde” de estilo, que é o que investigo neste momento.

De qualquer forma, é preciso admitir que o interesse em tal esclarecimento ou harmonia interna é imposto pelas necessidades de uma pesquisa como a minha, por um recorte de leitura como o meu, por meus objetivos. Nietzsche teria diferentes razões para defender o que defende, da forma que defende: por exemplo, pregar o respeito à comunicabilidade e às convenções artísticas não por suas conseqüências para a Filosofia da Arte, para um conceito inequívoco de estilo, mas para ressaltar negativamente a arte romântica, decadente, ou para se opor diretamente ao estilo de Wagner; sendo assim, e uma vez realizado esse objetivo motor, talvez então ele não tivesse, em sua perspectiva privada, motivo para se dedicar a “amarrar as pontas soltas”, quer dizer, a esclarecer todas as implicações e dúvidas que tais textos acarretam quando, por exemplo, alinhavados num percurso tal qual o que acabo de traçar. Por respeitarem uma coerência particular a seus critérios internos não se deve, a meu ver, descartar os elementos aqui analisados: pois isso equivaleria a descartar uma parte (sabe-se lá de qual extensão) do pensamento de Nietzsche, pela singela razão de que sua harmonia não é a harmonia que se pretendia, ou que se preferiria, encontrar.

Dito isso, gostaria de traçar mais um percurso, no qual a relação entre arte e estilo aparece sob outra perspectiva, e que permitirá dar continuidade à presente investigação de maneira cogente. Trata-se da indicação de um critério de análise das produções artísticas que não coincide com aquele exposto logo acima. Lê-se, no Livro V de “A gaia ciência”, sobre

“O que se deve primeiramente distinguir quanto a obras de arte. —Tudo o que é pensamento, poesia, pintura, composição, e mesmo construção e escultura, pertence à arte monológica ou à arte de testemunhas. [...] Não conheço mais profunda diferença na óptica geral de um artista do que esta: se ele olha para sua obra de arte em formação (para ‘si’ —) com o olhar da testemunha ou se ‘esqueceu do mundo’: o que constitui o essencial de toda arte monológica —ela se baseia no esquecimento, ela é a música do esquecimento”¹⁸.

Ora: se é possível uma tal perspectiva de artista, na qual ele se esquece do mundo e não considera nenhuma testemunha, *i.e.* nenhum público, nenhum interlocutor, nenhuma alteridade, é legítimo então entender que Nietzsche concebe também um processo criativo que não vise à comunicação mas, simplesmente, à expressão. O artista se preocuparia, assim, apenas em expressar precisamente aquilo que ele sente, aquilo que em seu interior pulsa, demanda por vazão, sem considerar tornar essa sua expressão comum. O estado estético do artista, sua arte e a obra resultante serviriam essencialmente à necessidade de expressão, de desdobramento criativo; o que nada garante sobre a comunicação desta criação. Considerando o estado estético ainda como a condição necessária para qualquer produção artística, concebendo-o como um superaquecimento pulsional-sensorial (a rigor, não há aqui diferença entre estas duas instâncias) que culmina numa especializada expensão de energias, na formação de uma

¹⁷ “Crepúsculo dos ídolos”, IX, § 49.

¹⁸ NIETZSCHE. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 269 (§ 367 - trad. alterada).

obra de arte, mas considerando agora, porém, que não haja, nesse mesmo estado, preocupação quanto à comunicação ou não daquilo que se expressa, pode-se conceber, de tal forma, um percurso mais nuclear que o anteriormente traçado. As diferenças entre os dois podem ser visualizadas sob as seguintes formulações:

1. Estado estético: Comunicabilidade – Linguagem, Convenção / Estilo – Comunicação (Obra de arte?)

2. Estado estético: Expressividade – Obra de arte (Comunicação?)

Um percurso não anula o outro; em cada um dos casos, o percurso descreve conseqüências razoavelmente procedentes, advindas de um mesmo estado de forças. O problema, no que concerne ao melhor entendimento do conceito de arte na filosofia madura de Nietzsche, é dissociar a necessidade de expressão estética da necessidade de comunicação lingüística. Parece que o segundo caminho é mais cogente; ou, de qualquer modo, com certeza é o mais útil à minha pesquisa.

Se não se encontra, nos textos aqui em foco, muito esclarecimento sob o estilo *tout court*, talvez isso seja assim em razão, afinal, do “grande estilo”. Com isso quero dizer: talvez Nietzsche tenha preferido se dedicar a um conceito mais próprio a si, mais adequado a seus pressupostos e intentos. O grande estilo apresenta um raio de ação bem amplo, mais amplo que o permitido pelas limitadas aparições do conceito de estilo; com isso, ele ocasiona um entendimento maior e mais profundo para o que é buscado aqui. Ao contrário do que se poderia ser levado a pensar, não se trata apenas de uma instância superlativa da questão do estilo: o grande estilo difere-se também por seu teor; trata-se mais de uma diferença de natureza do que de grau. No grande estilo tampouco há espaço para a preocupação em comunicar-se, e ele pressupõe a já citada arte “sem testemunhas”, conforme se percebe por sua mais conhecida enunciação:

“O mais alto sentimento de poder e segurança adquire expressão naquilo que tem **grande estilo**. O poder que já não tem necessidade de demonstração; que desdenha agradar; que dificilmente responde; que não sente testemunha ao seu redor; que vive sem consciência de que há oposição a ele; que repousa em **si**, fatalista, como uma lei entre leis: **isso** fala de si como grande estilo”¹⁹.

Nessa idéia, a meu ver, a noção de estilo se transmuta e, com ela, Nietzsche sublinha a expressão e a plasmação artísticas, deixando de considerar, neste contexto, a necessidade de comunicação.

Pois bem: grande estilo é, assim, uma forma de expressão auto-referenciada, na qual se expressa o mais alto sentimento de poder. Ora, isso pode se dar tanto nas artes *stricto sensu*, em todas as suas especialidades, quanto na Ética, na Política, na Filosofia; o grande estilo pode mesmo ser lido em determinados recortes da História e, por que não, em determinadas vidas, biografias: e, efetivamente, Nietzsche assim o faz. Em qualquer que seja o caso, o essencial é: o grande estilo quer uma vontade única, fundamental e forte, e geralmente detesta a falta de concentração²⁰. Ora, com isso pode-se entender, renovadamente, a crítica às artes decadentes, à teatrocrazia nas artes, à interdisciplinaridade moderna: todos são casos de dissipação dos objetivos, de

¹⁹ NIETZSCHE. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 70 (IX, § 11 - trad. alterada).

²⁰ Cf. *Nachgelassene Fragmente: Frühjahr 1884*, 25[332].

enfraquecimento, de diluição da vontade dirigente, segundo o ver de Nietzsche. Pode-se reconsiderar também as exortações nietzscheanas ao respeito às regras e convenções sob este novo prisma. Como já visto, o *laissez faire* é defendido por aqueles de vontade fraca e dúbia; pode-se então considerar, sob este aspecto, que o respeito às convenções seja valorizado não por causa ou em vista de um ideal estético academicista, de inócuo tradicionalismo, mas porque a regulação, se auto-imposta, é sinal de uma vontade dirigente forte. Naturalmente, tal exaltação torna-se mais acentuada quando se considera que o objetivo do artista – e, portanto, a função de seu estilo – seja o de comunicar-se: a comunicação já é, por si só, uma ampliação da vontade de poder, do sentimento de poder; mas a rigor, tal objetivo não está ali pressuposto, pois o grande estilo desenvolve-se enquanto criação-expressão livre de testemunhas.

O alcance deste conceito permite, por exemplo, que Nietzsche caracterize o Império Romano como uma “admirável obra de arte do grande estilo”. Este é um exemplo altamente significativo. Ele demonstra como se faz, e até que ponto chega, a extensão nietzscheana de termos e/ou categorias, mormente associados à arte e à Estética, a outros registros. E, da mesma forma, ilustra como seus intentos filosóficos ultrapassam as categorizações tradicionais, borrando suas delimitações, visando um projeto nada menos grandioso que o de uma nova cultura, de novos e alargados horizontes para a existência humana. Senão, observe-se mais de perto o que ele escreve a respeito:

“O cristianismo foi o vampiro do *Imperium Romanum* —o tremendo feito dos romanos, conquistar terreno para uma cultura grande, **que tem tempo**, ele desfez da noite para o dia. —Ainda não compreendem? O *Imperium Romanum* que conhecemos, que a história da província romana nos ensina a conhecer cada vez melhor, essa admirável obra de arte do grande estilo, era um começo, sua construção era calculada para **provar** a si mesma ao longo de milênios —até hoje nunca se construiu assim, nem mesmo se sonhou construir em tal medida *sub specie aeterni* [do ponto de vista da eternidade]!”²¹.

“A nobreza do instinto, do gosto, a pesquisa metódica, o gênio da organização e da administração, a fé, a **vontade** para o futuro do homem, o grande Sim a todas as coisas visível como *Imperium Romanum*, visível para todos os sentidos, o grande estilo não mais arte apenas, mas tornado realidade, verdade, **vida...**”²².

Nietzsche louva o Império não só por aquilo que Roma concretamente foi (ou que se imagina que tenha sido), mas também por aquilo que, em sua interpretação, tal organização significa, a saber: uma cultura forte e perene, que pressupõe uma enorme vontade dirigente que forma tal unidade, e que conduz um gigantesco experimento sócio-cultural que se entende por séculos afora. Ora: essa força e longevidade de uma cultura, de uma vontade e valoração única é desejável, parece-me, na mesma medida e no mesmo sentido em que ela é, segundo Nietzsche, a condição necessária para o desenvolvimento de um tipo superior de ser humano, um ser humano que quer e que pode mais, e que portanto é, inclusive, mais belo.

Com isso, tem-se um entendimento talvez definitivo para o “problema do ator” atacado por Nietzsche, para sua denúncia e crítica da teatralidade moderna, seja nas artes, seja na sociedade como um todo, bem como para sua exaltação das regras e leis da expressão e da comunicação. Todos esses elementos se originam no mesmo

²¹ NIETZSCHE. **O anticristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 73-74 (§ 58).

²² NIETZSCHE. **O anticristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 76 (§ 59).

ponto, e/ou para ele convergem: qual seja, a crença de que o melhor, mais elevado resultado – ou criação – só pode ser alcançado(a) por uma longa e profunda especialização das capacidades humanas. Por tudo isso, o Império Romano é provavelmente o exemplo mais bem acabado do que seja a execução, em grande estilo, da vontade de poder. Ainda mais: o grande *Ja-sagen* atribuído à sua formação, seu caráter afirmador e procriador, sua vontade para o futuro da humanidade, conectam o grande estilo – através do exemplo aqui referido – ao estado dionisíaco, à valoração dionisíaca da existência, à fé dionisíaca tal qual descrita nos últimos escritos de Nietzsche, e isso de uma maneira tão nuclear que traça, entre esses dois conceitos, uma relação de irmandade.

Mas o ponto que, em tão rico e singular exemplo, mais demanda por atenção e reflexão é, a meu ver, o fato de Nietzsche sublinhar que, no caso do Império Romano, se trata do grande estilo “não mais arte apenas, mas tornado realidade, verdade, vida”. Ora, que pode-se depreender disto? Mais uma vez, certamente, que Nietzsche não tem intenção de se ater a uma Estética tradicional, nem mesmo de oferecer uma Filosofia da Arte completa ou estanque; e, portanto, que no limite é difícil querer sustentar algum “esteticismo” imanente a seu pensamento, considerando a maneira como a arte e a beleza são aí utilizadas, e o quanto são ultrapassadas, em prol de instâncias e objetivos que suplantam a alçada propriamente estética e/ou artística. Em outros termos: a arte não é, segundo a mais madura filosofia de Nietzsche, um fim em si mesma mas, isso sim, uma condição e um meio para a vida humana, e para a auto-superação dos estados atuais deste tipo de existência, de tal vontade de poder. Neste sentido pode-se ler também o discurso de Zaratustra: “Onde há beleza? Onde eu, com toda a vontade, **devo querer**; onde quero amar e extinguir-me, para que uma imagem não permaneça somente imagem”²³. Neste mesmo sentido interpreto, ainda, o trecho que apresento como epígrafe ao presente artigo: pode-se e mesmo deve-se valer dos recursos criados pelos artistas, e por eles utilizados em seu ofício; mas deve-se superá-los ainda, na medida em que se os aplica para além das obras de arte – em nossas perspectivas, em nossa realidade, portanto, em nossa carne, e isso até nas coisas mais ínfimas do dia-a-dia. Não basta, para Nietzsche, produzir beleza e afirmação da vida nas artes, apenas enquanto “imagens”; ele aponta para a necessidade de que o poder e a beleza sejam estendidos e elevados à condição de paradigma cultural; e que, assim (ao menos no que diz respeito a um contingente seletivo de pessoas, a uma minoria superior), essa arte em grande estilo seja eficaz em todas as instâncias da existência, que seja tornada realidade, verdade, vida.

O que Nietzsche então avista, enquanto tipo superior de ser humano, seria uma nova espécie de pensadores-que-sentem (*Denken-Empfindenden*, cf. “A gaia ciência”, § 301) e que conscientemente criam novos valores, uma nova espécie que englobaria e extrapolaria e superaria o filósofo, o artista, o médico, o legislador. Nietzsche ambiciona algo inédito, dir-se-ia um “terceiro excluído” da história do espírito; portanto, seu suspiro (des)esperançoso: “como está longe o tempo em que as forças artísticas e a sabedoria prática da vida se juntarão ao pensamento científico, em que se formará um sistema orgânico mais elevado, em relação ao qual o erudito, o médico, o artista e o legislador, tal como agora os conhecemos, pareceriam pobres velharias!”²⁴. Creio que não seria disparatado tomar tal ideal como uma descrição da

²³ NIETZSCHE. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 154 (II, Do imaculado conhecimento).

²⁴ NIETZSCHE. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 141 (§ 130).

efígie, ofertada como meta pelo Zaratustra nietzscheano, do “além-do-homem” (*Übermensch*).

Referências bibliográficas

- KAUFMANN, Walter. **Nietzsche. Philosopher, psychologist, antichrist.** 4th ed.. Princeton, NJ: Princeton U., 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich W.. **Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGA).** Berlin/New York: W. de Gruyter, 1967-.
- _____. **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA). 15 Bd..** Berlin/New York: W. de Gruyter, 1967-1980.
- _____. **Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Trad.: Paulo C. de Souza.
- _____. **A gaia ciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Trad.: Paulo C. de Souza.
- _____. **Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Trad.: Mário da Silva.
- _____. **Crepúsculo dos ídolos. Como se filosofa com o martelo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Trad.: Paulo C. de Souza.
- _____. **Ecce homo. Como alguém se torna o que é.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Trad.: Paulo C. de Souza.
- _____. **O anticristo. Maldição ao cristianismo. / Ditirambos de Dioniso.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Trad.: Paulo C. de Souza.
- _____. **Obras incompletas. In: Col. Os pensadores. Vol. Nietzsche.** São Paulo: Nova Cultural, 1999. Ed.: Gérard Lebrun; trad.: Rubens R. Torres Filho.
- _____. **Fragmentos finais.** Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. Ed. e trad.: Flávio R. Kothe.