

## A arte em Nietzsche: a mais alta potência do falso

*Zamara Araujo dos Santos\**

**Resumo:** Como liberar o falso da tutela da verdade e dos alicerces morais que prefiguram no mundo e sustentam uma vontade de verdade? Realizando uma crítica à noção de verdade baseada numa avaliação genealógica, Nietzsche relaciona os ideais ascéticos e suas antíteses ao conjunto de valores que visam obscurecer a vida como devir e vontade de potência, de onde a arte tira sua potência como expressão do devir e do caos. A arte é a mais alta potência do falso porque consagra o triunfo do devir, um acontecimento, e se insurge sob o efeito de uma transfiguração, de um transbordamento e expansão corporal a qual invoca uma potência dionisíaca.

**Palavras-chave:** Nietzsche, Arte, Devir, Potência, Falso.

### L'art chez Nietzsche : la plus haute puissance du faux

**Résumé :** Comment libérer le faux de la tutelle de la vérité et des fondements moraux qui préfigurent le monde et soutiennent une volonté de vérité ? En critiquant la notion de vérité basée sur une évaluation généalogique, Nietzsche relie les idéaux ascétiques et leurs antithèses à l'ensemble des valeurs qui visent à obscurcir la vie en tant que devenir et volonté de puissance, d'où l'art tire sa puissance en tant qu'expression du chaos. L'art est la plus haute puissance du faux parce qu'il consacre le triomphe du devenir, un événement, et une insurrection sous l'effet d'une transfiguration, d'un débordement et d'une expansion corporelle qui invoque une puissance dionysiaque.

**Mots-clés :** Nietzsche, l'Art, Devenir, Puissance, Faux.

---

\* Professora Adjunta de Filosofia da UESB. Doutora em Filosofia pela Unicamp/Paris X, Pós-doutorado em Filosofia IFCH/UNICAMP. E-mail: [zamaraa@hotmail.com](mailto:zamaraa@hotmail.com)

A arte, vontade de triunfar do devir, de <eternizar><sup>1</sup>.

O tema da arte em Nietzsche surge sob o crivo da afirmação de uma elevada potência consoante a concepção de mundo como caos reportado à vontade de potência e ao devir ativo das forças e cujo enlace confere à arte um sentido trágico. O mundo concebido como devir e caos não pode ser subtraído a nenhum critério de certeza que limite e regularize a diversidade de transformações e simulações que encerra, pois, como pontua o filósofo, “ao se considerar o devir, percebe-se que a ilusão e a vontade de fazer ilusão, que a não-verdade, tem feito parte das condições de existência do homem [...]”<sup>2</sup>. O que se consagra então é da ordem de um combate sendo a arte a expressão de um triunfo do devir sobre o enfraquecimento e degeneração da vida, e a partir do qual o domínio da ilusão e do falso se vêm desfigurados da tutela da verdade e da moral. Tomado em sua imanência pura, cuja superfície vigora como dimensão plástica, um jogo de criação contínua, de metamorfose e simulação que, ao desvelar-se revela outra simulação e assim sucessivamente, o mundo em seu devir revela o caos como potência artística, livre e criadora, capaz de se desalojar do peso do juízo e da negação da vida para tornar-se *leve*, conforme reivindica Nietzsche no prólogo de *Assim falou Zaratustra*: “é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante”<sup>3</sup>; é preciso conectar o devir à potência criadora do caos de modo à conectar o pensamento e a arte ao fluxo e intensidades do devir, de onde a arte captura o jogo livre e indefinido de sua criação, transformando artista a sua própria obra de arte e tornando a vida a expressão da leveza de uma dançarina em sua imanência pura, como invenção contínua de sentidos e modos de vida.

Partindo dessa perspectiva, Deleuze vislumbra em Nietzsche uma concepção trágica da arte e isso se constitui, segundo o autor, a partir de dois princípios. Primeiro, em contraponto a compreensão da arte sob a perspectiva de um espectador que julga o belo com distância e desinteresse, deflagrando uma negação arte, Nietzsche exige uma “estética da criação” em que a vontade de potência possa se realizar de forma afirmativa em conexão com forças ativas. Deleuze ressalta que:

A arte é o oposto de uma operação ‘desinteressada’, ela não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não ‘suspende’ o desejo, o instinto e a vontade. A arte, ao contrário, é *estimulante da vontade de poder, excitante do querer*. Compreende-se facilmente o sentido crítico desse princípio: ele denuncia toda concepção reativa da arte. Quanto Aristóteles compreendia a tragédia como uma purgação médica ou como uma sublimação moral, dava-lhe um interesse, mas um interesse que se confundia com as forças reativas. Quando Kant distingue o belo de todo interesse, mesmo moral, ainda se coloca do ponto de vista das reações de um espectador, mas de um espectador cada vez mais dotado, que só tem para o belo um olhar desinteressado. Quando

---

<sup>1</sup> VP, II § 170.

<sup>2</sup> VP, III § 586.

<sup>3</sup> Z, prólogo § 5.

Schopenhauer elabora sua teoria do desinteresse, ele próprio confessa que generaliza uma experiência pessoal, a experiência do jovem para o qual a arte (...) tem o efeito de um calmante sexual<sup>4</sup> (DELEUZE, 1976, p. 84, grifo nosso).

O segundo princípio, pontua Deleuze, consiste no fato de arte ser “o mais alto poder do falso, ela magnífica ‘o mundo enquanto erro’, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior” (DELEUZE, 1976, p. 84). Desse modo, promove-se um grande erro quando o pensamento postula um mundo como coisa em si, ilusório, vazio, destituído de sentido para torna-lo compreensível e sólido, pois é preciso aceitar o mundo em sua errância e incerteza e entender que o mundo enquanto erro é pleno de significado e profundo. O que se impõe como ativo só pode se efetuar em conexão com “uma afirmação mais profunda”, dirá Deleuze, e assinala:

A atividade da vida é como um poder do falso, enganar, dissimular, ofuscar, seduzir. Mas para ser efetuado, esse poder do falso deve ser selecionado, reduplicado, ou repetido, portanto, elevado a um poder mais alto. O poder do falso deve ser elevado até uma vontade de enganar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e a ele opor-se com sucesso. A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso (DELEUZE, 1976, p. 84).

Sendo a vontade de potência um princípio plástico e metamorfoseante, ela nomeia uma potência invariavelmente criadora: Dioniso. O mundo, então, é um “[...] universo *dionisíaco* que se cria e se destrói eternamente a si mesmo”<sup>5</sup>, logo encerra uma potência artística por excelência, uma dimensão invariavelmente enigmática e labiríntica à medida que suas forças são capazes de se multiplicar e simular, de engendrar um jogo de máscaras e nelas se metamorfosear infinitamente. Sob essa configuração, tudo o que contorna a superfície em que se perfilam os acontecimentos escapam aos registros de permanência e de certeza, pois vigora sob o domínio do falso. É o que vemos subscrito na advertência de Nietzsche ao conceber a potência do devir e sua “inventividade criadora”: “O mundo *que nos importa* é falso, quer dizer que ele não é uma estado de fato, mas uma invenção, uma maneira de arredondar uma magra soma de observações; ele é <fluido>, é um devir, um erro movente sem cessar que não se aproxima nunca da verdade[...]”<sup>6</sup>. Assim, o triunfo do devir sobre as tentativas de designações fixas e estáveis encampadas pela lógica subverte o critério de verdade e emerge sob a forma de criação.

Se a vida revela uma potência de falsificar, então, a “aparência” não é mais a designação moral de um mundo destituído de verdade, mas é o mundo mesmo enquanto falso. A vida consiste, então, na elaboração inventiva de falsificações e ficções, sendo estas não mais expressão de “causas imaginárias”, mas uma espécie de fabulação. Disto resulta a concepção de “mundo fábula”, preconizada no *Crepúsculo dos Ídolos*. A constatação de que o mundo se tornou uma fábula não implica a criação de um novo mundo

---

<sup>4</sup> GM, III § 6

<sup>5</sup> VP, II § 51.

<sup>6</sup> VP, II § 167, 170.

verdade agora qualificado de ilusório, pois não se trata de produzir uma outra realidade cujo fim seria o de preencher aquela lacuna.

De acordo com a avaliação de Klossowski, não se trata de um ilusionismo universal, pois o mundo tornado fábula é um mundo de “fábulas”, e enquanto fábula significa alguma coisa que se narra e só existe na mediação do relato como algo que se desenrola e nesse processo é contado a si mesmo como efetividade. Logo, “o mundo é alguma coisa que se narra, um acontecimento narrado, e, portanto, uma interpretação: a religião, a arte, a ciência, a história, outro tanto de interpretações diversas do mundo, ou antes outro tanto de variações da fábula” (KLOSSOWISKI, 1963, p. 193). O mundo é uma fábula à medida que só existe como efeito e produto desta fábula, como acontecimento, pura superfície que só pode ser capturada como variação e diversidade, e sob este aspecto a supressão da ideia de verdade possibilita dissipar as formas de explicação encampadas pela lógica. O mundo não é objeto de explicação, muito menos de demonstração abstrata, pois como fábula é a própria aparência com sua face artificial e falsa, a qual sobrevém como uma pluralidade de sentidos e interpretações.

Na herança filosófica que remonta ao platonismo, o problema do falso vige segundo critérios hierárquicos que contornam a manifestação de um mundo encerrado em dicotomias, em que o falso só poderia ser pensado sob uma relação de dependência a um mundo modelo, como uma cópia degradada, como uma imagem falsa, dissimulada. Se o mundo como aparência, como o lugar do falso, apenas se designava pelo que escondia, um suposto mundo modelo, o pensamento capturava o falso como falsidade, logo, como negatividade. Nietzsche opera uma reversão no pensamento e na arte: A aparência não se refere mais a uma instância que não seja ela mesma, e desse modo, o falso não se inscreve como condicionado a uma verdade como fundamento e amalgama, deslocando-se, portanto, do campo moral que negava sua existência revestindo-lhe de um valor subsumido pela verdade à condição de sua antítese ou projeção. O falso não consiste numa esfera atrelada à verdade na forma de uma antinomia, pois do contrário apenas figuraria como atualização da falsidade mantendo o dualismo como princípio, o que conduziria a supressão da capacidade do falso de criar ao nível da vontade de potência. Eximido da subordinação à verdade, ele é a própria “verdade”, mas somente enquanto virtualidade, o falso como potência criadora de uma profusão de máscaras e inomináveis sentidos, de modo que o falso não mais sobrevém mediatizado por critérios e oposições de valor moral, mas transfigurado como potência.

Estabelecer o falso fora dos critérios de verdade, qualificá-lo como potência, significa determiná-lo como possibilidade de gerar pensamento. Trata-se, portanto, do domínio de uma máquina dionisíaca, uma potência de simulação e superposição de máscaras, onde o que triunfa, longe de se encontrar referido a uma aparência ou ilusão, no sentido de uma realidade desprovida de consistência e autonomia, é a potência do falso. Ora, ao liberar o falso da determinação impressa pela metafísica, e consigná-lo como potência, Nietzsche não somente se distancia da ideia de uma fonte originária cujo modelo da aparência se lançava no mundo sob a forma de falsidade, mas também, por extensão, libera o falso das antinomias morais para introduzi-lo no devir das forças.

Trata-se de uma reversão no pensamento situado na configuração de um mundo capturado em seu devir e variação contínua cujo sentido se estabelece e se consolida como expressão de imagens destituídas de um modelo como original. Lembrando a formulação invocada por Blanchot trata-se de uma superfície em que converge “um pensamento que nos instala decididamente no universo onde a imagem cessa de ser segundo em relação ao modelo, onde a impostura pretende a verdade, onde enfim não há mais original, mas uma eterna cintilação onde se dispersa, na explosão do desvio e do retorno a ausência de origem” (BLANCHOT, 1965, p. 103). Nesse sentido, se a impostura reclama a verdade é porque impõe à verdade um critério que não só a ultrapassa, mas que a substitui, logo, a impostura pretendente se converte naquilo que nega a possibilidade da verdade enquanto critério de certeza e fundamento.

O que se deflagra é a insurreição de forças obscuras que nos convidam à inesgotável capacidade de metamorfoses, porque coloca em relevo o caráter visceral da imanência e da superfície como potência criadora de sentidos. É o jogo de máscaras que se cruzam enquanto potência dionisiaca, propiciando, assim, uma transfiguração infinita. O jogo dionisiaco consiste numa transmutação que inviabiliza a instauração de designações lógicas diante da imperiosa irrupção da “potência do falso”. Notadamente, tal configuração não converte a abordagem nietzschiana num ceticismo como último recanto da ausência do verdadeiro no mundo, mas antes evidencia um desenvolvimento cuja intenção é denunciar o compromisso que a verdade estabeleceu com o antropomorfismo, atribuindo a esta exigência o motivo que anima toda pretensão à verdade. Trata-se de introduzir a vida numa dimensão não mais antropomórfica, mas trágica, porque a arte da simulação designa algo que se quer, cujo desejo não só anima a vida, mas também ultrapassa o regime das representações dogmáticas.

Sob este aspecto, é necessário interceder contra o dogmatismo da dúvida cartesiana e duvidar com mais rigor, uma vez que o mundo sensível não contém atributos que não se originam dele mesmo, e muito menos se configura sobre prognósticos de certeza e de verdade. Nietzsche opera uma inversão metodológica ao tomar para si a exigência de desenvolver uma dúvida mais ostensiva e destituída de suposições morais. Isto ocorre porque deseja colocar em suspensão não o caráter efetivo da aparência como domínio da ilusão e do falso, mas os valores e hierarquias que se pautavam em dicotomias e critérios de verdade. Com efeito, se enquanto potência o falso constitui o fundamento da própria vida, conjecturar um mundo cindido em antíteses contribui para o obscurecimento e a degeneração desta potencialidade. Se com isso ocorre uma negação do mundo, é a vida então que é objeto de negação, de modo que ela não só é denominada como “aparência”, numa relação de oposição a um “mundo imaginário” e absoluto, como também deve ser objeto de depreciação e simplificação.

Na dissertação de 1873, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, texto de juventude em que denuncia o moralismo velado no domínio da verdade, Nietzsche se revela preocupado em demonstrar o compromisso gregário da linguagem, e assinala que, inclinados pelo impulso à verdade, o homem construiu uma rede de metáforas usuais que tornaram a mentira uma convenção sólida, um compromisso

de rebanho. Logo, é somente em função de um esquecimento que a verdade desperta moralmente. É necessário descortinar as condições sob as quais se constitui a verdade, e indagar-se sobre seu alcance e papel que desempenha num mundo efetivamente falso? Ainda que esta pergunta se insurja como uma espécie de provocação, todavia, ela contribui para o esforço de conduzir a verdade à sua intensificação, ao seu limite máximo, cujo objetivo consiste em revelar o campo em que se constitui e as condições de seu domínio, estabelecendo com isso uma crítica e uma avaliação genealógica. Nietzsche ressalta que, num mundo completamente falso, onde a veracidade não vigorasse, certamente ela figuraria como uma contradição, uma *tendência contra natura*. Em contrapartida, a verdade só poderia ser admitida se pudesse alcançar “*a uma mais alta potência do falso*”.<sup>7</sup> Mas, ao alcançar essa potência, a verdade figuraria como uma “*falsificação do falso*”, “*o falso a uma mais alta potência*”.<sup>8</sup>

Vale ressaltar que esta conversão não significa que a verdade de alguma maneira alcança o falso e nele se funde, o que nos conduziria a uma avaliação prematura das condições do falso. Uma vez que o mundo é vontade de potência e enquanto tal designa o devir e a potência do falso, tudo deve ser pensado em função de seus princípios e de seu caráter. Nesse sentido, se a verdade só pode ser entendida em relação à vontade de potência, que implica o falso, ao alcançar a potência do falso a própria verdade seria regida pela vontade de não se enganar. Para justificar o mundo da verdade, em que ela pudesse ser veiculada, a verdade produziu um mundo fictício, de onde ela imaginou um homem verídico e desse modo pode imperar como única via que canaliza todas as forças em torno de si. Foi preciso então instituir uma “vontade de verdade”, que operasse como uma regra de conduta, um princípio regulador e é sob esse aspecto que devemos questionar “*quem, realmente, nos coloca questões? O que, em nós, aspira realmente à verdade?*”. Se por muito tempo nos detivemos em torno da origem da verdade, é preciso então ir em busca da questão mais fundamental e indagar-se sobre “*o valor dessa vontade*”, considerando que “*queremos a verdade, mas por que não, de preferência, a inverdade, a incerteza? Ou mesmo a insciência? O problema do valor da verdade apresentou-se à nossa frente – ou fomos nós a nos apresentar diante dele?*”.<sup>9</sup> Com esta tríade de questões – *quem, o que, qual valor* - Nietzsche pretende desfigurar a forma essência/aparência que pressupõe um fundo originário por trás das aparências e das máscaras, e procura deslocar o problema para a profusão de máscaras que se multiplicam de modo a tornar impossível indagar-se sobre uma origem. São máscaras que se deslocam sem lugar, sem localização fixa, fora do mundo da representação, deslocadas do espaço e do tempo visto que irrompem como devir, e de acordo com Deleuze, designam “efeitos de superfície”, como um acontecimento capturado fora do tempo, e evocam uma dimensão “incorporal, impessoal e pré-individual” (DELEUZE, 1982).

---

<sup>7</sup> VP, I § 107.

<sup>8</sup> VP, I § 110.

<sup>9</sup> BM, § 1.

A necessidade da verdade se consolidou em vista da hipótese do engano, uma postura de cautela, de prudência ante o perigo que representa a fatalidade do erro. Contudo, não é em função de um mero cálculo utilitário que a vontade de verdade se estabelece a todo preço, pois tanto a verdade como a inverdade podem ser úteis à vida, mas justamente, a despeito disso, a vontade de verdade exerceu, mesmo sendo comprovada sua inutilidade e periculosidade, um papel normativo: “‘vontade de verdade’ não quer dizer ‘eu não quero me deixar enganar’, mas sim – não há escolha – ‘eu não quero enganar, nem sequer a mim mesmo’: – com isso estamos no terreno da moral”<sup>10</sup>. Assim, uma vez que a vida “depende da aparência, de erro, impostura, disfarce, cegamento, auto-cegamento”, a verdade insurge como uma norma, que deve colocar a existência em estado de alerta, em vigília, ou seja, distanciar a vida do que ela pode produzir, separar o falso de sua potência de criar.

Mas qual o grau é designado à arte num mundo falso? Ora, certamente não se trata de uma equiparação ao nível da verdade, ou dos esquemas e ficções inerentes ao conhecimento. O que está em questão agora é a forma decisiva de ultrapassar o domínio da vontade de verdade: “nós temos a arte *para não morrer pela verdade*”, afirma a epígrafe de um texto póstumo. O problema é que a Nietzsche interessa, sob o crivo de uma avaliação genealógica intenta descortinar a inclinação moral do ideal de verdade e sua submissão a valores ultraterrenos que negam a vida, para então encontrar o antagonista natural do ideal ascético. Ainda que se atribua à ciência tal papel, esta, no entanto, na medida em que constitui a força animadora daquele ideal, não o contradiz, pois ambos se encontram sob o mesmo terreno. Sua tarefa, então, apenas se limita a combater o que há no ideal ascético de “exterior, revestimento, jogo de máscaras, seu ocasional endurecimento, ressecamento, dogmatização”.<sup>11</sup>

Portanto, todo esforço deve ser concentrado para o ultrapassamento do valor de verdade, e isto só é possível a partir da busca do antagonista natural do ideal ascético. Logo, é à esfera da arte que Nietzsche atribui o antagonista daquele ideal: “a arte, na qual precisamente a *mentira* se santifica, a *vontade de ilusão* tem a boa consciência a seu favor”<sup>12</sup>. Somente esta esfera permite ao pensamento operar uma correção que libere a vida das contradições que o conhecimento condicionado à verdade produziu, assim, a arte se inscreve como a única condição capaz de rivalizar com o ideal ascético de verdade. Somente a adesão a uma instância que substitua o ideal ascético por um outro ideal, por um ideal de transbordamento e excesso de força, pode permitir que o falso chegue à sua intensidade e com isso suplante o ideal de verdade.

Em *Humano demasiado humano*, Nietzsche assinala que a essência do artista reside no fato de ele “não querer absolutamente ser privado das brilhantes e significativas interpretações da vida [...], com isto luta pela superior dignidade e importância do ser humano; na verdade, não deseja abrir mão dos

---

<sup>10</sup> GC § 344.

<sup>11</sup> GM, III § 25.

<sup>12</sup> GM, III § 25.

pressupostos *mais eficazes* para a sua arte”<sup>13</sup>. A arte, elevada à mais alta potência como pletora de máscaras e sentidos, potência infinita de criação do devir e da vontade de potência, invoca o exercício e expansão desta potencialidade como intensidade pura, como instância criadora destituída de referências exteriores, fixidez, identidades e representações, releva-se de forma nômade e singular, uma potência que se lança como jogo de faces e metamorfoses dionisíacas, e, nesse sentido, na expressão cunhada por Deleuze, “instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias” (DELEUZE, 1982, p. 268).

Mas de que maneira é possível realizar uma correção capaz de introduzir ou recolocar o falso numa instância artística? Enquanto expressão da vontade de potência, a arte é o elemento mesmo desta correção, na medida em que é ela que eleva “o falso à mais alta potência”. Para que a potência do falso atinja um grau mais elevado do que aquele da verdade, é preciso que seja elevado a uma vontade de potência artística, logo, é a arte que eleva o falso ao seu mais alto poder, a uma afirmação trágica da vida. Mas isto só é possível mediante uma seleção, uma intensificação, de modo que a potência do falso deve ser conduzida ao paroxismo, deve ser levada a um nível mais elevado, na forma de uma seleção.

O fato de o artista avaliar mais elevadamente a aparência do que a realidade não é nenhuma objeção contra essa proposição. Pois “a aparência” significa aqui *uma vez mais* a realidade; só que sob a forma de uma seleção, de uma intensificação, de uma correção[...]. O artista trágico não é nenhum pessimista. Ele diz *sim* a tudo que é digno de questão e passível mesmo de produzir terror, ele é *dionisíaco*[...]<sup>14</sup>.

O caráter inovador e transgressor de tal perspectiva reside em reconhecer a capacidade de iludir, de mascarar-se, na dimensão de uma máquina dionisíaca que consiste na eclosão de metamorfoses, um fluxo mutável e ilusório de forças e infinitas perspectivas onde o que se pode vislumbrar é da ordem da “mais alta potência do falso”. Como observa Lebrun (1985, p. 62), se a arte se traduz como sinônimo da mentira, não é porque ela nos instala na mentira, no falso, mas porque ela é essencialmente a mentira e o falso, daí a necessidade de reconhecer o falso como o caráter intrínseco à vida e o dionisíaco como a instância criadora que nos incita a forjar a ilusão, inventando sentidos e perspectivas ao infinito.

No fragmento 361 da *Gaia Ciência*, Nietzsche discorre acerca da configuração dessa potência artística:

falsidade em boa consciência, o prazer de dissimular, explodindo como potência, repelindo o que se chama <caráter>, submergindo e às vezes até apagando; o desejo íntimo de agarrar-se a uma máscara e de entrar num papel, numa *aparência*; um excedente de faculdades de adaptação de toda sorte, que não se satisfazem mais em para servir a utilidade estrita mais imediata [...].

A dissimulação, irrompendo como potência, traduz o fato de que o ato de simular não designa somente um meio, um instrumento, mas sobretudo uma potência. Se há uma inclinação íntima de se atar

<sup>13</sup> HH § 146.

<sup>14</sup> CI: *A “razão” na filosofia*, § 6.

a uma máscara, este estado é inconciliável com as determinações do caráter. Com efeito, tal inclinação excede às exigências da adaptação, porque as faculdades implicadas nesta experiência não se contentam mais em se restringir ao utilitarismo, não estão mais condicionadas, reduzidas a realizações meramente utilitárias. O que há é a proeminência da necessidade de expansão a qual ultrapassa o que é da ordem da adaptação ou da conservação. A existência, então, vê-se destituída de uma prescrição teleológica, um fim, logo, uma finalidade que não se encerre nela mesma enquanto expansão e transbordamento de força.

Notadamente, a dimensão que se esboça nesta abordagem se consolida como uma potência dionisíaca distinta das concepções de arte sustentadas no contexto do *Nascimento da tragédia*, em que a compreensão da aparência encontra ressonâncias na determinação antitética entre o apolíneo e o dionisíaco, como elementos estéticos da cultura grega. Nas formulações do jovem Nietzsche, Apolo, deus da individuação, da bela aparência opõe-se a Dioniso, deus da embriaguez, do dilaceramento. Sob tal configuração, sendo um definido como via de acesso à expressão do outro, ambos se completavam como fundo primordial e intensificação da aparência numa relação configurada pela dominação, pelo excesso e pela vertigem, que se traduzia num jogo de superfícies marcado pela relação tênue entre clareza e obscurecimento. Uma vez convertidos para a tragédia, tais dimensões estéticas expressavam duas pulsões cósmicas próprias à arte. Sob o efeito do delírio dionisíaco o indivíduo se via tomado pela possessão, um mergulho no êxtase provocando no iniciado uma evasão de sua individualidade lançando-o ao domínio do informe, do transe orgiástico, o qual apenas incitava e permitia ao indivíduo dar vazão a seus fantasmas.

O período da transvaloração dos valores coincide com uma nova concepção da arte e da dimensão dionisíaca, agora não mais como um conceito emblemático da cultura grega nem associado ao apolíneo como sua antítese. As concepções de arte do último Nietzsche o levam a distinguir veementemente o dionisíaco consagrado da vontade de potência do delírio dionisíaco prescrito no *Nascimento da tragédia*. Nas obras que constituem o projeto de transvaloração, observa-se a precedência do Dioniso frente ao apolíneo. Vale lembrar que tal deslocamento é reflexo do afastamento com relação a Schopenhauer, considerando que o dualismo entre Apolo e Dioniso encontra seu fundamento nas concepções opostas de vontade e aparência, coisa em si e fenômeno que aquela filosofia buscava. Assim, sob esse ponto de vista, a arte consistia na imitação das aparências que, levando o homem ao estado estético da contemplação, liberavam-no ao império da vontade, da esfera da dor e da contradição.

Ao renunciar a oposição entre “mundo verdade” e “mundo aparente”, assegurada pela metafísica, Nietzsche lança mão do dualismo que antes servia de base para a realização da existência como fenômeno estético. Não é mais possível preconizar uma polarização de conceitos antitéticos porque só há uma única realidade, e os atributos que a qualificam são desenhados sob um novo registro: falso, cruel, contraditório, errôneo, mentiroso, mal etc. A aparência agora transfigurada não significa evadir-se da realidade ou mesmo buscar o estado de uma imitação das aparências, num sonho apolíneo. Ao contrário, ela consiste, sobretudo, em afirmar a dimensão dionisíaca da vida como única, em que a crueldade e a

violência ganham valor elevado e disto resulta sua dimensão trágica.

Como avalia Haar (1993, p. 99), nas demonstrações do último Nietzsche o que se consagra é o fato de que em sua configuração artística, a vontade de potência quer a ilusão, o que significa que ela não se engana a si mesma porque se reconhece como fonte de todos os sentidos e perspectivas, logo, que ela é a “verdade” realizada, em ato, como afirmação absoluta de si. Isto exclui tanto o puro apolíneo que supõe que a ilusão das aparências não seja revelada como tal; como também o puro dionisíaco, que suporia uma adesão sem distância à vida, uma imanência obscura da vontade de potência que permaneceria encerrada no caos sem projetar nenhum “valor” para se auto-interpretar e se aumentar. Conclui, então, que a desilusão ou ilusão absoluta no saber e na vida seria insustentável, pois conduziria a uma *situação limite*, sendo assim, a ilusão que Nietzsche prenuncia é a ilusão desligada de sua própria origem, uma ilusão dilacerada, desnudada.

Portanto, nas concepções do último Nietzsche, observa-se que as consequências da ruptura com Wagner aparecem de forma decisiva. Nessa esteira, Dioniso é um princípio essencialmente criador, uma potência de criar ilusão, de simular, e isto é o que qualifica a arte dionisíaca. Entretanto, tal dimensão só é possível de ser explicada a partir de um “*excedente de força*”, enquanto expressão de condição da vida, que constitui uma máquina dionisíaca que se exprime por uma diversidade de máscaras e metamorfoses, todas coexistindo com uma profusão de sentidos e perspectivas que se traduzem pelo excesso de força.

Em *Nietzsche contra Wagner*<sup>15</sup>, ao revelar que as objeções com relação a Wagner são de ordem fisiológicas, o autor considera a estética como uma “fisiologia aplicada”. Partindo desse pressuposto, ao evocar a mediação de tal aplicação visa, com efeito, denunciar as limitações conferidas à arte, na medida em que atribui ao compositor a impropriedade de equiparar a música à linguagem, reduzindo-a à interiorização dos gestos e das vivências. Tal equiparação não ultrapassa uma semiótica de sons que se traduz numa simbologia gestual, uma “policronia do ideal”. É precisamente nisso que Wagner constitui um instinto decadente, “*o artista moderno par excellence*”. Nietzsche admite a confusão a que incorreu ao interpretar a “melodia infinita” de Wagner “como expressão de uma potência dionisíaca da alma”, pois tanto a arte como a filosofia devem estar em sintonia com a condição fisiológica de crescimento ou declínio.

No *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche reconhece o traço distintivo que separa Apolo e Dioniso, porém ambos indicam variantes que nascem de uma mesma pulsão: a embriaguez. Com isto, Apolo é subsumido pela embriaguez dionisíaca. A embriaguez apolínea consiste na excitação do olhar, o que torna todo artista que domina a dimensão da imagem um visionário, enquanto, sob o registro da embriaguez dionisíaca, “o sistema conjunto de afetos é que está excitado e elevado”,<sup>16</sup> expressando e lançando para fora suas transmutações e metamorfoses.

A embriaguez como condição fisiológica indispensável precisa elevar toda a máquina à

<sup>15</sup> Cf. *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*.

<sup>16</sup> CI: *Incursões de um extemporâneo*, § 10.

excitabilidade, caso contrário não é possível chegar à arte. Tanto na excitação sexual, na embriaguez do desejo, de toda afecção forte, do combate, da vitória, na embriaguez da crueldade, da destruição, de “uma vontade acumulada e dilatada” que conduz à força a movimentos extremos, o sentimento à sua elevação e plenitude. Esta dimensão mobiliza a força muscular e os sentidos, conduz ao transbordamento e expansão corporal que se projetam às imagens e aos desejos, intensificando e transfigurando a sensibilidade. E é esse estado que capacita a percepção artística a tornar-se fina e distante, a estender a perspectiva a esferas mais amplas e mais distantes, sensível ao sinal dos afetos, aos “pequenos acontecimentos” como sustenta Zaratustra, capaz de apreender o ínfimo e fugidio.

Somente sob esta condição, disponibilizamos nossos afetos às coisas e numa relação de reciprocidade, entregamo-nos e deixamos que elas nos tomem e, assim, as violentamos. A isto Nietzsche denomina *idealização*, não como uma forma de subtração e uma dedução, mas como expressão de uma “monstruosa *exaltação* dos traços principais, de modo que os outros traços pertinentes se dissipam”<sup>17</sup>. Portanto, a *idealização* é a conjugação de um estado de intensidade da potência que se expressa como um empirismo superior, porque consiste numa quebra dos traços secundários e intensificação dos traços fundamentais à plenitude de toda máquina. Somente sob esse registro pode o homem “transformar as coisas até elas refletirem sua potência: até elas serem o reflexo de sua perfeição. Este precisar-transformar em algo perfeito é – arte”.<sup>18</sup>

### **Sigla das obras de Nietzsche:**

BM – *Além do bem e do mal*

CI – *Crepúsculo dos ídolos*

GC – *Gaia ciência*

GM – *Genealogia da moral*

HH – *Humano demasiado humano*

VP – *La Vonlonté de puissance*

Z - *Assim falou Zaratustra*

---

<sup>17</sup> CI: *Incurões de um extemporâneo*, § 8.

<sup>18</sup> CI: *Incurões de um extemporâneo*, § 9.

## REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, M. “Le Rire des dieux”, In: *La Nouvelle revue française*, julho de 1965.
- DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982
- HAAR, M. *Nietzsche et la Métaphysique*. Paris: Gallimard, 1993.
- KLOSSOWSKI, P. “Nietzsche, le polythéisme et la parodie”, In: *Un si Funeste Désir*. Paris: Gallimard, 1963.
- LEBRUN, G. “Quem era Dionísio?”, In: *Kriterion – Revista de Filosofia*. Belo Horizonte, 1985.
- NIETZSCHE, F. *Le Gai Savoir*. Tradução francesa de P. Klossowski. Paris: Gallimard, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”, In: *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues T. Filho. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Traduzido por Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O Nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La Volonté de Puissance*. Tradução de Geneviève Bianquis. Paris: Gallimard, 1995. (2 volumes).
- \_\_\_\_\_. *A Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche contra Wagner*. tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Caso Wagner*. Traduzido de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Marco A. Casa Nova. RJ: Relume Dumará, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2000.