

O RISO ESTÉTICO: O PROBLEMA DA (IN)EXISTÊNCIA DO ARTISTA NO SÉCULO XIX¹

Renan Pavini Pereira da Cunha (UEL)^{2,3}
renanpavini@gmail.com

Resumo: O artigo busca compreender o artista moderno depois do nascimento da sociedade mercantil e da afirmação hegeliana de que “a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, como algo do passado”. Para isso, iremos percorrer os pensamentos de Baudelaire e Nietzsche e a forma que ambos entenderam a importância do artista e da arte no século XIX, principalmente através do riso. Nossa hipótese é que o artista, uma vez marginalizado tanto do ponto de vista social quanto da racionalidade filosófica, viveu no *entre-lugar*, estabelecendo uma (in)existência perigosa em que revela o homem em sua dimensão humana, viciosa, corporal, através do riso. Devido a essa (in)existência perigosa manifestada pelo riso, não tardou para a racionalidade, principalmente através da psiquiatria, em assimilar o artista à loucura, para poder capturá-lo dentro do discurso científico.

Palavras-chave: riso; artista; Baudelaire; Nietzsche; (in)existência.

INTRODUÇÃO.

A existência do artista⁴, durante o século XIX, encontra-se marginalizada. Após a Revolução Industrial, com a as-

¹ Recebido: 02-06-2020 / Aceito: 19-12-2020 / Publicado online: 15-04-2021.

² Professor Colaborar na Universidade Estadual de Londrina, UEL, Paraná, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3536-1864>.

⁴ Utilizamos, ao longo deste artigo, poeta e artista como sinônimos. Essas denominações se restringem aos artistas que foram considerados marginais e que tem como atividade a escrita, como poetas e romancistas.

censão capitalista e com a grande superlotação das cidades, o artista é vinculado àquele indivíduo que se encontra à margem, não assimilado e excluído pela sociedade. Tem sua existência colocada à margem em relação àquilo que o indivíduo comum deve realizar: o trabalho. O próprio Marx (2013, p. 167) definiu que aquilo que nos distingue dos animais é justamente o trabalho, e, nesse sentido, “como criador de valores de uso, como trabalho útil, o trabalho é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana”. Assim, do ponto de vista histórico-social, o trabalho no século XIX é considerado – tanto pelos marxistas como pelos não marxistas – como uma das características mais importantes da espécie humana, até mesmo sua essência.⁵

Outrossim, se o artista é configurado como aquele que está no limiar social, visto como um pária, um fantasma ou um vadio, é também caracterizado como um perigo para a ordem social – e não tardará para ele ser assimilado como um criminoso ou como um louco. Sua existência está comprometida pelo processo capitalista, uma vez que a finalidade de sua atividade neste cenário entra em questão. A saber: o artista é aquele que produz a “obra”, mas, contraditoriamente, afasta-se do obrar ou, nas palavras de Maurice Blan-

⁵ Entendemos que, depois do descredenciamento da arte pela crítica hegeliana, persiste uma oposição entre *πράξις* e *ποίησις*, uma vez que esta não pode ser compreendida como uma atividade ligada *ainda* aos meios de produção do capitalismo, ou seja, a atividade artística não se encontra vinculada ao trabalho (no sentido que Hannah Arendt, em *The Human Condition*, emprega a noção de *labor*). Posteriormente, e isso não tardará, quando o mercado absorve a produção artística, a experiência da arte irá pressupor a *πράξις*. Sobre a relação da arte e mercadoria, são notáveis os trabalhos de Walter Benjamin e Adorno e Horkheimer.

chot (1969, p. 622-623), “escrever é produzir a ausência de obra (*le désœuvrement*). Ou ainda: escrever é a ausência de obra tal como *se produz* através da obra e atravessando-a. Escrever como *désœuvrement* (no sentido ativo dessa palavra) é o jogo insensato, o risco entre razão e desrazão”. O artista, então, destoa do cidadão comum, daquele indivíduo que produz, do operário que vai à fábrica e, portanto, que conduz a sociedade “ao progresso” através da sua principal atividade: o trabalho.

Com uma observação precisa, Octavio Paz (1976, p. 76, *grifos do autor*) escreve que os “poetas malditos”

não são uma criação do romantismo: são fruto de uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar. A poesia não ilumina nem diverte o burguês. Por isso ele desterra o poeta e faz dele um parasita ou um vagabundo. Daí também que os poetas, pela primeira vez na história, não viviam de seu trabalho. Sua obra não vale nada e este *não vale nada* se traduz precisamente em um *não ganhar nada*. O poeta tem que procurar outra ocupação – da diplomacia à fraude – ou perecer de fome. Esta situação se confunde com o nascimento da sociedade moderna: o primeiro poeta “louco” foi Tasso; o primeiro “criminoso” foi Villon.

Não somente de uma perspectiva histórico-social, mas a existência do artista é colocada em questão também a partir de um ponto de vista filosófico. No horizonte do pensamento hegeliano, o artista não é mais necessário para o processo histórico-dialético. Hegel (2011, I), em seus *Cursos de estética*, decretou que a arte é coisa do passado, isto é, que a figuração da arte não contribuirá mais para o desenvolvimento do espírito em seu processo lógico e necessário na história e, portanto, o advento da filosofia e da ciência assumiria o papel para a revelação do espírito absoluto, tor-

nando a arte desnecessária. Ou, em outros termos, assim como a religião, a arte não tem mais a mesma função para o homem como em épocas passadas. Nesse sentido, a existência do artista se encontra fora da lógica do tempo, perde seu sentido de ser, sua relevância, multiplicando-se os porquês sobre a finalidade de sua existência, tanto de um ponto de vista da racionalidade dialética quanto de uma sociedade capitalista e dessacralizada.⁶

Diante disso, nossa proposta é apresentar como a (in)existência do artista é marcada pelo paradoxo de uma sociedade que o recusa e o torna possível. Avançamos nossa pesquisa ao mostrar como o artista, tomando Baudelaire como exemplo, mesmo diante de tamanhas adversidades no século XIX – seja do ponto de vista social ou filosófico – aceita sua condição marginal, tornando-se um perigo e uma ameaça para a sociedade, uma vez que adota um tom combativo e crítico. Em seguida, detivemo-nos na questão do riso do artista, primeiro em Baudelaire, cujo riso, por não ser

⁶ Sobre o processo de secularização, Karl Löwith afirma que as filosofias modernas trazem consigo a ideia de progresso, pois são derivadas do próprio cristianismo. Neste sentido, para Löwith, existem nas filosofias modernas pressupostos teológicos escondidos. É por isso que, para o autor, a concepção de “progresso inevitável” não passaria de uma herança secularizada das escatologias Cristãs (tese atacada por Hans Blumenberg, em *La légitimité des temps modernes*). Em *De Hegel a Nietzsche*, Löwith (2014, p. 360) lembra que Nietzsche desenvolveu sua crítica do homem moderno como um protesto contra essa humanidade, própria de um cristianismo mundanizado que perturbou a “medida do homem”. Parece-nos que é nesse horizonte que também podemos entender o ataque que trazem os pensamentos de Blake e Novalis. Novalis (2001, p. 123) professa que a verdadeira religião da humanidade é a poesia: “Poesia é a grande arte da construção da saúde transcendental. O poeta é, portanto, o médico transcendental”; por sua vez, Blake retoma os livros sagrados para mudar o termo “pecado” por “inocência” – o homem é redesenhado. Tanto Blake quanto Novalis abordam o tema de um catolicismo distinto e diverso do histórico e, por isso mesmo, lançam uma crítica ao catolicismo tradicional. O que isso acusa é que mesmo com a secularização no século XIX, ainda assim, atacar os preceitos morais cristãos também é atacar esse novo homem moderno (em algum sentido, em seu fundamento), e, a nosso ver, não entram em contradição a morte de Deus com o ataque aos valores cristãos feitos pelas filosofias e variados campos artísticos.

nem lógico ou necessário, abre-se para a dimensão “demoníaca” da existência, contrapondo-se, assim, à figura do sábio imbuído pela moral. Doravante, buscamos a dimensão do riso no pensamento de Nietzsche que, fazendo dançar, como encontramos em *Zarathustra*, transforma-se na expressão mais contundente de que a arte supera o declínio da vida moderna. Em suma, salientamos que o artista, por sua vida e pensamento exuberantes, alegres e críticos, mesmo diante de uma sociedade que, inicialmente, recusa-lhe a existência, torna-se um incômodo, ao ponto desta mesma sociedade começar a notá-lo e criar mecanismos – como a psiquiatria, *verbi gratia*, que aproximou o louco do artista – para contê-lo.

1. UMA (IN)EXISTÊNCIA PERIGOSA

O artista vive sua (in)existência. Tirando-lhe todo o motivo para existir, ele ainda existe por *causa* e para *além* dessa negação. Esse paradoxo marca agora sua ontologia, sua existência contraditória em que ele não conseguirá escapar. Seria preciso ainda dizer: o artista, não existindo nem para a sociedade e nem para os saberes, por isso mesmo constrói-se em sua identidade marginal e perigosa, um personagem silencioso não só estranho à sociedade e à racionalidade, como também para si mesmo. Seu grande esforço será afirmar sua existência (que incorpora arte e vida) no momento em que rompe com a cultura e com o próprio espaço em que se insere. Como o *flâneur* baudelairiano a vagar em meio à multidão, silenciosa e solitariamente, sem que ninguém o perceba, e a transformar a arte em sua possibilidade de existência. Seria necessário, nesse sentido, não só atestar que o

poeta e sua arte, a partir do século XIX, rompem com a tradição clássica, mas afirmar que ambos, por se situarem fora de todo espaço e tempo possíveis, emergem justamente numa ruptura com aquilo que não lhes permitem existência.

Em sua (in)existência, o poeta se estabelece neste espaço hostil, a partir da insistente afirmação de que ainda existe. Espaço que o nega e, ao mesmo tempo, torna-o possível; ou, palavras de Jacques Rancière (2017, p. 30), “o gesto que exclui o poeta não é senão consequência do gesto que lhe designa seu lugar”. Ao ser negado por seus coetâneos, o artista abre-se para uma experiência-limite que é exterioridade e que tem, como nascimento, sua própria interioridade, interioridade constituída no seio da sociedade que o considerou estrangeiro – negatividade, certamente, porém uma negatividade afirmativa sem direito à síntese ou, ainda, uma *negatividade sem emprego*, como entendeu Georges Bataille.⁷

Diferentemente do panóptico de Bentham trabalhado por Foucault, que lança a visibilidade sobre os criminosos e os loucos, num primeiro momento, o artista tem que lidar com sua invisibilidade, com sua existência profanada numa sociedade que não o reconhece e numa filosofia que o torna desnecessário, ilógico ou anacrônico. Seria indispensá-

⁷ Por conta dos cursos de Hegel ministrados por Alexandre Kojève, Bataille (1973, OC, V, p. 369-371) escreve, em 6 de Dezembro de 1937, a Kojève, explicando o que entende por negatividade sem emprego (*négativité sans emploi*): “Se a ação (o “fazer”) é – como diz Hegel – a negatividade, a questão se coloca então de saber se a negatividade de quem não tem “mais nada a fazer” desaparece ou subsiste ao estado de “negatividade sem emprego”: pessoalmente, só posso decidir num sentido, sendo eu mesmo exatamente essa “negatividade sem emprego” (eu não poderia me definir de maneira mais precisa). Aceito que Hegel tenha previsto esta possibilidade: ao menos ele não a situou como o *resultado* dos processos que descreveu. Imagino que minha vida – ou seu aborto, melhor ainda, a ferida aberta que é minha vida – constitua por si só a refutação do sistema fechado de Hegel”.

vel, nesse momento, utilizando como parâmetro *Histoire de la folie*, compreender que a loucura está para o pensamento de Descartes assim como o artista está para o pensamento de Hegel e para o início da sociedade mercantil. Ser artista é não-ser. Entretanto, não seria, como Platão nos diz, do não-ser que justamente vem o ser, a criação? A *ποίησις*? O fato é que ser artista é ser destituído de todo o valor – num duplo sentido: filosófico e mercantil; Octavio Paz (1976, p. 84-85) nos esclarece sobre este último:

Ser inimigo do Estado, perder certos direitos cívicos, estar sujeito à vingança ou à justiça da cidade natal, é algo muito diverso do carecer de identidade pessoal. No segundo caso a pessoa desaparece, converte-se em um fantasma. O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque, efetivamente, não é “ninguém”. Isto não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. O esforço que se gasta em sua criação não pode reduzir-se ao valor trabalho. A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que a nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo. [...] Daí o poeta não ter *status* social.

Se o poeta – outrora como a loucura para a filosofia de Descartes – tem sua existência comprometida pela filosofia hegeliana, diferentemente da captura da loucura na época clássica que destituiu seus poderes ao encerrá-la nos muros do asilo, o artista vaga silenciosa e indiscriminadamente pela sociedade. Este *flâneur*, por mais que já se encontre “superado”, banido de toda e qualquer possibilidade de “progresso” já que sua atividade se afasta do trabalho, situa-

se, agora, numa existência assimétrica com o que já foi em tempos passados e, por isso, não reconhecido: destituído de seus aspectos transcendentais e metafísicos, dos ideais de beleza, bondade e perfeição que lhe garantiam o renome, seu *status* e seu trabalho. O que resta ao artista é apenas a sua imanência a qual aceita em sua própria condição de existência, na noite suja de lama:

Ei! O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar mal frequentado! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Na verdade, há aí algo surpreendente.

– Meu caro, você conhece meu terror pelos cavalos e veículos. Ainda há pouco, ao atravessar o *boulevard*, muito apressado, escorreguei na lama, em meio ao caos movente onde a morte chega a galope por todos os lados. Minha auréola, num movimento brusco, despencou da minha cabeça indo parar na lama de macadame. Eu não tive a coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que quebrar os ossos. E, pois, disse a mim mesmo, há males que são para o bem. Posso, agora, andar incógnito, cometer atos baixos e me entregar à devassidão, como um simples mortal. E eis-me aqui, como você vê, semelhante a você!

– Você deveria, ao menos, anunciar a perda da auréola, ou notificar a polícia.

– Por minha fé! Não. Encontro-me bem aqui. Só você me reconheceu. Além disso, a dignidade me aborrece. Mais ainda, creio que algum mau poeta, com alegria, a apanhará e a colocará impunemente na própria cabeça. Fazer alguém feliz, que prazer! Sobretudo um feliz que me fará rir! Pense em X ou em Z! Heim! Como isso será engraçado! (BAUDELAIRE, 1926, p. 157-158).

Nesse conto de Baudelaire, que trouxemos na íntegra, observamos o poeta estabelecer um diálogo com um sujeito qualquer. A característica principal deste conto já se encontra em seu nome: “Perda da auréola”. O peso dessa perda é o afastamento daquela vitalidade da arte da qual Hegel enunciou, que significa que a arte deixou de tratar de assun-

tos metafísicos e que a obra poética não é mais entendida como edificante para uma cultura. O poeta se desapossa da auréola que historicamente lhe pertencia, encontrando-se agora destituído de um discurso que garantia à arte seu fundamento, um lugar elevado, ao lado da religião e da filosofia. Destituído do mundo metafísico, entregue à modernidade, o poeta, na busca de sua identidade, dá provas de sua própria existência. Acredita que a perda desta auréola o levará ao reconhecimento pelo homem comum – sorumbático engano. O problema de sua existência não se encontra somente no plano dos saberes. Desapossado de seu alto posto, jogado à lama, entregue às baixezas e torpezas da modernidade, nem o mais vil dos homens o reconhece agora. O poeta não é mais aquele homem que carrega a auréola, uma vez que esse posto, impossível agora, seria motivo de riso. Ao contrário, ele tem plena consciência que sua condição solitária se deve à inseparabilidade entre sua vida e sua obra, na sua entrega à transgressão que lhe revela a vida em sua dimensão mundana, finita e intensa: “posso, agora, andar incógnito, cometer atos baixos e me entregar à devassidão, como um simples mortal”. Em vista disso, parece que Baudelaire sugere que o poeta não está somente alheio aos altos temas transcendentais, como também afastado da vida ordinário do homem comum, situando-se, portanto, nesse *entre-lugar*.⁸

Nota-se, no conto de Baudelaire, que a dificuldade do

⁸ Em *Éloge de la philosophie*, a forma como Merleau-Ponty (1989) caracteriza o filósofo se aproxima da maneira como entendemos o artista moderno, principalmente quando se refere a Bergson: “um filósofo desse gênero compreende sua própria *étrangeté*, pois ele jamais está totalmente no mundo e, entretanto, nunca fora do mundo”. Não estando fora nem dentro do mundo, podemos tomá-lo como um inclassificável.

homem comum em aceitar a nova condição do artista (“Ei! O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar mal frequentado! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia! Na verdade, há aí algo surpreendente”) é proporcional a do artista em se fazer semelhante ao homem comum (“e eis-me aqui, como você vê, semelhante a você!”).

Se a perda da vitalidade artística anunciada pela filosofia de Hegel subsumiu a arte como algo do passado, para Baudelaire, a existência do poeta deve afirmar uma arte na imanência de sua existência, insistir a todo o instante – mesmo contra a filosofia, a ciência, a religião, a sociedade e a moral – que ele é no momento mesmo em que lhe recusam que seja. A arte, estando restrita, desde Kant, desde Hegel, à cultura da reflexão e, por isso, historicamente terminada enquanto realização do espírito, deveria se conformar agora com sua limitada posição de subordinação às ciências ou aos tratados filosóficos?

Talvez o que melhor exemplifique (com toda vênica que essa palavra pode parecer imprópria neste momento) a existência do poeta seja a noção de *experiência*. Sobre essa noção, Philippe Lacoue-Labarthe (*apud* SCHEIBE, 2013, p. 12, nota 8) lembra que, etimologicamente, a palavra latina “*experire* tem a mesma raiz que *periculum*, perigo”, concluindo que “a experiência é desde o início e fundamentalmente sem dúvida o fato de se expor ao perigo”. Não à toa, a experiência poética, que indiscrimina a vida da obra, é essa existência que se tornou marginal à sociedade, por sua intensidade que coloca em suspenso os tradicionais valores morais.

Em oposição a essa experiência intensa e perigosa, a ausência de intensidade da vida na modernidade é criticada por Baudelaire (1932, p. 148) através da noção de progresso:

Eu quero falar dessa ideia de progresso. Esta lanterna obscura, invenção de filosofismas atuais, patenteado sem garantia da natureza e da Divindade, esta lanterna moderna lança tenebrosidades sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esgota, o castigo desaparece. Quem quer ver a história com clareza deve, antes de tudo, desligar essa lanterna pérfida. Esta ideia grotesca, que tem florescido sobre o terreno podre da fatuidade moderna, descarregou cada um de seu dever, livrou toda alma de sua responsabilidade, desobrigou a vontade de todos os laços que lhe impõem o amor ao belo. [...] Esta presunção é o diagnóstico de uma já muito visível decadência.

Pergunte a todo o bom Francês que lê todos os dias *seu* jornal em seu café, o que ele entende por progresso. Ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres incomuns aos Romanos, e que estas descobertas testemunham plenamente nossa superioridade sobre os antigos.

A crítica que Baudelaire lança à modernidade perpassa por sua discordância à ideia progresso – que toma a vida do ponto de vista da materialidade. O progresso glorificado pela modernidade não é o progresso espiritual, da intensidade da vida enquanto tal, mas o progresso material: “O pobre homem está totalmente americanizado pelas filosofias zocráticas e industriais, que perdeu a diferença que caracterizam os fenômenos do mundo físico e do mundo moral, do natural e do sobrenatural” (BAUDELAIRE, 1932, p. 148). Ao afirmar que a modernidade tem seu olhar voltado para a materialidade, Baudelaire (1932, p. 149) ressalta que a ideia de progresso indefinido – que fundamenta este olhar – seria justamente a “mais cruel tortura” e, também, que ela acarreta, no indivíduo, “pertinaz negação de si mesmo”:

“não seria um modo de suicídio incessantemente renovável e, também, fechado no círculo de fogo da lógica divina; ele [o progresso] não parece com o escorpião que perfura a si mesmo com sua terrível cauda, neste eterno *desideratum* que faz sua eternidade desesperadora?”.

A modernidade destitui o homem de sua intensidade, transformando-o em objeto, em mão-de-obra que vive para o trabalho e para o progresso. O progresso, em toda a ironia que a definição baudelairiana ocasiona, é o progresso contra o desenvolvimento da vida, da vitalidade do homem. Então, o que é ser poeta nesta época onde todos os saberes e práticas convergem contra essa mesma vitalidade? É necessário, para o poeta, desarticular-se destas representações escorpianas e ser o antídoto para tal veneno. Este antídoto só poderia brotar na mais profunda interioridade do próprio artista e, portanto, da sua mais alegre espontaneidade e vitalidade. Opondo-se ao progresso, Baudelaire (1932, p. 149) escreve que “na ordem poética e artística, toda a revelação tem raramente um precursor”,⁹ ou seja, como em “Perda da auréola”, o poeta não pode encontrar sua identidade perdida na história da arte, mas somente pode encontrá-la na imanência de sua existência que é criação; Baudelaire (1932, p. 149, *grifos do autor*) ainda complementa: “toda a floração [artística] é espontânea e individual. [...] O artista só revela a si mesmo. Ele só promete aos séculos

⁹ Claramente não podemos levar essa afirmação às últimas consequências, pois cairíamos na indiferença de Wittgenstein (Cf. o prefácio de seu livro *Tractatus lógico-philosophicus*). Ao contrário, o esforço dessa experiência consiste justamente em se distanciar das tradições que se pautaram em valores superiores em detrimento dos valores da vida e, mais recentemente, em valores eminentemente materiais em detrimento de valores vitais que afirmem a própria existência. Antes de uma indiferença, uma crítica e um esforço de ser.

porvir suas próprias obras. Ele só garante a si mesmo. Ele morre sem filhos. Ele foi *seu rei, seu sacerdote e seu Deus*” (BAUDELAIRE, 1932, p. 149, *grifos do autor*). Neste sentido, o poeta torna-se a própria obra de sua criação, ele constitui-se na medida em que vive artisticamente ao representar o mundo a partir de si mesmo.

Se considerarmos esse acontecimento do artista moderno descrito por Baudelaire, entenderíamos aquilo que Hegel criticou na arte moderna enquanto processo de subjetivação do artista e, portanto, compreenderíamos a instauração da incontornável instabilidade entre o argumento poético e o argumento filosófico-dialético. Temos agora que entender que a arte não é mais a significação do mundo em sua coletividade, em sua concretude e em seus valores e ideais, ou ainda o *Volksgeist*; ao contrário, o que se combate agora ou, melhor, ao que se resiste agora é, enquanto poeta, justamente a essa uniformização da essencialidade do homem moderno: seja esse trabalhador alienado em sua função ou esse burguês que olha para o irrestrito progresso material. Como esclarece Octavio Paz, por mais que a poesia não ilumine e nem entretenha o burguês, motivo pelo qual a burguesia fechou seus cofres para a arte, o poeta encontra-se como fundamento de sua própria obra: “A poesia tenta fundar a palavra poética no próprio homem. O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz de si” (PAZ, 1976, p. 77).

Não se trata aqui do espectador desinteressado kantiano, não existe prazer desinteressado entre a vida, o artista e a obra, ao contrário, esses interesses operam numa insepa-

rabilidade fundante cuja sociedade não só, a princípio, re-nega e condena, bem como os tornam possíveis. Toda a definição de arte perpassa agora pela própria existência do artista, não na tentativa primeira de fundar uma escola artística ou um método de se fazer arte, mas de promover uma identidade perdida: o grande esforço do poeta é buscar a si próprio no processo de criação, mesmo que essa busca signifique um “perder-se”.

Afinal, o que encontra o poeta ao buscar aquilo que é? O corpo, o contingente, o instável, as paixões e os vícios humanos. O poeta, em sua subjetividade, não encontra uma identidade fechada ou uma essencialidade que precede todo seu presente, e sim a multiplicidade de uma subjetividade de difícil apreensão e em constante transformação – ele encontra a si mesmo fora de si. Agora, diante da sociedade e do saber, o poeta cumpre o destino de Prometeu, encara a tragicidade da vida numa intensa alegria: “o prazer de vir-a-ser do artista, a alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortúnio, é apenas uma luminosa imagem de nuvem e de céu que se espelha sobre um lago negro de tristeza” (NIETZSCHE, GT [KSA 1], 1999, § 9).¹⁰

2. O RISO DO POETA

Walter Benjamin (2015, p. 98-99) escreve que

Baudelaire não gostou, como Gautier, da sua própria época, nem,

¹⁰ As citações de Nietzsche, ao longo deste artigo, são feitas a partir do alemão, embora confrontadas com as traduções para o português de Paulo César de Souza e, no caso de *O nascimento da tragédia*, J. Guinsburg.

como Leconte de l'Isle, conseguiu iludir-se a seu respeito. Não dispunha do idealismo humanista de um Lamartine ou de um Hugo, e não lhe foi dado, como a Verlaine, encontrar saída na devoção. Como não tinha convicções próprias, assumiu constantemente novas máscaras. *Flâneur*, *apache*, *dandy* e trapeiro eram para ele outros tantos papéis. A modernidade heroica revela-se como drama trágico em que o papel do herói está disponível. [...] Por trás das máscaras que usava, o poeta em Baudelaire mantém-se incógnito. [...] O incógnito é a lei da sua poesia.

E, de máscaras em máscaras, esse incógnito lança, através de sua poesia, a crítica à modernidade e aos altos valores da sociedade que não o assimilava. Em *As flores do mal*, no poema “Benção”, Baudelaire (1985, p. 105) descreve, numa agressividade reveladora, como a sociedade rejeita e despreza o poeta, rejeição e desprezo encontrados até mesmo na relação maternal:

Quando, por uma lei das supremas potências,
O Poeta se apresenta à plateia entediada,
Sua mãe, estarecida e prenhe de insolências,
Pragueja contra Deus, que dela então se apiada:

“Ah! Tivesse eu gerado um ninho de serpentes,
Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!
Maldita a noite dos prazeres mais ardentes
Em que meu ventre concebeu minha desgraça!

Pois que entre todas neste mundo fui eleita
Para ser o desgosto de meu triste esposo,
E ao fogo arremessar não posso, qual se deita
Uma carta de amor, esse monstro asqueroso”

Ser poeta, na modernidade, é ser maldito ou, até mesmo, tratado como monstro asqueroso. Por outro lado, ser poeta é também rir desta modernidade que se fecha em seus valores, que se agarra em suas conceitualidade e em seu mundo cotidiano do trabalho. Em *A essência do riso*, Baude-

laire (1932, p. 166-167) afirma curiosamente que “o sábio só ri ao tremer”. Isso porque “o Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do formulário divino, não ri, não se entrega ao riso se não tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência”. Estabelece-se, nesse sentido, uma oposição entre a seriedade do saber e o riso do poeta que revela a existência associada aos prazeres e dissabores, às alegrias e tristezas. O Sábio, detentor de conhecimentos metafísicos, universais, conceituais, ante o riso, se faz tremer, uma vez que o riso o leva para aquém – ou além – desses universais abstratos ao situar o homem em sua própria imediatez, em sua contingência terrena onde não há nem *a priori* nem *a posteriori*, mas apenas há – como num sopro, o riso, assim como vem, se vai – um esplêndido acontecimento interessado.

O riso, para Baudelaire, não é inocente e se constitui dentro da própria sociedade de que ri. Ao tomar como exemplo Virginie,¹¹ que simboliza a pureza e a ingenuidade absoluta, Baudelaire afirma que ela, ao se deparar com uma caricatura, é assaltada pelo temor:

A caricatura é dupla: o desenho e a ideia; o desenho violento, a ideia mordaz e velada; complicação de elementos penosos para um espírito ingênuo, acostumado a compreender por intuição coisas simples como ele. Virginie viu; agora observa. Por quê? Ela observa o incomum. De resto, não compreende em absoluto o que isso quer dizer e nem para que serve. Entretanto, vocês veem essa dobradura de asas súbita, esse frêmito de uma alma que se vela e quer se retirar? O anjo sentiu que o escândalo estava presente. E, na verdade, digo-lhes, que

¹¹ Virginie é personagem do romance *Paul et Virginie*, do escritor francês Bernardin de Saint-Pierre, escrito em 1787.

ela tenha ou não compreendido, o que lhe ficou foi esta impressão de não sei qual mal-estar, algo que se assemelha ao medo (BAUDELAIRE, 1932, p. 169).

Diante do desconhecido, a pura Virginie só pode sentir um profundo mal-estar ligado ao medo, pois sabia que estava diante de algo extremamente escandaloso, mundano, concupiscente, enfim, algo totalmente anti-metafísico – não seria o próprio poeta e sua obra o fio condutor desses sentimentos? O que a duplicidade da caricatura anuncia é propriamente como Virginie, em sua pureza, guarda em si a própria negação de si mesma; uma vez que ri, sente este mal-estar por ter rido, sente a impureza, sente a si mesma, o seu corpo. Não estaríamos longe, tomando Virginie como parâmetro, da moral escrava de Nietzsche, que forma indivíduos sujeitados e obedientes aos padrões metafísicos e, ao mesmo tempo, inculca no interior dos indivíduos o próprio ressentimento.¹² Assim, o que a doce Virginie sintetiza é

¹² O termo ressentimento, em Nietzsche, não tem uma definição unívoca. Ele ganha variações que passam da *inação* à *ação*. Tomando como parâmetro *Para uma genealogia da moral*, encontramos, segundo Edmilson Paschoal (2008, p. 20-21), duas variantes do termo: no primeiro, “o ressentimento entendido como um problema do homem individual, fraco, incapaz de reagir frente às adversidades da vida e de digerir o veneno produzido pela sua vingança não realizada”, isto é, “o ressentimento designa uma obstrução da ação que se desenrola numa indigestão psíquica e num envenenamento produzido pela sua não ação”. No segundo, “o ressentimento com traços de um problema social, na medida em que corresponde a uma moral, a uma concepção de justiça e a um modo de intervenção social” que “corresponde a uma vontade de poder operante que busca o domínio sobre as demais e que efetivamente é vitoriosa na cultura ocidental”. Paschoal (2008, p. 23-25) ainda acrescenta que, na terceira dissertação, Nietzsche retoma o ressentimento como problema fisiológico (primeira variante), porém, “com a ênfase voltada para a intervenção do sacerdote ascético sobre o homem do ressentimento”. Os meios utilizados por esse sacerdote são “a redução do sentimento vital ao mais baixo nível”, a “renúncia de si” e a separação entre fisiologia e psicologia, cujo objetivo é produzir, através das noções de culpa e pecado, “um círculo imaginário em torno do sofredor, num encantamento que o mantém preso ali, como uma galinha, sob efeitos hipnóticos”. Destacamos que, se podemos aproximar a Virginie de Baudelaire da noção de ressentimento em Nietzsche, essa aproximação se torna mais profícua se não colocarmos o ressentimento como uma vontade de poder operante, mas na “sua prática que consiste no encantamento realizado com o objetivo de não perder aqueles que se encontram sob seu domínio”.
Cont.

que toda a sociedade, tragada por tais valores superiores, esconde e constrange o seu próprio Eu – se rio, tremo, uma vez que

O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, de fato, como o riso é essencialmente humano, é também essencialmente contraditório, isto é, ao mesmo tempo, sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser absoluto do qual ele possui a concepção, a grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se lança. O cômico, a potência do riso, se encontra no ridente e não no objeto do riso. Não é, neste ponto, o homem que cai que ri de sua própria queda, a menos que seja um filósofo, um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e de assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *Eu* (BAUDELAIRE, 1932, p. 171, 172).

O riso, não sendo lógico e nem necessário, ao desvelar nossos desejos mais profundos, abre-se para um perigo em relação à tradição que se perpetua. E, por isso, quando o artista ri, seu riso suscita toda sua existência violenta que, para os homens comuns, encontra-se velada. Tal duplicidade é de natureza contraditória, tanto num sentido de superioridade quanto de inferioridade: “infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e ao Justo absoluto” (BAUDELAIRE, 1932, p. 171).¹³ O riso, ao carregar sua natureza contraditória, só

Certamente, diante dessa prática para com o homem ressentido, a arte ganha sua emergência, uma vez que, como escreve Adilson Feiler (2020, p. 525), logo no início de seu artigo “Nietzsche e a mnemotécnica: do sofrimento à afirmação da vida pelo artista da dor”, é “pelo criar [que] se é capaz de romper com a circularidade viciosa própria daqueles que são condicionados a, em tudo, serem obrigados a conformação aos padrões sociais pré-determinados, guardados na consciência”.

¹³ Esta citação faz parte do comentário de Baudelaire (1932, p. 171) sobre o personagem Melmoth do livro de Charles Robert Maturin, *Melmoth, l'homme errant*. Reproduzo aqui uma parte de seu comentário sobre este personagem: “Todos os ímpios de melodrama, malditos, danados, fatal-Cont.

pode se situar num espaço que não é nem da metafísica, nem do homem social: encontra *aquém* da metafísica e *além* do mundo. Nesse *entre-lugar* é que se pode ver emanar a ideia do riso, “uma ideia satânica como nunca antes! Orgulho e aberração!” (BAUDELAIRE, 1932, p. 170).

O riso, não partilhando nem da racionalidade nem da prosa do mundo, prova sua existência no ato mesmo de rir. Ao rir, ele é. Sua necessária contradição reside que o artista, ao rir – seja este riso tomado como superior ou inferior ou situado entre a metafísica e o mundano – só prova que sua morada mais profunda é a própria afirmação de sua existência. Henri Bergson (1983, p. 6), em *Le rire*, já afirmou o caráter vivo do riso ou da fantasia cômica: “Vemos nela, antes de tudo, algo de vivo. Por mais trivial que seja, tratá-la-emos com o respeito que se deve à vida”.

3. O RISO DO ARTISTA E A CRÍTICA AO QUE É MODERNO

É pelo riso de Zaratustra que encontramos fortemente a afirmação da vida a despeito dos valores metafísicos ou

mente marcados por um rito que chega até as orelhas, estão na ortodoxia pura do riso. De resto, eles são quase todos netos legítimos ou ilegítimos do célebre viajante Melmoth, a grande criação satânica do reverendo Maturin. O que de maior, o que de mais poderoso em relação à pobre humanidade do que esse pálido e entediado Melmoth? Todavia, há nele um lado fraco, abjeto, antídívino e antiluminoso. Assim como ele ri, comparando-se incessantemente às lagartas humanas, ele tão forte, tão inteligente, para quem uma parte das leis condicionais da humanidade, físicas e intelectuais, não existem mais! E esse riso é a exploração perpétua de sua cólera e de seu sofrimento. Ele é, que me compreendam bem, a resultante necessário de sua dupla natureza contraditória, infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e aos Justos absolutos. Melmoth é uma contradição viva. Saiu das condições fundamentais da vida; seus órgãos não suportam mais seu pensamento. Eis por que esse riso congela e revira as entranhas. É um riso que nunca adormece, como uma doença que segue sempre seu caminho e executa uma ordem providencial. E assim o riso de Melmoth, que é a expressão mais elevada do orgulho, realiza perpetuamente sua função, rasgando e queimando os lábios do ridente irremissível”.

transmundanos. O riso, para Nietzsche, liga-se à coragem, à superioridade, a um pensamento corpóreo, vivo e ativo, em suma, a um pensamento dançante. O riso não mais faz tremer – como o Sábio de Baudelaire –, mas faz dançar, o que levou Zarathustra a perguntar “quem, entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado?” (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, I, “Vom Lesen und Schreiben”).

Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele. Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria? Teu Si-mesmo ri de teu Eu e de seus saltos orgulhosos. “Que são para mim esses saltos e voos do pensamento?”, diz para si. “Um rodeio até minha meta. Eu sou a andadeira do Eu e o soprador dos seus conceitos” (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, I, “Von den Verächtern des Leibes”, *grifo nosso*).

Em oposição à Virginie de Baudelaire, esse Si-mesmo se assevera em seu riso, cuja afirmação é a própria negação dos valores metafísicos que insistentemente tentaram abafar o riso, ou melhor, nega os valores mais altos impostos pela história do Ocidente num riso. O riso não anuncia o declínio do homem, mas a afirmação de Si-mesmo, da vida criadora, leve e dançante.

Como comenta Héber-Suffrin (2003, p. 38), Nietzsche empreende, também em *Zarathustra*, uma contestação de nossa cultura:

Por um lado, nossa cultura se caracteriza por sua fé na razão, sua confiança na ordem das coisas e do pensamento; ela se pretende essencialmente “racionalista”: é esse racionalismo que começa com o método de Sócrates. Sócrates, precisamente, inaugura essa cultura. É esse mesmo racionalismo que, durante dois milênios, imobiliza seus esquemas de pensamento na lógica de Aristóteles. É ainda esse ra-

cionalismo que os teólogos introduzem no religioso – antes que uma revolução preste culto à deusa Razão. É ele que se renova e inventa a ciência, com o método cartesiano; é ele ainda que se encontra, outra vez renovado, na dialética de Hegel e seu famoso “o que é racional é real, e o que é real é racional”.

Esta contestação radical já se acha presente em *O nascimento da tragédia*, quando Nietzsche encontrou na tragédia grega um “pessimismo da *fortitude*”, oposto ao otimismo racionalista e científico do socratismo, responsável pela morte da tragédia. Ao buscar entender a aparente contradição do povo grego que, ao mesmo tempo, era um povo aberto à vida e um povo que precisava da tragédia, Nietzsche argumenta que a arte trágica dissipa a distância entre as instituições políticas e a sociedade e exaure o que separa os homens uns dos outros, reunindo-os num sentimento de identificação que os leva ao Uno-Primordial. Por isso, segundo o filósofo alemão, a arte trágica age como uma consolação metafísica, que caracteriza a vida, apesar das adversidades dos fenômenos, como imperturbável, poderosa e plena de alegria. Uma “[...] arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se, todavia, quereis continuar sendo completamente pessimistas” (NIETZSCHE, GT [KSA 1], 1999, §7).

Assim, Nietzsche define o espírito dionisíaco como um espírito que procura a vida plena e, por isso, retira os homens de sua aparência de homens civilizados, levando-os rumo ao desconhecido, ao monstruoso e ao heroico. Na modernidade, o espírito dionisíaco encontra sua mais alta realização na música de Richard Wagner. Segundo Nietzsche, Wagner recupera a força do mito, há muito tempo perdida na Europa, principalmente pelo espírito das luzes:

Eu compreendi [...] o pessimismo filosófico do século XIX como sintoma de uma mais elevada força de pensamento, de uma mais vitoriosa abundância de vida, do que a que tivera expressão na filosofia de Hume, de Kant e de Hegel – eu vi no conhecimento *trágico* o mais belo luxo de nossa cultura, sua mais preciosa, mais nobre, mais perigosa espécie de esbanjamento, mas ainda seu luxo *permitido*, graças à sua opulência. Do mesmo modo, interpretei a música de Wagner como a expressão de uma potência dionisiaca da alma (NIETZSCHE, NW [KSA 6], 1999, “Wir Antipoden”).

Para Nietzsche, o espírito dionisiaco, seja na modernidade ou na civilização grega, buscava romper com o otimismo científico. Se a tragédia grega se opunha ao espírito lógico e teórico, que se encarnava na figura de Sócrates;¹⁴ no século XIX, a arte trágica deve se opor ao pensamento racionalista, herdeiro do século das luzes.

Em 1872, Nietzsche (GT [KSA 1], 1999, § 18) aproxima Kant de Schopenhauer, compreendendo que os escritos de ambos os filósofos introduzem uma cultura trágica, pois combateram o otimismo filosófico que se caracteriza por sua pretensão científica de universalidade. Kant, em sua filosofia crítica, foi aquele que contestou essa pretensão – que era pautada na “ideia ilusória” de universalidade, de essência lógica das coisas – através da exposição dos limites da razão. Todavia, anos mais tarde, quando rompeu com Wagner por conta de sua conversão ao catolicismo, Nietzsche também se desvincula de Schopenhauer e Kant, pois, no autor de *O mundo como vontade e representação*, seu pessimismo foi convertido em ascetismo católico, travestido de

¹⁴ Para Nietzsche (cf. GT [KSA 1], 1999, § 12), Sócrates é, *par excellence*, o homem teórico de espírito lógico cujo racionalismo pautava-se nas três máximas: “a virtude é saber”; “só se peca por ignorância”; “o virtuoso é o mais feliz”. Máximas que representam a morte da tragédia.

budismo e, no autor de *A crítica da razão pura*, não mais encontramos um rompimento com sua época, ao contrário, vê-se um filósofo insidioso, cristão pérfido, *décadent*, “um verdadeiro filho de seu século”, do “século do Entusiasmo” (NIETZSCHE, M [KSA 3], 1999, Vorrede, §3).

A ruptura com Wagner, embora gradual, é decisiva no pensamento de Nietzsche, pois lhe dá maior autonomia intelectual para refletir a respeito da arte. É também o momento em que o filósofo alemão expõe de forma clara sua crítica à modernidade, uma vez que percebe outra tendência no pensamento do século XIX: uma forma de pessimismo que, longe do espírito dionisíaco, contrasta ao otimismo científico, pelo ressentimento e sua necessidade de vingança.

Nietzsche, em 1888, em *O caso Wagner*, retoma aquilo que considera seu erro, de ter julgado de forma positiva Wagner e a arte de sua época. Compreende seu século como aquele que desenvolveu uma moral pautada no empobrecimento da vida, na vontade de fim, no grande cansaço, valores próprios da *décadence* que, segundo o mesmo, foi sua grande preocupação. Todavia, se o próprio Nietzsche se caracteriza como um decadente, o que o difere de Wagner? A busca pela superação, de si mesmo e de seu tempo. Eis o trabalho do verdadeiro artista, segundo Nietzsche, e, por isso, Wagner é uma doença, pois, através de seus traços alegres reinam a sinistra realidade do declínio da arte e do declínio do artista: “o músico agora se faz ator, sua arte se transforma cada vez mais num talento para *mentir*” (NIETZSCHE, WA [KSA 6], 1999, § 7).

Wagner é a síntese do que é moderno. Se toda a época

tem virtudes que lhe são permitidas e proibidas, a modernidade estética se divide, biologicamente, entre as virtudes da vida *ascendente*, vida que instintivamente resiste às virtudes da vida declinante; e as próprias virtudes da vida declinante que, instintivamente, odeia tudo o que é pleno e abundante. Temos, por um lado, uma estética da *décadence* e, por outro, uma estética *clássica*. Esta divisão, na dimensão moral, é o reflexo da separação trabalhada por Nietzsche em *Genealogia da moral*, de uma moral dos senhores, a aristocrática, e a dos escravos, a moral cristã. A moral dos senhores (“romana”, “pagã”, “clássica”) traz consigo a linguagem simbólica de que a vida vingou, que a vida ascende, partilhando de sua abundância com as coisas e enriquecendo o mundo, é o instinto que diz “sim”; a moral do escravo declina, toma a vida como pobre, pálida, instintivamente dizendo “não” para o mundo para melhor se afastar dele.

O problema de Wagner (e da modernidade de modo geral) é a não distinção dessas duas morais. Por falsidade, Wagner inclina-se para a moral dos senhores ao mesmo tempo em que enuncia a doutrina contrária, o “evangelho dos humildes”, a necessidade de redenção. Nietzsche (WA [KSA 6], 1999, Epilog., *grifos do autor*) observa que essa contradição de valores é própria de Wagner, assim como é própria dos homens modernos: “esta *inocência* entre opostos, esta ‘boa consciência’ na mentira é algo *moderno* por excelência [...]. O homem moderno constitui, biologicamente, *uma contradição de valores*, ele está sentado entre duas cadeiras, ele diz Sim e Não com o mesmo fôlego”.

Diante dessa crítica sobre o artista moderno, o que di-

fere Nietzsche de Hegel?

Se Wagner e a arte de seu tempo representavam um repúdio à vida e à busca de um ideal metafísico, Nietzsche (MA [KSA 2], 1999, IV, § 222) diagnostica que antes de ser absorvida pela metafísica, a arte ensinava a olhar para vida com interesse e prazer, sem o incômodo do sofrimento que a vida poderia suscitar: “seja como for, é boa a vida”. Por mais que o homem moderno possa renunciar à arte, não perderá a capacidade do que com ela aprendeu, assim como pode renunciar à religião, mas não às intensidades e elevações do ânimo advindas por meio dela. Parece que Nietzsche entende uma sucessão de registros, que permite aproximá-lo de Hegel: a metafísica seria procedida pela arte e a arte pela ciência: “o homem científico é a continuação do homem artístico” (NIETZSCHE, MA [KSA 2], 1999, IV, § 222).

Ainda no aforismo 222 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma o novo papel da arte, não mais orientada nos valores metafísicos que agarravam a imagem do que subsiste eternamente, uma vez que o artista, ciente de sua finitude, de sua mutabilidade e da transitoriedade de suas criações, cria uma arte fugaz e de entretenimento. No entanto, Nietzsche não decreta seu fim, antes, quer prever o que restaria dela com o abandono metafísico e longe dessa efemeridade moderna. A arte enquanto metafísica, combatida por Nietzsche, é caracterizada por seu afastamento do mundo e de suas aparências, sendo uma possível manifestação do verdadeiro mundo, transposta nos modelos de eternidade do artista. Este modelo foi perdendo a principal característica estética, qual seja, gerar prazer e alegria. A arte, ao se afastar da vida, deixou a existência mais pobre e a

vida foi perdendo sua intensidade, embora esta arte nunca desapareça por completo. Mesmo que ela esteja submergida, segundo Nietzsche, na falsidade e na mentira, como em Wagner, um discípulo de idealismo que baseia sua música em grandes e elevados temas – nada tão distante, para Nietzsche, da cultura alemã do século XIX –¹⁵ não seria o próprio pensamento de Nietzsche, expresso principalmente em sua obra *Zarathustra*, ainda a possibilidade de ressurgimento de uma arte voltada para a vida? Ou ainda, não seria o próprio Nietzsche que se estabeleceu como próprio paradigma para o pensamento, dotado de uma *grande saúde* para buscar um futuro ainda não provado, para um novo fim e por novos meios? Não seria Nietzsche (FW [KSA 3], 1999, § 382) o portador dessa *grande seriedade*, ou seja, dotado de um espírito ingênuo e que transborda abundância e potência, “brinca com tudo o que até aqui se chamou santo, bom, intocável, divino”, e, portanto, tornaria risível toda a seriedade terrena? Se considerarmos isso verdadeiro, podemos afirmar que, para Hegel, em seu amplo otimismo, a arte acabou e não é mais possível, havendo unicamente espaço para uma ciência sobre a arte. Não se faz mais arte pelo simples fato de que sua época passou, pois não contribuiu mais aos designios do espírito em sua caminhada histórica, racional e necessária. Embora Nietzsche tenha um diagnóstico profundamente pessimista sobre a arte de seu tempo, caracterizando-a como uma arte mentirosa, ainda assim é

¹⁵ No aforismo 153 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche mostra a influência que a metafísica ainda exerce sobre a arte: “Podemos ver como é forte a influência metafísica, e como é difícil para a natureza livra-se dela enfim, pelo fato mesmo do livre pensador, após ele ter se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica”.

pela arte, pela busca da autêntica expressão estética, que o filósofo encontra a possibilidade de escapar do declínio de sua época. Nesse sentido, e em vista do que trabalhamos até aqui, Nietzsche está mais próximo de Baudelaire do que de Hegel.¹⁶

A expressão mais contundente de que a arte supera o declínio da vida é o riso do artista¹⁷ que, frente ao mundo que o nega e se nega e num esforço para acabar com toda a produção estética, ainda persiste em sua afirmação da vida. O que seria o verdadeiro artista senão aquele que resiste a tudo o que se exalta em seu tempo, a frieza, o desencantamento, na vida empobrecida, através do riso? Nietzsche, como filósofo de seu tempo, buscou se opor aos valores modernos, oferecendo uma saída através do homem além-moral, que aspira uma cultura fundada na arte, na criação. É por isso que o que seduz Nietzsche não são “as longas cadeias da razão” cartesiana, nem a dialética hegeliana, ao contrário, é a própria poesia, o aforismo, a alegoria, a metáfora, a paródia, o provérbio, o canto ditirâmico, que compõe a forma de seu *Zarathustra*. O estilo de Nietzsche – o estilo de artista – emerge da própria cultura em que diagnosticou como decadente, para ultrapassá-la. Por que atra-

¹⁶ Não à toa, para Nietzsche (WA [KSA 6], 1999, §10), Wagner é herdeiro de Hegel, principalmente por conceber a música como “ideia”: “a mesma espécie de homens que se exaltou com Hegel se exalta hoje com Wagner; na sua escola se escreve até hegeliano! – Foi compreendido sobretudo pelos jovens alemães. As palavras ‘infinito’ e ‘significado’ já bastavam para eles se sentirem incomparavelmente bem. Não foi pela música que Wagner atraiu os jovens, mas pela ‘ideia’: – é o que há de enigmático em sua arte, o brincar de esconder-se atrás de centenas de símbolos, a policromia do ideal, o que seduz e conduz esses jovens a Wagner; é o seu gênio para formar nuvens, vaguear, voltar e arremessar pelos ares, seu em-toda-parte e em-nenhum-lugar, exatamente aquilo com que, a seu tempo, Hegel os conquistou e aliciou!”

¹⁷ Em *O caso Wagner*, Nietzsche inicia seu texto com a epígrafe “*ridendo dicere severum...*” [rindo, dizer coisas graves]. Citação e paródia de Horácio: *ridentem dicere verum quid vetat* [o que nos proíbe de rindo, dizer coisas verdadeiras].

vés da arte? Porque a arte, quando autêntica, oferece à vida sua plenitude, mesmo diante de uma época que cultiva o *taedium vitae*.

Assim, a dialética, como o socratismo estético, como o cristianismo, como o wagnerianismo ou o positivismo, opera e se move por *ficção*,¹⁸ pela superação da vida em movimento para sua realização na racionalidade abstrata, ou seja, por uma vida não autêntica, pela “ideia”. Há uma negação de si e um empobrecimento do mundo. Neste sentido, retoma-se, aqui, a pura Virginie de Baudelaire: o artista, para Hegel, em seu processo de criação, relaciona-se da mesma forma consigo mesmo, isto é, dialeticamente, negando a sua individualidade para se alçar ao nível da totalidade. Em seus *Cursos de estética*, Hegel (2001, I, p. 37) afirma que “a arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que sua exposição acolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível”, e, doravante, acrescenta que elas são “um *estranhamento* na direção do sensível”. Tal estranhamento de si mesmo no que diz respeito ao sensível, leva o homem a significar a vida alicerçado nos altos valores da espiritualidade dialética e, portanto, a partir da sua racionalidade necessária e lógica. Do ponto

¹⁸ Deleuze (1977, p. 169), comentando Nietzsche, afirma que “a depreciação supõe sempre uma ficção: é pela ficção que se falseia e que se deprecia, é por ficção que se opõe algo à vida”. A isso, complementa-se o que Nietzsche (1999, GT [KSA 1], §15) escreve, em *O nascimento da tragédia*, sobre o socratismo estético: “agora, junto com esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé no pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar este em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que é o objeto propriamente visado por esse mecanismo”.

de vista nietzschiano, a dialética se insere nessa longa história do declínio que chega à modernidade com força avassaladora contra a vida em sua mais alta intensidade, na figura de Wagner – se o homem ri, ele treme diante de si mesmo, de sua vida, e, neste sentido, a dialética só pode entender a imagem da racionalidade fundada na imagem invertida e negativa do mundo contingente.

É contra esta negação de si mesmo e do mundo que Zaratustra não pergunta “como conservar o homem?”, como comumente se questiona, mas “como elevar [*Aufheben*] o homem?” (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, IV, “Vom hoeheren Menschen”, § 3). Esse deslocamento da questão é essencial para entendermos que Nietzsche não está pensando em uma superação do homem em termos dialéticos, mas que, para se chegar ao homem superior, deve-se tanto fugir dos valores comumente adotados e das superações lógicas e necessárias que a história dialética impõe. Zaratustra é caracterizado, por Nietzsche, como aquele que declarou “santo o riso”, que ri espontaneamente, marcando a diferença, portanto, com os homens que guiam sua vida nos valores transmundanos:

Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: eu mesmo a pus em mim, eu mesmo declarei santa a minha risada. Nenhum outro encontrei, hoje, forte o bastante para isso. Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto para o voo, fazendo sinal a todas as aves, pronto e disposto, venturosamente ligeiro: – Zaratustra, o adivinho risonho, nada impaciente, nada intransigente, alguém que ama saltos e pulos para o lado; eu próprio me pus essa coroa! (NIETZSCHE, ASZ [KSA 4], 1999, IV, “Vom hoeheren Menschen”, § 18).

O riso assume o caráter da própria criação, uma vez que se diferencia entre aqueles que aceitam a vida em sua superabundância e, portanto, abre-se para a alegria trágica de viver, e aqueles que ainda a encerram num empobrecimento. Poríamos entender essa oposição por aquilo que Nietzsche (FW [KSA 3], 1999, V, § 370) escreveu em *Gaia Ciência*:

O mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisiaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e do discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo da destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar. Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida necessitaria ao máximo de brandura, paz e bondade, tanto no pensar como no agir, e, se possível, de um deus que é propriamente um deus para doentes, um “salvador”; e igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica tranquiliza, dá confiança –, em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas. [...] Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora desta distinção principal: pergunto, em cada caso, “foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?”. De início, uma outra distinção parece antes recomendar-se – ela salta bem mais à vista –, ou seja, atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou o desejo de *destruição*, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser*.

Essa distinção é importante para entender o solo de Zarathustra, essa personagem de espírito leve, dançante, dionisiaca. Embora os valores artísticos possam brotar de sementes diferentes,¹⁹ vamos germinar a que nos interessa

¹⁹ Segundo Nietzsche, o desejo de destruição, de mudança ou de devir, pode ser tanto a expressão de uma energia abundante, ligada ao dionisiaco, como, ao contrário, pode estar ligado ao mal favorecido, àquele que se irrita com a existência e, portanto, a quer pôr abaixo (o autor lembra aqui dos *anarquistas*). O mesmo procede da vontade de eternizar-se; onde, por um lado, encontramos o *pessimismo romântico*, que provém “da tirânica vontade de um grave sofredor”, e, do outro lado, este desejo provém da gratidão e do amor (uma arte de apoteose).

aqui: é pela abundância de vida que o homem pode ser um criador – no que esta palavra carrega consigo de carga dionisíaca de destruição, mudança, de novo. Num sentido pleno, um Sim para a vida e para a criação. Indo além da oposição de bem e mal, deixando de lado “o delírio idealista ou romântico”, o filósofo traz a noção de felicidade trágica numa intensa afirmação da vida, o *amor fati*, ou, nas palavras de Nietzsche (FW [KSA 3], 1999, IV, § 276): “seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!”. Esse sim para a vida não é simplesmente a afirmação da vida no que ela tem de prazerosa ou de agradável, mas também naquilo que ela tem de violenta e desagradável, de perverso e de feio – dizer Sim para tudo aquilo que o homem moral falaria Não, Sim para tudo aquilo que o homem moral negaria em sua vida presente por uma vida futura. Esse “Não”, para Nietzsche, gera um mal-estar psíquico na vida, tornando o indivíduo um ressentido, um escravo. Por outro lado, o *amor fati* tem um sentido muito mais profundo do que aceitar a vida tal como se apresenta em sua imanência – numa definição passiva –, mas, ao contrário, tem um sentido ativo da experiência do indivíduo com sua existência de aceitar a força, a vontade de poder criadora: a capacidade do indivíduo em amar, não a resignação, mas a potência, não “uma única interpretação” (NIETZSCHE, 2011a, I, §11) de mundo, mas a multiplicidade, não somente a agradável, mas a dor e a violência; um amor incondicional à vida. Amando as múltiplas situações que nos apresentam na vida,

amando mesmo as mais trágicas vivências com uma superabundante felicidade, consegue-se intensificar a potência da vida e, então, criar; ou, em outras palavras, amando a interatividade de forças como elas se apresentam em seus acasos, potencializá-las através da criação. Assim, mesmo na lama, o poeta diz Sim a si mesmo: aí está a alegria trágica que permite o homem dizer Sim às forças antagônicas que se apresentam e criar a partir dessa intensa alegria – “o segredo para colher da vida a maior fecundidade e a maior fruição é: *viver perigosamente!*” (NIETZSCHE, FW [KSA 3], 1999, IV, § 283). Como escreve em *Ecce Homo* sobre a afirmação trágica da existência:

Como o espírito portador do mais pesado destino, de uma fatalidade de tarefa, pode no entanto ser o mais além e mais leve – Zarathustra é um dançarino –: como aquele que tem a mais dura e terrível percepção da realidade, que pensou o “mais abissal pensamento”, não encontra nisso portanto objeção nenhuma ao existir, sequer ao seu eterno retorno – antes uma razão a mais para *ser ele mesmo* o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso e ilimitado Sim e Amém”... “A todos os abismos levo a bênção do meu Sim”... *Mas esta é a ideia do dionísíaco mais uma vez* (NIETZSCHE, EH [KSA 6], 1999, “Also sprach Zarathustra”, § 6, *grifos do autor*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bataille (1973, OC, VI, p. 310), em “O riso de Nietzsche”, ao relacionar as noções de possível e impossível através do pensamento nietzschiano, escreve que “no fundo, o domínio espiritual é aquele do impossível, isto é, o êxtase, o sacrifício, a tragédia, a poesia e o riso são formas em que a

vida se coloca na medida do impossível”.²⁰ E, posteriormente, complementa:

Limito-me a duas proposições [...]: “cada impossível é aquilo pelo qual um possível deixa de ser (como disse, sem o possível não haveria o impossível: a tragédia é o atributo do poderoso)” – “no extremo limite de seu poder, cada possível aspira à impossibilidade (o que a destrói como possível)”. Lembro que a aspiração ao impossível é exatamente o espiritual (como a ação é sempre aspiração ao possível). Mas ainda, no momento em que a vontade de salvação, como uma intrusa, é rejeitada pelo espiritual, qual é o possível sem o qual não existiria impossível? (BATAILLE, 1973, OC, VI, p. 310).

Quando se mata Deus e a aspiração à salvação deixa de ser uma a condição pela qual o homem se coloca na ordem do possível, resta agora, ao homem, buscar a impossibilidade, ou o divino, em si mesmo, já que “o limite do homem não é Deus, não é o possível, mas o impossível, a ausência de Deus” (BATAILLE, 1973, OC, VI, p. 313). A espiritualidade trabalhada por Bataille é tão nova quanto antiga: pode fazer referência a antes ou depois do cristianismo. “A religião cristã é talvez a menos religiosa”, escreve Bataille (1987, OC, X, p. 36) em *L'erotisme*. Esta afirmação converge com a noção de salvação, sustentada na figura de Deus. Bataille (1973, OC, VI, p. 310) entende que “a qualificação do mal indica um acordo profundo do homem com o possível. Ela significa, de um lado, uma crença geral à dominação do possível no mundo”.

Deus nada mais é do que o ser supremo que, em sua própria existência, medeia a relação entre o possível e o impossível. Ele implica, do ponto de vista moral, num limite

²⁰ E, por espiritual, Bataille (1973, OC, VI, p. 310) entende que é o que “revela o êxtase, do sacrifício religioso (do sagrado), da tragédia, da poesia, do riso – ou da inquietude”.

do mundo ou o “triunfo do possível”. Isto porque o homem, sendo homem, deve se manter no limite do possível, não ultrapassar a barreira sob o risco de punição. A salvação, como o princípio de uma meta introduzido na vida espiritual, pressupõe os limites do homem em um mundo moral. Neste sentido, temos um pleno domínio, através da salvação, do possível ou, em outras palavras, só podemos aspirar ao mundo prometido em sua perfeição e harmonia quando não sucumbirmos ao mundo dos vícios e excessos.

Seguindo esse argumento, não seria errôneo relacionar a vida do artista às condições em que ela atinge o impossível, na presença da ausência de Deus. Estando no *entre-lugar*, o artista torna-se possível no momento em que se coloca à altura do impossível, no momento em que suas condutas e sua obra trazem a exuberância de uma vida que renuncia ao possível. O artista, pertencendo ao *entre-lugar*, não traria a experiência do impossível? Ele não seria, como disse Baudelaire, aquele que se autoproclamou seu Deus e seu sacerdote?

A estética hegeliana banuiu todo o artista da possibilidade de ser para a transcendência do espírito e, estando agora fora da lógica do tempo, a arte foi destituída de sua alta posição que ocupou em tempos passados. Na modernidade, a (in)existência artística, em sua imediatez e contingência, deixou para trás esse momento Uno de uma harmonia ordenadora, para se aventurar numa ontologia não dialética. E, se sua existência está prejudicada pela transcendência, resta-lhe apenas a imanência de sua própria existência que não cessa de se situar nesta contradição que, ao não existir, ainda assim não deixa de ser. Aqui não se instaura um pro-

blema dialético – embora nasça de uma filosofia eminentemente dialética –, ao contrário, na existência do artista não há síntese possível, não há conciliação, e toda a negação é sempre afirmada, nunca superada. No século XIX, a arte não permitiu a síntese e o artista só encontrou seu (não-)lugar se mantendo nesta distância que o situa como incompreendido.

“Ser divino não é somente colocar a vida na medida do impossível, é renunciar à garantia do possível”, escreveu Bataille (OC, VI, 1973, p. 312) para, depois, questionar afirmativamente: “o que significa o divino atingido no riso, senão a ausência de Deus?”. No fundo, é na medida do impossível que a existência do artista é colocada na dimensão de sua própria vida enquanto superabundância, a vida na intensidade de um riso que afirma, insistentemente, a morte de Deus. E, com um grande riso no rosto, o artista diz Sim a si mesmo, diz sim ao impossível. Riso este que acometeu a pura e moral Virginie, levando-a a um profundo mal-estar; e que fez de Zaratustra, o leve e o dançante, declarar santo seu riso.

Todavia, o riso que faz o Sábio tremer não poderia passar despercebido, deveria adentrar-se na possibilidade do possível, deveria novamente ser tomado dentro de uma racionalidade que, ao vigiá-lo, pode, por fim, controlá-lo. Assim, o *theoretical hominem* não conseguiu digerir esse riso espontâneo e alegre, não compreendeu por que o riso o fazia tremer. É como se, no fundo, o riso revelasse alguma verdade sobre o homem teórico, uma verdade mais imediata da vida do que as longas cadeias da racionalidade.

Diante disso, coloca-se a questão: como o homem teórico poderia conter esse perigoso riso, se dele se afastou por

medo de tremer? Algo em seu saber estava incompleto, a possibilidade não abarcava esse riso, então era necessário ir além e tentar colocar o impossível nos limites do possível. Essa incompletude não é porque não poderia rir; ele, conhecedor que é, sabia que para ser razoável não deveria contrair os lábios e mostrar os dentes. Ao contrário, para ser um homem de razão, não deveria rir, mas entender esse riso ao ponto de torná-lo síntese, abstração, conceito, ou, noutras palavras, deveria apreender o riso na seriedade do conceito. E, diante dessa possibilidade, mordeu os lábios e decidiu que o ridente, esse que flerta com o impossível, deveria ser objeto de seu estudo, pois, como poderia um homem de razão, rir? Traça-se aqui um embate de difícil solução: por um lado, o artista ri mesmo diante de sua vida trágica que não está assegurada pela ordem da razão e, por outro, a seriedade do homem da ciência – para fazer ciência – opôs-se ao riso. O homem que ri foi tomado como estranho e perigoso, entretanto, era dotado de tal leveza que não se encontrava dentro do pesado conhecimento. O quadro mudou: a ciência, que já havia se apoderado do louco, não tardou em assimilar o riso do artista à loucura.

Não há dúvidas: o homem de ciência se ofendeu pelo riso daquele que não negava; o homem dialético compreendeu, mesmo tendo de ir contra si mesmo, que não poderia deixar a arte fora de seu domínio. A totalidade estaria comprometida, ela deveria novamente habilitar o artista, não como negatividade em si mesma, mas como uma contradição na própria razão. Habilitar o artista não significa restituir seu antigo lugar, e sim situá-lo no plano mesmo da ordem do mundo: torná-lo negatividade para ter a possibilidade de entendê-lo, limitá-lo e, por fim, dominá-lo. O ar-

tista, depois de insistentes pesquisas no campo da psiquiatria – como, p. ex., da degenerescência –, finalmente se encontrou avizinhado do criminoso e do louco, tornou-se algo possível em um discurso possível. A racionalidade visou a possibilidade de novamente inserir em seu discurso o artista, não para lhe devolver seu antigo *status*, mas para lhe retirar da liberdade que encontrou no *entre-lugar*. Não seria inexato afirmar que, nesse momento, a teoria da degenerescência assumiu um papel que Hegel dificultou, embora de forma não proposital. Hegel não conseguiu prever o perigo do impossível. A teoria da degenerescência encontrou no artista, ou melhor, no homem de gênio, uma riqueza para demonstrar que a degenerescência pode ser diagnosticada em todo e qualquer tipo de indivíduo – todos são potencialmente doentes e a sociedade caminha, diferentemente do que pensou Hegel, não para sua realização, mas para seu fim, sendo o artista o grande arauto da degenerescência social.²¹

Ao se defrontar com o riso, o homem de ciência buscou entendê-lo, abstraí-lo, contê-lo e situá-lo em uma natureza global que pertence ao próprio discurso racional. Como sábio, ele não poderia não saber – mesmo que não possa rir, deve ter o controle sobre o riso. A grande ironia era o riso se apresentar tão superior através de uma existência tão desprezível como a do artista. Para superar essa ironia, a racionalidade, em sua superioridade, rebaixou o riso do artista. A religação do riso com verdade novamente se estabeleceu, porém, inversamente: diferentemente de ou-

²¹ Sobre isso, são notáveis os trabalhos de Moreau de Tours, *Psychologie morbide* (1859), Lombroso, *L'uomo di genio* (1894), e Nordau, *Entartung* (1896).

trora, quando o riso manifestava uma verdade do sujeito que se encontrava escondida, agora é o riso que esconde uma doença – é o riso patológico.

O riso do artista, por fascinar, acaba sendo alvo de um olhar sempre mais fechado, mais sério, um pouco mais enrugado; olhar que se torna condição de possibilidade para a apreensão do impossível. Para conter o riso do artista, o homem de ciência teve que olhar mais uma vez para baixo, ultrapassar a barreira nasal e fitar com muita atenção o riso que emanava da boca. O homem de ciência irá capturar o riso do artista em seu discurso que o define como doença; através de um jogo sério, o homem de razão pode novamente se estabelecer como medida inversa ao tornar o artista um louco.

Não é à toa que Nietzsche (GT [KSA 1], “Versuch einer Selbstkritik”, 1999, § 2) tenha escrito da importância de ver “a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável” e, para isso, seria necessário “ver a ciência com a óptica do artista” e “a arte, com a da vida”. Destarte, no momento em que a arte se situa em sua inseparabilidade com a vida de artista, muitos erroneamente acreditaram que ela perdia seu contato com o mundo num subjetivismo hermético, quando, do ponto de vista de uma *metafísica de artista*, a arte era “a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica da vida” (NIETZSCHE, GT [KSA 1], “Vorwort an Richard Wagner”, 1999) – ela devolveia, diferentemente da ciência, intensidade à vida.

Abstract: This paper seeks to understand the modern artist after the birth of mercantile society and the Hegelian claim that « in all these respects art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past ». For

that, we will go through the Baudelaire's and Nietzsche's thought and the way how both of them understood the importance of the artist and art in the 19th century, mainly through laughter. The hypothesis is that the artist, once marginalized both from the social and the philosophical rationality points of view, lived in *between-place*, establishing a dangerous (in)existence in which he reveals the man in his human, vicious, corporal dimensions, through the laughter. Due to this dangerous (in)existence manifested by laughter, it didn't take long for that rationality, mainly through psychiatry, to assimilate the artist to madness, in order to capture him within the scientific discourse.

Keywords: laughter; artist; Baudelaire; Nietzsche; (in)existence.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Tome V. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Œuvres complètes*. Tome X. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *As Flores do Mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*. Paris: Ed Lous Conard, 1926.

_____. *Œuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1932.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris: PUF, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1977.

FEILER, Adilson Felício. “Nietzsche e a Mnemotécnica: do sofrimento à afirmação da vida pelo artista da dor”. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 32, n. 56, p. 524-541, maio/ago. 2020

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O “Zaratustra” de Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. vol. I. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

LÖWITH, Karl. *De Hegel a Nietzsche*. Trad. de Flamarion Caldeira Ramos e Luiz Fernando Martin. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Éloge de la philosophie*. Paris: Gallimard: 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Ecce Homo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Gaia Ciência*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Humano, demasiado humano*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O caso Wagner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

_____. *Vontade de potência*. Trad. de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011a.

MARX, Karl. *O Capital*. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PASCHOAL, Antônio Edmilson. “As formas do ressentimento na filosofia de Nietzsche”. *Philosophos*, Goiás, v. 13, n. 1, jan./jun. 2008, p. 11-33.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHEIBE, Fernando. “Um periódico intempestivo”. In. *Acéphale: a conjuração sagrada*. Vol. 1. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013. pp. 9-22.

