

Nietzsche e a “estética do artista”:

Observações sobre o trágico e a crueldade em Vincent Van Gogh.¹

(Gilson Motta. Doutor em Filosofia pela UFRJ, Professor do Departamento de Artes Utilitárias da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ).

Apresentação

Este texto foi elaborado a partir de algumas questões presentes em minha tese de doutorado, intitulada ***Crueldade e criação: uma análise da criação artística a partir de uma interpretação do conceito nietzschiano de crueldade***, apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2000. Dentre estas questões, privilegiarei aqui o tema nietzschiano da “estética do artista” enquanto modo de afirmação do pensamento trágico e da crueldade. Este tema será exposto a partir de uma abordagem da atividade de Vincent Van Gogh.

1 – Introdução: Nietzsche e a moderna tradição do trágico

No decorrer do século XX, expressões como “tragédia” e “trágico” sofreram um processo de banalização, perdendo seu conteúdo original, na medida em que passaram a qualificar acontecimentos funestos ou de ordem profundamente negativa, que transcendam a compreensão racional. Além disso, o gosto pelas situações de vitimação existencial, tão presentes em nosso tempo, contribuiu para tal vulgarização. Deste modo, quando marcada pelo extremo sofrimento, a existência adquire um teor trágico. É em decorrência mesmo da própria condição da arte na Modernidade, desde o Romantismo às vanguardas, – onde se dá a dissociação entre o artista e a sociedade e o fenômeno da perda de função – que os artistas passaram a ser exemplos de “vida trágica”. Esta experiência da dissociação aliada à da diluição dos valores, isto é, ao niilismo, fez surgir uma série de “artistas

¹ Este texto foi publicado em 2002, na Revista Arte Comunicação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto.

malditos”. Entre estes, Van Gogh é exemplar, na medida em que concentra uma série de situações marcadas pelo sofrimento: a solidão extrema, a crise religiosa, a pobreza, a falta de reconhecimento, doença, loucura e suicídio. Este movimento torna-se mais comovente na medida em que ele encontra-se registrado nas cartas que o pintor escreveu ao seu irmão Théo. No entanto, paradoxalmente, assim como Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud, em Van Gogh, este processo é acompanhado por um crescimento da própria produtividade, o que implica necessariamente uma expansão da vitalidade, segundo a ótica nietzschiana da vontade de poder. Assim, num mesmo processo encontramos a ambivalência dos valores: a ascensão é queda e vice-versa. Ora, esta ambivalência dos valores, que revela a ausência de unidade do real, constitui mesmo o trágico.

Ao longo da história do Ocidente, a tragédia problematizou radicalmente a estrutura da agência humana, por intermédio da revelação da ausência de quadros estáveis de valores no qual a ação humana se fundaria. A tragédia abriu espaço para o trágico, enquanto uma característica fundamental da existência. É no final do século XVIII que o trágico toma lugar na cena filosófica, isto é, no momento em que a Modernidade emergente transforma radicalmente os valores orientadores da ação humana, abrindo ao homem a possibilidade da negação radical. O trágico é um conceito moderno que afirma a ausência de fundamento ou da unidade que sustenta e dá sentido à realidade. Nihilismo é o nome desta experiência de diluição. Uma tal experiência fez proliferarem os textos sobre o trágico a partir do século XIX: assim como a reflexão sobre a tragédia, a teoria do trágico possui uma tradição. Esta proliferação contribuiu para a referida banalização do conceito.

Em Nietzsche, o trágico é pensado radicalmente como ausência de fundamento, relacionando-se aos conceitos de vontade de poder e eterno retorno, nos quais estão contidas as noções de apolíneo e de dionisíaco, presentes na primeira fase de sua obra. O trágico se caracteriza como a revelação de uma contradição original no interior da própria vontade: a necessidade de determinação, de forma e de estabilidade se concilia com a necessidade de superação, isto é, de transbordamento dos limites do ser, e, mais profundamente, com a consciência da nulidade da vontade, dada pelo pensamento do eterno retorno. O trágico brota desta experiência da compreensão da unidade dos

contrários, da fusão entre o ser e o não-ser, contradição impassível de solução dialética. Do ponto de vista estético, este sentimento de contradição encontra sua representação na teoria do sublime. O sentimento do sublime manifesta-se sempre quando o contato com o mundo metafísico vem acompanhado de um registro de terror. A noção de dionisíaco identifica-se com o sublime, posto que indica a embriaguez do ser, o elemento caótico, a desmedida da vontade, a qual se contrapõem à medida e à ordem, próprias ao domínio apolíneo. O pensamento do eterno retorno contém este registro de terror, de dor profunda, visto fazer a vontade reconhecer o seu caráter vão. O sofrimento origina-se da desarticulação do querer, a partir da impossibilidade de apreensão do sentido. O pensamento trágico é mesmo o conhecimento pelo sofrimento, distinguindo-se do *logos* filosófico, que privilegia a abstração e a racionalidade. Contudo, diferente de toda e qualquer formulação do trágico exposta no pensamento metafísico, em Nietzsche o trágico é concebido como alegria: o sofrimento radical é alegria. A ambivalência de valores se radicaliza. Em linhas gerais, para Nietzsche, o sofrimento é a dimensão profunda que assegura a metamorfose da vida: a passagem da impotência à potência, do desprazer ao prazer. No processo de auto-superação, o ser – ao se auto-aniquilar – experimenta um sentimento de intenso prazer. O trágico é justamente um excesso de força ou de alegria na medida em que supera até mesmo a dor mais profunda da vida, dada pelo eterno retorno. Assim, a representação nietzschiana do trágico supera o pessimismo schopenhaueriano, apontando para a afirmação plena da vida.

A interseção de prazer e dor, própria ao trágico, introduz o problema da relação entre criação e crueldade. No que diz respeito às artes, Nietzsche é sobretudo um filósofo da música e do teatro. Parecendo seguir mesmo uma tradição, o filósofo tende a desconsiderar as artes plásticas, fazendo poucas referências a pintores e escultores em seus textos. Não obstante, as teorias de Nietzsche exerceram grande influência não somente entre artistas de teatro, músicos e poetas, mas também entre os pintores, basta citarmos Giorgio de Chirico, Paul Klee, André Masson, entre outros. Além de Nietzsche anunciar um novo individualismo, pela desconstrução da subjetividade metafísica, afirmando-se como o pensador modelo das vanguardas artísticas do século XX, um dos fatores

que contribui para sua receptividade entre os artistas é a identificação de vida e criação.

A descrição de um processo criativo-vital permite-nos verificar como se dá esta identificação entre arte e vida. Van Gogh será o objeto desta descrição, pois, conforme disse anteriormente, as cartas do pintor são exemplares posto que constituem, ao mesmo tempo, uma descrição fenomenológica do sofrimento e uma descrição radical da própria força criadora, enquanto determinante do trágico. Assim sendo, partindo de uma caracterização da noção nietzschiana de vida como vontade de poder, considerarei a dimensão existencial da criação, numa fusão entre ética e estética, para, em seguida, comentar as relações entre criação e crueldade.

2 - A reformulação da estética: a afirmação da Vida enquanto vontade de poder e crueldade

Conforme ocorre com muitos conceitos e temas de sua obra, no que diz respeito à Estética, Nietzsche trabalha de modo ambíguo: por um lado, ele opera uma demolição da Estética, afirmando a negatividade de tal disciplina, já que ela seria um pensamento essencialmente receptivo, posto que formulado por estetas e filósofos, em vez de o ser pelos criadores; por outro lado, ele afirma o sentido original da estética, na medida em que pensa o ser sensível, em sua vida corporal e incorporadora de experiências. Assim, antes de ser e de se fundar numa reflexão sobre a arte, a estética é, primeiramente, corpo, a inserção biológica da vida no mundo. Tal concepção retoma o sentido original do termo *aisthesis*, o qual designa o que é sensível ou relativo à sensibilidade. A reformulação da estética implica, portanto, uma imersão na vida afetiva.

Nietzsche busca uma definição puramente estética para o trágico, tentando deduzi-lo da própria essência da criação artística e não a partir da esfera dos valores morais, conforme ocorre na tradição, desde Aristóteles a Schopenhauer. Nietzsche tem a intenção de afirmar uma “estética do artista”, pois este compreende a arte a partir da *afirmação* plena da vida, quer dizer, uma ótica não

reduzora, não dialética, onde a contradição – a fusão de criação e destruição, de dor e de prazer – é admitida como fator constitutivo do ato criador. Trata-se assim de se promover a fusão entre a arte e a vida.

Embora possua percurso e contorno próprios nos textos de Nietzsche, em sua formulação final, a noção de Vida significa vontade de poder: “Somente onde se encontra vida, se encontra também vontade, mas não a vontade de viver, mas sim - como eu ensino - a vontade de poder”². A vontade de poder se identifica à Vida pois caracteriza a potência de origem, o impulso intrínseco que permite que cada força se manifeste, venha a ser ou venha à vida. O que toda manifestação revela como fundo é uma vontade de crescimento, de expansão, de auto-superação, a qual rejeita toda a idéia de conservação: “A vontade de conservação é a expressão de um estado de desespero, uma restrição ao verdadeiro instinto fundamental da vida que tende à extensão de potência e que, por essa vontade, põe em questão e freqüentemente sacrifica a autoconservação”³. A vida não visa à permanência, à estabilidade, mas sim à eterna superação de si, sendo mesmo um dinamismo perpétuo de criação e destruição.

Toda a vontade contrária a este dinamismo de crescimento, isto é, toda vontade de estabilidade, de forma, identificada aqui ao princípio apolíneo, apresenta-se ao mesmo tempo como um obstáculo e como um estímulo para o crescimento, pois a vontade de poder é marcada pela luta: a necessidade de absorção de forças implica uma relação de poder com outra força que lhe oferece resistência. A vida não pode ser concebida sem um elemento de incorporação. Viver é mesmo corporificar e incorporar: a vida não pode ser pensada ou julgada fora de seu campo de imanência, que consiste justamente no corpo, na carne. A sensibilidade ou vida corporal é sempre dinâmica, contém sempre um aspecto formador: os inúmeros estímulos que recebemos na atividade são eternamente configurados e reconfigurados, ganhando novos sentidos e ordenações. Deste modo, a presença de vencedores e de vencidos, de fortes e fracos, de dominadores e de dominados, em suma, a presença de ordenações que se impõem às demais

²NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, “Da superação de si”. Tradução de Mario da Silva, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

³NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, § 349., tradução de Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima, São Paulo: Hemus Editora, 1981. p. 235-236.

numa relação de força, apresenta-se não como um fator moral, mas, pelo contrário, constituem a essencial imoralidade da vida. Assim como Antonin Artaud, Nietzsche recorre à idéia do apetite insaciável para caracterizar esta vontade de superação de si que, para crescer, assimila e destrói outras forças⁴. Em Artaud, é esta vontade implacável de crescer que determina a crueldade da vida: “(...) uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável”⁵. Quando relacionado à atividade humana, a crueldade comporta também a lucidez: “(...) a crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem essa consciência, sem uma espécie de consciência aplicada”.⁶ Assim, a concepção da vida enquanto vontade de poder contém a crueldade.

Tentarei fornecer um exemplo daquilo que compreendo por esta dinâmica de crescimento a partir mesmo do obstáculo. Consideremos o seguinte texto de Van Gogh: “A natureza começa sempre resistindo ao desenhista, mas quem leva sua tarefa realmente a sério não se deixa confundir, pois esta resistência, ao contrário, é um estimulante para obter melhores resultados, e no fundo a natureza e um desenhista sincero estão sempre de acordo”⁷ É neste movimento – de lucidez, de rigor, de consciência aplicada – que se dá a realização fenomenal do ser, ou seja, é ele que faz nascer o artista. O obstáculo não é a natureza exterior, conforme a tradição mimética da arte, mas sim a dificuldade de chegar a uma adequação entre o sentimento e a expressão. O que Van Gogh tem em vista é a natureza naturante. É esta que se mostra como um estímulo ao crescimento, pois ela e o artista estão em pleno acordo na medida em que possuem o mesmo fim: o crescimento, a auto-superação. É somente no interior de uma atividade – neste caso, o desenho – que esta experiência se torna possível.

3 – A vida enquanto dinâmica de criação: a arte como vontade de poder

⁴ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, § 118.

⁵ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, “Cartas sobre a Crueldade”, trad. Teixeira Coelho, São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 133.

⁶ Idem. *ibidem*, “Primeira carta sobre a crueldade”.

⁷ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Carta número 152, Setembro de 1881. Tradução de Pierre Ruprecht, Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 35.

Por identificar-se a uma vontade geradora das formas, a vontade de poder é, em sua essência, vontade criadora. A noção nietzschiana de vontade criadora possui um sentido muito específico, relacionando-se com a noção de Super-homem e com o tema da “morte de Deus”, enquanto experiência do niilismo radical, da diluição do fundamento de todos os valores. A vontade criadora articula-se sempre em torno de metas e obstáculos, quer dizer, ela sempre brota de uma necessidade interna. Com isso, Nietzsche recusa tanto a concepção teológica-cristã que admite a criação como algo ocorrido num começo situado fora da temporalidade, quanto o privilégio à idéia de causalidade produtiva fundada num sujeito, pois em ambos os casos afirma-se a substancialidade do sujeito e a separação entre viver e criar. Em Nietzsche, a criação é concebida como um ato contínuo, como uma atividade constante e ininterrupta, integrado à vida. Nietzsche procura dessubstancializar a existência, impedindo-a de ser a expressão de um instinto de conservação. A vontade criadora se opõe à idéia da permanência própria ao pensamento metafísico, ela é afirmação do devir.

Uma abordagem do fenômeno da criação sob o ponto de vista existencial nos dá a chave para entendermos a identidade entre o viver e o criar, como também o próprio conceito de criação. Para Fayga Ostrower, a criação é atividade formadora, ordenação, radicada na própria existência. Por estabelecer a abertura do ser sensível para novos horizontes de compreensão, o formar envolverá também o crescimento, a expansão do sentimento de vida, um aumento da vitalidade. Vida e a criação assemelham-se, enquanto processos de intensificação do viver ou de auto-superação. A finalidade da criação é mesmo a de ampliar a experiência da vitalidade, isto é, a intensificação do viver fundada na própria experiência, o que implica um “vivenciar-se no fazer”, de onde brotam, ao mesmo tempo, duas novas realidades: a obra e o artista⁸. Ora, é exatamente neste sentido que Nietzsche considera a essência da arte: “a arte é o grande estimulante da vida, a embriaguez de viver, a vontade de viver”⁹. Tal definição coaduna-se com o próprio sentido da tragédia: “a tragédia possui um efeito tônico”¹⁰. O que é próprio à arte é o aumento do sentimento de poder, porquanto ela mesma é a expressão mais transparente da

⁸ Cf. OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 28-29.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **La volonté de puissance**, § 363. Paris: Librairie Général Française, 1991.

¹⁰ Idem.

vida enquanto dinâmica de crescimento e acúmulo de forças, isto é, da vida como vontade de poder. Assim, a criação é compreendida num nível ontológico-existencial, não se limitando à arte: a criatividade se encontra na própria essência do homem, todo o fazer humano envolve um formar. A pulsão criadora é inerente ao ser humano, determinando toda a construção dos valores. Mas, é na atividade artística que o homem faz radicalmente a experiência-fruição de si mesmo enquanto ser criador.

Ora, este caráter de elevação do sentimento de poder presente na criação é o que torna possível a compreensão do fenômeno no qual a força criadora parece esgotar todas as demais forças do criador. A trajetória de Van Gogh é significativa neste sentido, pois nele a busca do estilo é acompanhada pelo extremo rigor, pelo esforço excessivo que associamos à crueldade. O pintor tende a conceber a arte como uma luta e revela atração pela idéia da resignação ensinada não por pastores, mas por artistas e trabalhadores: “(...) saber sofrer sem reclamar, esta é a única coisa prática, aí está a grande ciência, a lição a aprender, a solução do problema da vida”¹¹. O aprendizado da arte exige igualmente o esforço, a dedicação extrema e um vigor físico. “Se você [refere-se a Théo] se tornasse pintor, uma das coisas que o espantaria seria que a profissão de pintor, com tudo o que ela comporta, é realmente um trabalho relativamente duro do ponto de vista físico; abstração feita do esforço do espírito, da tortura intelectual, este trabalho exige diariamente um esforço de energia bastante considerável”¹². As cartas escritas no primeiro semestre de 1882 insistem neste aspecto: o aprimoramento da capacidade de desenhar, enquanto um vencer resistências, é acompanhado pelo aumento da alegria. “E é a consciência de que nada (exceto a doença) pode me arrancar esta força que começa agora a se desenvolver, é esta consciência que faz com que eu encare o futuro com coragem e que no presente eu possa suportar muitos dissabores”¹³. Este aumento do sentimento de potência entra em conflito com a crescente incerteza quanto ao êxito da obra e quanto à possibilidade de aquisição de uma certa estabilidade financeira. Uma carta escrita em meados de 1885 possui o mesmo enfoque: “O que faz com que eu saiba o que quero colocar em minha

¹¹ VAN GOGH, Vincent. op. cit., Carta 181.

¹² Id. Ibidem. Carta 182.

¹³ Id. ibidem, Carta 185.

própria obra, e o que eu me esforçarei por atingir, por mais que eu tenha que me perder pessoalmente, é que tenho uma fé absoluta na arte”¹⁴.

Em Van Gogh, esta descrição assume um caráter radicalmente trágico, pois no decorrer de sua correspondência o pintor tanto anuncia a sua ruína pessoal, quanto o aumento de sua força criadora. Nas cartas do período em que o fracasso da vida pessoal se torna uma constatação, vê-se ao mesmo tempo a aceitação resignada de uma tarefa. Daí a presença da melancolia e da sensação de inutilidade, presença esta que só é aniquilada pelo trabalho. É importante notar que, neste momento, o próprio trabalho já adquire um outro sentido: ele não é mais esforço, luta árdua, mas sim uma distração. Ora, paradoxalmente, é justo nesse momento que Van Gogh se sente “mais pintor”:

E já que não se pode fazer planos, não me preocupo que a situação esteja precária. Sabê-la e senti-la assim é o que me faz abrir os olhos e trabalhar (...) Se eu pensasse, se refletisse nas possibilidades desastrosas, não conseguiria fazer nada; eu me jogo de cabeça no trabalho, volto com meus estudos (...) Mas antes eu me sentia menos pintor; a pintura está se tornando para mim uma distração, como a caça aos coelhos é para os malucos que a praticam para se distrair. A atenção fica mais intensa, a mão mais firme. É por isso então que eu quase me atrevo a lhe garantir que minha pintura ficará melhor. Pois isso é tudo o que tenho (...) Depois da crise que tive vindo para cá, não posso mais fazer planos nem nada, estou decididamente melhor agora; mas a esperança, o desejo de chegar lá se dissiparam e eu trabalho por necessidade, para não sofrer tanto moralmente, para me distrair¹⁵.

Esta perda da função e objetivo, enquanto conseqüências da alienação radical, constituem mesmo um aspecto característico da sensibilidade moderna, como observa Frederick Karl¹⁶. A vanguarda prospera no terreno da libertação e da ausência de função, e, como tal, ela é frequentemente, uma meditação sobre a morte. Mas, além disso, a aproximação entre trabalho e jogo ou distração nos remete à concepção, então em voga no século XIX, da arte como uma atividade sem objetivo que tem no prazer o seu próprio fim, opondo-se assim ao trabalho industrial e a toda atividade funcional. O jogo se apresenta assim como a essência da criação artística. Tal perspectiva corresponderia ao fato de Van Gogh sentir-se

¹⁴ Id. *ibidem*, Carta 423.

¹⁵ Id. *Ibidem*, Carta 513.

¹⁶ Cf. KARL, Frederick. **O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925**. Capítulo dois: Cerca de 1885: Umbrais. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

mais pintor logo no momento em que o seu próprio obrar se revela em sua crueza: inútil, sem fim ou objetivo. A crueza é dada aqui pela ausência de vínculos ou obrigações com o público ou com o mercado consumidor de arte. Para que a plenitude da ação de pintar se revele é necessário uma condição fundamental: o esquecimento da dor, configurada aqui pela pobreza e pelo fracasso da vida pessoal. A dor teria razões de sobra para desmobilizar a atividade, apresentando-se sob a forma do ressentimento, no entanto, ela é relegada com e na atividade. A atividade criadora possui essencialmente o poder de transformar a dor em alegria. A alegria transparece aqui na esperança de uma melhoria na obra, o que se dá possivelmente pelo fato da atividade ter se tornado mais concentrada, já que, agora, o pintor se encontra em disposição de exercer plenamente a atividade que lhe é própria. Porém, há aqui um paradoxo: se por um lado, o desejo de “chegar lá”, o reconhecimento público se extingue, por outro, a “necessidade” de trabalhar se revela. Ora, só pode haver necessidade de agir quando há carência. A vida é essencialmente carência posto ser atividade, conforme afirmam pensadores desde Aristóteles até Heidegger. Carência, não-realização, limite, ausência de ser são termos que designam a dor essencial à vida. Cabe-nos aqui fazer uma pequena digressão a fim de esclarecer a relação entre vida e criação do ponto de vista existencial.

O que possibilita a criação é o fato de, em sua condição original, o ser humano não possuir determinação, sendo carência de ser. Esta condição de desamparo, de desconhecimento original impõe a necessidade de compreensão, apreensão e domínio de um mundo essencialmente hostil. É o desamparo que determina a criação dos instrumentos, da técnica, assim como a criação da linguagem e dos valores. Cada indivíduo deve realizar esta interpretação do mundo, o que significa encontrar o seu próprio ser no seio de um mundo desconhecido. Sendo carência de ser, ao homem cabe dar forma à sua própria existência, a qual, por sua vez, está sempre em formação. Esta estrutura da carência de ser funda o poder criador do ser humano: pulsão criadora e carência de ser se complementam. É na revelação do estar-em-falta¹⁷ original, apreendido na

¹⁷ Esta argumentação baseia-se nas análises de Martin Heidegger expostas em **Ser e tempo**. Cf. HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**, I, § 58, trad. Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis: Vozes, 1988.

experiência da angústia, que o ser humano sente em si o apelo do Ser, o apelo para que ele venha a se realizar: a revelação da nulidade radical conduz à criação do ser. Como observa Octavio Paz, a experiência poética seria mesmo a revelação da condição original do homem e a criação do ser. “Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apoia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é o seu fundamento. Assim, não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante”¹⁸. A criação visa, no fundo, o restabelecimento de uma unidade original: a transfiguração do que era carência, negatividade, em plenitude. Esta transformação é criação de si. É na interseção entre a criação de si e a da obra que ética e estética se relacionam, pois ambas envolvem o agir em sua essência.

Assim sendo, em Van Gogh, a necessidade de pintar só pode se dar no momento em que ele, sentindo-se mais pintor, deve levar ao extremo esta possibilidade de ser, transfigurando a própria dor. Crueldade é justamente a ação levada ao extremo, o que implica o rigor e aplicação extrema: a “consciência aplicada” referida por Artaud. O que determina tal face da crueldade é a exuberância, o transbordamento de vitalidade. “Posso muito bem na vida e também na pintura me privar de Deus, mas não posso, sofrendo, privar-me de algo maior do que eu, que é minha vida, a potência de criar”¹⁹. A necessidade de agir, de superar-se é determinada por uma vitalidade transbordante que trabalha para a sua própria perda e regozija-se com isso, experienciando a alegria mais profunda, a beatitude, compreendida como uma alegria que comporta e supera a dor.

4 – A embriaguez como origem da obra de arte

A relação entre crueldade e arte se funda na compreensão da vida como criação. A noção de crueldade resgata uma disposição ativa, própria ao criador, apontando para uma ética-estética, caracterizada pela afirmação da dor como fator constitutivo da existência. A dor fundamenta a transfiguração da existência: transformar-se é sofrer. A crueldade é o princípio que afirma a necessidade de transformação: é a dureza, compreendida como uma ausência de compaixão que permite destruir o já estabelecido em prol do devir, da transfiguração da vida.

¹⁸ PAZ, Octavio. **O arco e a lira**, trad. Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.187.

¹⁹ VAN GOGH, Vincent. op. cit., Carta 531.

Enquanto determinação implacável, a crueldade visa sempre ao transbordamento do ser, à superação de si. Este movimento de superação é a embriaguez.

A origem da obra de arte encontra-se na embriaguez, no elemento dionisíaco. A embriaguez é o estado de extrema sensibilidade do organismo – a percepção apurada de intensidades vitais – que proporciona o surgimento abrupto de imagens. Na perspectiva nietzschiana, o fenômeno da criação é avesso à idéia de uma seqüência causal. Na embriaguez, há uma fusão de estados afetivos e é essa fusão que constitui sua essência: a desordem, a confusão de impressões, sentimentos e emoções lhe são inerentes. A embriaguez é um estado explosivo, caótico: o “eu” tanto se dissocia, isto é, sofre a experiência da desmedida, como também busca a integração de si a partir da transfiguração, quer dizer, na passagem da esfera das sensações para a exterioridade. Na embriaguez, o indivíduo não somente vivencia o mundo enquanto caos, enquanto desmedida, como também sente em si a capacidade de ordenar, de impor medida ao caos das sensações. Como tal, ela conduz à ordem, à medida: a arte é, essencialmente, ordenação. Ordenar é também comunicar. A relação entre embriaguez e comunicação se dá pelo fato de o aumento do sentimento de potência acompanhar-se de um maior grau de sensibilidade e da capacidade de comunicação: “A condição estética dispõe de uma abundância de meios para se comunicar, e, ao mesmo tempo, uma receptividade extrema para as excitações e os signos. Ela é o ponto culminante na comunicação e na transmissibilidade entre os seres vivos - ela é a fonte da linguagem”²⁰. Assim, para Nietzsche, o momento de extrema excitação e irritabilidade originária da embriaguez não pode ser considerado como uma atitude receptiva, pois enquanto o espectador atinge o ápice de sua irritabilidade ao receber, o artista atinge-o ao doar. É a prodigalidade do criador que torna possível o estado estético. “O beócio, o homem fatigado, esgotado, empedernido (por exemplo, o sábio) não pode receber absolutamente nada da arte, porque não possui a força primordialmente artística, a obrigação da riqueza: aquele que nada pode dar, nada recebe”²¹. A atitude dominante do pródigo é a constante pré-disposição para produzir o gasto. Ao artista caberá selecionar e afirmar o momento oportuno onde esta energia possa ser produzida.

²⁰NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*, § 357. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

²¹ Idem, *ibidem*, § 361.

Van Gogh é um pintor que parece estar sempre com esta pré-disposição para gerar. É somente por estar pré-disposto que ele pode ouvir a fala da natureza. Ao analisar a relação entre a arte e a natureza, Nicolas Grimaldi afirma que o valor do belo na natureza é dado quando, paradoxalmente, se reconhece nela uma significação que não é natural, quando “a natureza nos fala”²². As vozes da natureza seriam o eco das vozes interiores do artista. Grimaldi lembra uma carta de Van Gogh²³, onde o pintor relata como a natureza fala com ele:

Eu mesmo não sei como os pinto, [os efeitos do crepúsculo numa superfície escura e o destaque de uma figura por intermédio da massa de tinta]; venho sentar-me com uma tela branca frente ao local que me impressiona, vejo o que tenho diante dos olhos, e digo a mim mesmo: esta tela branca deve tornar-se alguma coisa - e volto insatisfeito -, coloco-a de lado e depois de ter descansado eu a olho com uma certa angústia - e continuo insatisfeito, porque aquela maravilhosa natureza está muito na minha cabeça para que eu possa estar satisfeito - mas no entanto vejo na minha obra um eco do que me impressionou, vejo que a natureza me contou algo, falou comigo, e que eu anotei isto em estenografia. No meu estenograma podem haver algumas palavras indecifráveis - erros ou lacunas -, no entanto resta alguma coisa do que o bosque, a praia ou a figura disseram, e não é uma linguagem baça ou convencional, que não tenha nascido da própria natureza, mas de um jeito de fazer ou de um sistema engenhoso (...) ²⁴.

Neste texto, a presença do binômio insatisfação-safistação revela que o processo de criação é acompanhado pela dor, pela angústia. Não se trata de um sofrer pela carência, mas sim pela plenitude. Aqui, a plenitude se forma pelo acúmulo de impressões colhidas da observação da natureza. Van Gogh parece ter em mente aquela que, para ele, era a melhor definição de arte: “A arte é o homem acrescentado à natureza; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, ‘resgata’, distingue, liberta, ilumina”²⁵. Tal definição de arte aproxima-se do fenômeno da embriaguez, como ação de enriquecer as coisas com a própria plenitude, ressaltando no objeto um traço que lhe é essencial. Enquanto há

²² GRIMALDI, Nicolas. *L’Art ou La feinte passion*, Paris: Presses Universitaires de France, 1983. p. 139.

²³ Cf. VAN GOGH, Vincent. op. cit., carta número 228, p. 58.

²⁴ No aforismo de número 126 de *O viajante e sua sombra* Nietzsche faz alusão à idéia de um estatuto lingüístico da natureza, concebendo a paisagem como algo que possa ser lido: “Esta paisagem esconde sua significação, mas existe uma que eu gostaria de adivinhar: em toda parte eu olho, eu leio palavras e sugestões de palavras, mas não sei onde começa a frase que resolve o enigma de todas estas indicações, e termino por adquirir um torcicolo ao, inutilmente, tentar lê-la, começando por um lado ou pelo outro”.

²⁵ VAN GOGH, Vincent. op. cit., Carta número 130, p. 16.

plenitude há também insatisfação, é esta que estimula a ação criadora. O sofrimento participa do ato criador na medida em que há uma desproporção entre a concepção e a realização. A causa, isto é, o momento original que determinou a obra é impossível de ser determinado: a tela em branco, a disposição criadora e a natureza são “causas” que se co-ordenam. O processo criativo não se deixa reduzir ao raciocínio dialético, pois aponta para um trajeto circular, onde um elemento parece estimular o outro. Na pintura, estas duas fases são inseparáveis, apresentando-se quase que simultaneamente. Daí a possível identidade entre a doação e a recepção, a fala e a escuta. Assim, o que é próprio ao processo criativo - e ao artista - é justamente a bilateralidade: ele é provedor e provido, ele dá e recebe de si mesmo.

A disposição criadora faz o artista identificar no objeto - na exterioridade ou na natureza - um traço que se encontrava nele mesmo. Para tanto é necessário que ele veja a natureza como algo dotado de significação, como um conjunto de signos enigmáticos, que podem vir a ser a manifestação visível ou audível de algo ainda indefinido. A absorção destes signos ainda não totalmente decifrados constituiria a primeira fase da criação: o ser tocado pelas coisas, a motivação, o receber uma experiência. Trata-se do período de gestação ou formação. A obra só adquire o caráter de um imperativo - “esta tela deve tornar-se alguma coisa” - quando este processo se encerra. Isto é, ele se encerra quando o pintor parece estar “cheio” das imagens das coisas. A obra é justamente a escritura deste estado: a tentativa de comunicar este estado afetivo. Esta constitui a segunda fase do processo criativo: a resposta imediata à motivação pela elaboração, num gesto de libertação de uma tensão interior.

A relação entre fala e escuta ilustra estas duas fases. Esta relação só é possível devido a uma ausência de “saber” do pintor. Um estado de ignorância, de esquecimento ativo é necessário para que haja o processo de fala e escuta. Assim, aquilo que foi assimilado na motivação - sob a forma de emoções ou de sensações - só se revela como tal durante o processo de elaboração: é aqui que a “fala” da natureza se revela, pois aquilo que o pintor “escutou” só aparece com toda evidência na obra. Em outras palavras, é na atividade, no corporificar, incorporar e desincorporar o mundo que o próprio sentido do real se constrói. O próprio pintor

ignora a fala da natureza até que esta venha a ecoar mais uma vez na sua obra. Enquanto não há esse eco, há insatisfação. A satisfação parece ocorrer quando se dá o reconhecimento de uma identidade entre o estado afetivo original e a obra realizada.

O processo criativo se encerra quando o que estava detido é totalmente liberado. A criação é um processo de acúmulo e de liberação: “O homem que sente em si este excedente de forças que embelezam, escondem, transformam, terminará por procurar se aliviar deste excedente pela obra de arte (...)”²⁶. É devido a este caráter de ser um excedente que Nietzsche não exaltará o criador: “Louvais isto como minha criação? Eu somente expulsei de mim o que me importunava! Minha alma está acima da vaidade dos criadores”²⁷. A expulsão do que antes importunava, perfaz o movimento de auto-superação do artista. Deste modo, a relação entre criar e destruir é mais uma vez reafirmada. *É somente após esta liberação que pode haver satisfação, já que, o estar pleno, excessivo é também sofrer. É neste sentido que a arte comporta o sofrimento e se revela também como um remédio e uma cura:* “Toda arte, toda filosofia podem ser consideradas como remédios e auxílio ao serviço da vida em crescimento e em luta: supõe sempre sofrimento e sofredores”²⁸. O que se nota em Van Gogh e em muitos outros artistas é o fato de o sofrimento ter origem no sentimento de superabundância de vida. A dor é fator constitutivo do estado criador. No pintor holandês, a união com a coisa é uma união dolorosa, ele buscava mesmo expressar esta dor: “(...) eu gostaria de exprimir não algo sentimentalmente melancólico, mas uma profunda dor”²⁹. Mas, mais profundamente, encontramos a crueldade dionisíaca: a interseção entre dor e prazer se dá pois a superabundância vital é experienciada enquanto sofrimento.

O artista põe em obra esta relação entre ele e natureza, porém, nem um nem outro são compreendidos como realidades distintas, como esferas separadas definidas como um sujeito e um objeto. Na experiência da criação o artista apreende as forças atuantes no mundo. Esta apreensão revela-se como uma

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **Humain, trop humain: Opinions et sentences mêlées**, § 174, (trad. do Autor).

²⁷ Idem. **Aurora**, § 463, Paris: Gallimard, 1989. (trad. do Autor).

²⁸ Idem. **A gaia ciência**, § 370, trad. Edson Bini, Marcio Pugliesi, Norberto P. Lima, São Paulo: Hemus, 1981, p. 266.

²⁹ VAN GOGH, Vincent. op. cit., Carta número 218, p. 49.

identificação entre o artista e as coisas ou os ritmos do mundo: o artista incorpora as coisas. Citemos Henri Matisse: “Tudo o que vemos passa pela retina, se inscreve num pequeno quarto, depois se amplifica pela imaginação. É preciso encontrar a quantidade e a qualidade do timbre para impressionar o olho, o olfato e o espírito. Saborear inteiramente um jasmim, por exemplo...”³⁰. Esta incorporação que é expressa como uma transformação do artista no objeto, encontra-se presente também na arte oriental: “Transformar-se num bambu e, em seguida, esquecer que se faz parte da essência do bambu, enquanto se pinta - esse é o Zen do bambu - que significa ‘mover-se na vida rítmica do sentido’, que tanto vive no bambu quanto no próprio artista”³¹. A criação é a reprodução deste ritmo no e pelo artista. A natureza mostra-se como um espelho do artista. Fora desta união, há o reino da indiferença: o mundo-natureza não fala ao homem, mostrando-se como alteridade. A atividade criadora revela um aspecto da vida, não da vida pessoal do artista, mas sim uma verdade: a não distinção entre realidade e ilusão, ente o sujeito e o objeto. Esta estrutura, onde a realidade se mostra como uma relação, como uma possibilidade de ser, como abertura para o sentido, é que constitui a crueldade da vida. O artista-pintor reencontra e reafirma esta estrutura a cada obra. Na medida em que o pintor experimenta a si mesmo com maior intensidade nesta atividade, ela comporta tanto a alegria quanto a dor. É neste sentido que criação, crueldade e vida se identificam.

Conclusão

Ao acentuar a dissociação entre o artista e a sociedade, exacerbando o individualismo, o Modernismo revelou a própria essência da arte e da criação, pois é nesta que o movimento de realização fenomenal do ser como dinâmica de criação se mostra em toda sua transparência, daí seu privilégio ontológico. Enquanto, movimento de configuração-instauração do ser, a atividade criadora tanto é a produção de um objeto, a obra de arte, quanto é a produção de um “eu”: na atividade poética o indivíduo também cria a si mesmo, ele se auto-determina, afirmando tanto a sua liberdade, quanto a sua necessidade. É neste sentido que se

³⁰ *Apud.* DUCOURANT, Bernard. *L’Art du dessin*, Paris: Éditions Bordas, 1989. p. 135. (trad. do Autor).

³¹ BRINKER, Helmut. *O Zen na arte da pintura*, São Paulo: Pensamento, 1991, p. 18. A supressão da dualidade e a experiência da unidade religiosa-metafísica do homem com os demais seres configuram a meta fundamental do Zen Budismo. A analogia entre o enfoque Zen e a ótica do artista é abordada também por D. T. Sukuki. Cf. SUZUI, D. T. *Introdução ao Zen Budismo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p. 22.

pode afirmar que, antes de ser especulação e teoria, a estética é experiência vital. Como o artista é o ser que se constrói a partir desta experiência de criação da obra e de criação de si, logo, segundo a perspectiva nietzschiana, ele seria o único ser em condições de afirmar uma estética positiva. As cartas de Van Gogh descrevem este processo de formação, constituindo a base para uma “estética do artista”.