

A EPIDERME DO PENSAMENTO: ARTE E EDUCAÇÃO SOB O PONTO DE VISTA TRÁGICO DO PRIMEIRO NIETZSCHE

PEREIRA, Marcelo de Andrade – UFRGS – marcelo.virtual@pop.com.br

GE: Educação e Arte / n.01

Agência Financiadora: CAPES

Esse estudo pretende investigar a concepção nietzscheana da Tragédia Clássica. Intui, portanto, apresentar as formas de experiências por ela engendradas, assim como as formas que ela engendra de pensamento e experiência. As experiências por Nietzsche tratadas são, por certo, complexas. Elas remetem a um universo de pensamento e experimentação (ética e estética) qualitativamente distinto do nosso. Serve, no entanto, como fonte para se problematizar a prática educativa contemporânea em face da dimensão estética do viver e do próprio pensar.

Como sendo trabalho investigativo sobre o universo artístico e literário do mundo grego, o presente ensaio busca reconstituir os traços, os contornos, as tonalidades e movimentos de uma reflexão bastante peculiar dentre a história da filosofia. Partiremos assim, da hipótese de que Nietzsche postula nas noções de dionisíaco e apolíneo as formas de configuração da experiência no pensamento e do pensamento na experiência. Com isso quer-se apenas salientar, para além da determinação de conceitos, o caráter dramático das figuras e noções pelo célebre pensador trabalhadas. O estético, nesse sentido, nos permitirá introduzir o negativo da reflexão, a demonstração das estruturas que subjazem às categorias explicitadas no *corpus* conceitual do *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche. Em outras palavras, buscaremos explicitar o enlace entre a experiência e o pensamento naquela que segundo Nietzsche seria a grande obra de arte grega, a tragédia.

Apolíneo e dionisíaco são formas sobre as quais Nietzsche identifica modos diversos de experimentação estética e reflexiva. A consistência dessas vivências particulares encontra-se indicada na seção subsequente. Assim sendo, vale ressaltar que, essas noções não podem ser entendidas apenas como conceitos ou pistas para conceitos, mas também, e, sobretudo, como catalisadores das categorias que é de nosso intento burilar: a experiência e o pensamento. É a partir das noções de apolíneo e dionisíaco que poderemos captar o que há de mais energético e expressivo na obra de arte trágica. Elas aguçam, fazem perceber o que nas argumentações de Nietzsche é vivo, pulsante, performático.

Inventário teórico-crítico de conceitos: o apolíneo e o dionisíaco

Em sua obra de juventude *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche infere que a grande obra de arte grega se origina precisamente do emparelhamento de dois espíritos particulares: o dionisíaco e o apolíneo. De acordo com Nietzsche (1999), a tragédia clássica consiste numa espécie de prolongamento dos cortejos em louvor ao deus Dionísio. Isto é, a exaltação de um deus que livra o indivíduo humano do peso da sociabilidade. Dionísio é, por certo, uma válvula de escape da coercitividade social. Esse movimento, contudo, não abole a civilização, mas tão somente reposiciona as leis que vigem num estado de direito. Para o filósofo do martelo – como se convencionou chamar Nietzsche – foi, sob a magia do dionisíaco, que se tornou a selar “*não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada [que] volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem*” (NIETZSCHE, 1999, p.31).

Para Nietzsche (1999, p.44), não existe o dionisíaco ou o apolíneo *em si*, mas as diferenças, os degradês (entre esses impulsos) que permitem ilustrar a linha mediana entre essa diferença. A Tragédia é por isso mesmo uma tensão, a reconciliação de algo indistinto, desleixado, que se alinha e se abranda com aquilo que contorna, limita e torna distinto; uma estranha fusão, jogo, entre duas dimensões diametralmente opostas. Vejamos, portanto, de maneira pormenorizada, a caracterização de cada um desses impulsos no corpo do texto nietzscheano.

Historicamente, o dionisíaco representa nos relatos míticos a dimensão do estranho, daquilo que não tem lugar, que não se fixa. Dionísio é um deus nômade. É também aquele que traz consigo a demência, aquele que recebe o título de comedor de carne crua. Dessa maneira, mesmo nos mitos ele é sempre o rejeitado, o reprimido, e, portanto, aquele que retorna violentamente.

De acordo com Walter Burkert (1993), na cidade clássica o culto a Dionísio não era um culto instaurado, mas paralelo, ele se expande a partir da rigidez dos cultos e ritos oficiais. Nele esboça-se uma nova forma de subjetividade, o da primazia das sensações particulares, individuais, que se contrapõem à coletividade, à lei. Por intermédio de Dionísio a natureza é reafirmada, destacada nos fluxos e refluxos que vão e crescem independente e indiferentemente ao esforço humano de contê-los, de pará-los.

Apolo, de outro lado, é eternamente jovem, um efebo – indivíduo que oscila entre o mundo selvagem, vigoroso e o mundo social. Apolo é o bom guerreiro, viril,

forte e vigoroso – quintessência do espírito da juventude agressiva, que nada tem a ver com inacabado ou imaturo. Ele é puro enquanto purificador e purificado – aquele que pode jogar com o mal da poluição. Desta forma, ele está associado também àquilo que é nojento, asqueroso, cru. Isso explica porque para Nietzsche Apolo está muito longe de ser apenas o deus da luz. Nietzsche (1999, p.17) se opõe veementemente a esta visão melíflua, amolecida dos mitos, demasiadamente sentimental, que não deixa espaço para o duro, para o horror. Com isso, Nietzsche procura explorar essa região abissal e hirta dos gregos: o da violência nua e crua como o signo de sua própria vitalidade. A própria etimologia da palavra *vida* em grego – *bios* – sinaliza justamente para esta relação com a violência, que na mesma língua é compreendida pela palavra *bia* (D'AGOSTINO, 1981).

Nietzsche faz, assim, sua polêmica por conta própria, ímpeto próprio de um jovem que não hesita em destruir preconceitos. O filósofo do martelo não pertence, naturalmente, a nenhuma escola, e sequer intenta fundar uma. Isso explica porque o seu fio vermelho, seu vetor de análise seja justamente o enlace da violência com a beleza como marco estético: formulado de forma mais contundente quanto possível. O segredo da beleza grega, para Nietzsche (1999, p.36), está justamente no equilíbrio entre a embriaguez e a sobriedade, no reconhecimento velado da violência – de um certo ponto de vista que não paralisa o fato da violência. A tragédia plasmaria para Nietzsche exatamente esse estado estético.

Não obstante, Apolo como sendo um deus sanguinário, sabe exatamente como funciona a sujeira, e, enquanto arqueiro luminoso e violento, purifica, liba. Para Apolo, o mal deve ser combatido com o mal; por saber achar a causa e o remédio dos males é considerado, entre os gregos, o deus oracular por excelência (BURKERT, 1993, p.290). Isso explica porque o apolíneo à época dos trágicos é identificado com conceitos racionais, que como sabido o ocidente se atribui como sendo de herança dos gregos. Apolo é o sonho da reconciliação, nele a natureza é entendida como produtora de impulsos.

Entrementes, vale assinalar ainda, que esse tipo de representação dos deuses gregos, resulta justamente da cristalização de sentimentos que são transfigurados em seu estado bruto, espécie de hiper-potencialização de uma certa maneira de ser dos gregos daquele tempo. Nesse sentido, o panteão grego seria nada mais se não a manifestação de uma série de dinamismos, energias que passam através do homem sem qualquer significação ou atravessamento emocional. Isso corresponde, por sua vez, a uma espécie

de deslocamento para aquém da objetividade dos mesmos princípios. (NIETZSCHE, 1999, p.37-38).

A tragédia clássica nasce, como já mencionado, para Nietzsche, precisamente do emparelhamento entre estes dois instintos impulsivos: o dionisíaco e o apolíneo: impulsos que se situam entre o biológico e algo outro, que não resultam, todavia, num mero biologicismo. Por deslize metafórico poderíamos entender a vitalidade representada por esses impulsos muito mais como forças espirituais do que propriamente forças físicas. Há, certamente, uma ressonância física, mas que parte de antemão de uma outra esfera, qual seja, irracional, inconsciente. Elas seriam o que se convencionou denominar no hodierno pulsões. Isso explica porque a palavra falada na tragédia é insuficiente na passagem entre os níveis.

Essas considerações iniciais permitem compreender a visão predominante de Nietzsche quando esse começa a escrever o *Nascimento da Tragédia*. No *ditirambo dionisíaco* (poema lírico, hino a Dionísio) manifesta-se em sua máxima potência o espírito, como que encerrado numa suspensão lúdica – por uma espécie de torção semântica podemos disso derivar *ludo* (jogo), *lirica*, *lied* (luto). Enfim, *música* e *palavra*. (NIETZSCHE, 1999, p.50-51).

A palavra é para Nietzsche *interação* que se consolida por intermédio de sua intensidade, sua melodia, sua musicalidade. Isso explica porque para o filósofo alemão o ritmo também é um problema. O ritmo funda a sensibilidade do pensamento, deixando à mostra o valor estético como a base fundadora do mesmo. No texto trágico a palavra se revela como ato fundacional, como sendo a afirmação pura e violenta da força, que se metamorfoseia em valor estético. Essa é, com efeito, a premissa central da *Genealogia da Moral* de autoria do mesmo filósofo.

Ao se considerar a oposição entre o dionisíaco e o apolíneo como sendo exatamente aquilo que permitiu aos gregos dramatizar o combate entre o texto e a melodia, a palavra e a música, pode-se, por uma derivação semântica, compreender Dionísio como o sentimento e Apolo como o texto, a história, a narrativa, que pretenderiam estabilizar numa imagem calma o insondável que está diante dos homens. (NIETZSCHE, 1999, p.50).

A dança na tragédia constituiu por certo uma orgia que se propaga para os espectadores, pela transmissão do frêmito daqueles que representam os cortejos dionisíacos (Nietzsche, 1999, p.55). Essa noção de transmissão de uma força espiritual que tem ressonâncias físicas reaparece na *Genealogia da Moral*, no contágio provocado

pelo salto que viabiliza o movimento dos corpos no espaço e que resulta na abolição total dos limites entre espectador e espetáculo por intermédio do ritmo.

Sob o ponto de vista da *Genealogia da Moral* (NIETZSCHE, 1998) o pendor trágico presente na tensão entre o apolíneo e o dionisíaco é entendido de maneira análoga sob a forma da desconstrução dos valores morais. Nietzsche transforma a contingência de seu sofrimento em um agulhão, como incentivo para o pensamento. No sentido nietzscheano pensar melhor significa pensar menos abstratamente. Ele descentra o sujeito de uma identidade idealizada. Pode-se dizer inclusive que esse é o mesmo princípio sobre o qual opera o texto trágico: a aniquilação do princípio de individuação.

A ruptura com o princípio de individuação – termo por intermédio do qual Nietzsche compreende a subjetividade do homem moderno – consiste exatamente numa espécie particular de embriaguez, como exposto em seu *Nascimento da Tragédia*.

Se a esse terror [de tudo aquilo que extrapola a razão] acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica [...] ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 1999, p.30).

Sob o plano da filosofia nietzscheana a embriaguez seria aquele estado em que terna e suavemente o indivíduo humano se aproximaria das coisas, dos objetos – a despeito da bruta sobriedade da racionalidade moderna. Porém, não aquela embriaguez no sentido frouxo do termo, como uma forma de cair-dormir, da perda do controle voluntário dos músculos e das vísceras, para logo depois se entregar a um sono reparador. Não. Nada disso. A embriaguez nietzscheana, produzida pelo êxtase dionisíaco, consiste num estado não adestrável do ser pelos limites da razão operativa.

A embriaguez seria, nesse sentido, mais uma dimensão originária – que faria o indivíduo ultrapassar a medida de sua individuação – do que propriamente a simples queda das inibições. A embriaguez em Nietzsche abrange, na verdade, várias possibilidades de estado: é uma sensação de hiper-capacidade, daquilo que permite potencializar a sensibilidade, é ela quem cria a possibilidade de restaurar uma ordem originária de conjunção do humano com o mundo, com o Uno, com o Todo.

Nietzsche, como já mencionado, foi muito próprio ao acentuar o efeito voluptuoso do *saber-sentir* como o resultado da grande arte dos gregos, a tragédia. No reproche a Eurípedes o filósofo de Zarathustra critica de maneira bastante enfática a

racionalidade que se instala no meio do texto trágico e que acaba extirpando da cultura ateniense justamente aquilo que lhe era mais característico: a tensão entrópica entre dois espíritos, o dionísio e o apolíneo – o pendor sempre presente a um estado mais primitivo que curto-circuitaria os desdobramentos da civilização e sua eterna capacidade de atualização. (NIETZSCHE, 1999, p.78).

De maneira precisa, exatamente aqui se encontra implícito o repúdio nietzscheano ao edulcoramento da arte, à criação de um ambiente racionalista que depuraria as figuras divinas, distorcendo, por conseguinte, o equilíbrio da expressão trágica. (NIETZSCHE, 1999, p.80-81).

Para Nietzsche, Eurípedes traz consigo o ranço de um público ávido por soluções. Na tentativa de solucionar os problemas, o público inscrito no texto euripídico trata de eliminar exatamente aquilo que há de mais essencial na tragédia: o paradoxo trágico que se sustenta num conflito insolúvel, que alerta para as práticas costumeiras em relação a uma realidade superior, outra. A tragédia é por isso mesmo puro conflito, problema. Eurípedes coloca, no entanto, perguntas para fins analíticos, que procuram solucionar problemas em vez de deixar eles serem apenas representados artisticamente. (NIETZSCHE, 1999, p.76).

O público da tragédia euripídica diz: – por quê? – para quê? – o que o herói trágico procura? Para Nietzsche, essas perguntas simplificam e desqualificam as representações trágicas. Ele entende isso como sendo própria da ciência inaugurada pelo socratismo: o conhecimento que se justifica pelo ordenamento interno do discurso. No entanto, a despeito desta funcionalização resta sempre o desejo, a afecção, a contaminação, a catarse. – O que significa e para que serve? A música problematiza, questiona exatamente esse tipo de pergunta, dado que se caracteriza justamente pelo não-figurado. O texto trágico como sendo música e palavra, concorre por sua vez para a exposição de um determinado sentimento, de uma determinada sensação que se cristaliza como obra de arte.

Como já mencionado, é na musicalidade da tragédia que Nietzsche localiza o dionísio, ele se configura para o filósofo alemão na forma de uma atmosfera, de uma vibração, estado elétrico, inspiratório, de pura estesia. O estético é, por isso e ao mesmo tempo um ponto de ruptura – onde o homem se afirma como Ser, como aquele indivíduo que capta as coisas no fluxo interminável da natureza – e um ponto de permanência – onde algumas coisas se plasmam, se configuram.

A noção de artista ingênuo em Nietzsche concorre para esse sentido. O artista

ingênuo é para Nietzsche (1999) o indivíduo que transcendeu os impulsos naturais para a cultura, para a forma, tomando o fluxo como seu limite. Nesse sentido, a própria arte pode ser tomada como a manifestação desse fato. O *ingênuo* é, sob o plano do *Nascimento da Tragédia*, o resultado de altíssimo grau, produto de um longo burilar da forma que se manifesta neste desenho nítido das figuras, que pode ser entendido também, como uma capacidade de recepção luminosa; sensibilidade que soube trabalhar com o inusitado, com as aporias, com a dor, com o sofrimento. Não surpreende que justo Rafael sirva de exemplo para Nietzsche. Eis que pela paleta do artista de Urbino, no alto de seu domínio formal, é expresso na obra algo que e lhe transcende. *A Transfiguração* de Rafael representa, de acordo com Nietzsche (1999, p.39-41), o processo no qual se insere o gênio do artista, como sendo aquele que contempla em sua obra os impulsos dionisíaco e apolíneo, aquele que funde ordem e caos, cura e loucura, contenção e desmesura.

Com efeito, o que numa obra de arte não é linguagem – o efeito, a surpresa, o arrebatamento – é condição de possibilidade da mesma. A obra vê e pensa. A análise, contudo, não empobrece a obra – tal como poderia parecer –, faz apenas depurar os conceitos levando em conta a co-presença de certos estímulos que são sensíveis e intelectuais. (NIETZSCHE, 1999, p.60). O problema do valor na arte se apresenta assim de uma outra forma: o critério é o que mostra, faz ver: o melhor é aquele que mostra mais, dá-se mais à vista.

Em Nietzsche, o gênio se insere num movimento de forças que o antecedem, ele não é aquele que arbitrariamente dá forma, mas aquele que joga intuitivamente através das metáforas – essas como sendo germens filosóficos cheios de possibilidades. Não se pode, com efeito, isolar o momento da deliberação – abstrações criadas para fins filosóficos. Para Nietzsche, esse momento não pode ser dito, mas apenas procurado. A forma de ser da expressão trágica é, por certo, distinta da expressividade discriminativa cuja lógica é burguesa – inaugurada, de um certo modo, para o filósofo do martelo, pelo socratismo euripidiano.

Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador (NIETZSCHE, 1999, p.47-48).

Na *Genealogia*, entretanto, esse problema aparece sob a forma de um salto para fora dos instintos que justamente faz irromper o mundo. Não é um abandono do instinto em favor da metáfora, mas ele próprio se derrama em movimentos criativos. A pulsão deixa de ser mera força para se tornar encaixe. Em Nietzsche a pulsão é delicadamente desviada: ao invés de quebrar brutalmente ela permeia organicamente o que vem a estruturar, a fazer parte. A pulsão é um trabalho criativo que suscita menos ressentimento, menos reação, ela faz da afirmação um gesto elástico, não demasiado, de saber dizer sim à vida. (NIETZSCHE, 1998, p.72-75).

Por um pensamento in-carnado: tragédia, estética e educação

Há uma forma particular de se pensar a educação sob o marco do pensamento nietzscheano, sobretudo no que concerne ao Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia*. Essa forma tanto se caracteriza quanto se delimita pela estética. Podemos dizer, inclusive, que o sentido de educação possível de ser apreendido do Nietzsche trágico diz respeito necessariamente à sensibilidade. Nietzsche não postula por certo essa relação, da arte dos gregos com a educação – essa se apresenta como sendo a nossa tarefa. O filósofo alemão se esforça, na verdade, e na também posição de filólogo, em determinar as condições histórico-filosóficas que tornaram possível o surgimento da tragédia ateniense.

Partiremos, portanto, dessa premissa, para delimitarmos um campo de investigação das noções por ele trabalhadas em vista da educação. Isso implica redefinir o modo de sua articulação, qual seja, entender essas noções sob o ponto de vista estético. Para tanto, urge explicitar esse conceito a fim de relacioná-lo ao que denominamos pela busca de um pensamento epidérmico – na medida em que demonstramos que o pensamento tem sim uma epiderme. Vejamos.

Há uma variabilidade associativa em Nietzsche que produz uma sorte interminável de analogias, metáforas e, também, equívocos. Esses termos compõem, por sua vez, uma trama cujo enredo gira em torno da coadunação entre a razão e a sensibilidade. O enredo reflete o âmago de um espírito que se prolonga para além de seu êxtase, de seu fulgor. Na tragédia o brilho da arte trágica, expresso por intermédio da experiência da beleza, é também um brilho para o entendimento, toque da sensibilidade sobre a razão, que ilumina certas questões que a mesma procura ocultar.

A beleza aparece, com efeito, em Nietzsche, como sendo uma ferida por intermédio da qual a luz é emanada; ela é uma ferida particular e profunda, na qual

transparece sempre uma origem, uma nova ordem. A beleza remete, no Nietzsche trágico, a uma outra espécie de saber que não lógico e racional. Ela instaura um espaço de indeterminação e pura entrega, espaço aberto, dinâmico, movente, epifânico. A experiência da beleza é germinal. E a arte é inesgotável, possível de se expandir.

Isso explica porque Nietzsche se ocupa do catatau de imagens grego para condensar uma idéia tal de arte, de experiência e pensamento. As imagens, as metáforas visam, no filósofo do martelo, captar o incaptável, nomear o inominável. Elas não alcançam, certamente, a nitidez do discurso lógico e discursivo, sendo, apesar disso, potencialmente reflexivas. Nietzsche pensa o pensamento como sendo a infância do conceito – estágio da vida em que tudo é aberto, potencial, novo, lúdico. Ele preenche o conceito de carne, de vísceras, de humores e de sangue. Busca, assim, propor um pensamento particularmente epidérmico, em outras palavras, estético.

Sob o ponto de vista da filosofia em geral o estético é tudo aquilo que sobriaria da razão e que a desbaratinaria. Como método, como uma outra via de abordagem, o estético cria variações sobre um mesmo tema, ele faz repicar infinitos problemas que aduzem e provocam outros tantos. O estético é um dínamo que despoja os termos de sua aplicação científica, mecânica, em prol da verdade, em prol do objeto e da capacidade de criação. Se a racionalidade faz curvar o mundo sob a forma do conceito (abstrato) o estético faz o conceito se curvar para o mundo (concreto).

Pensar esteticamente seria, assim, pensar num campo de forças no qual quem pensa é o corpo. O estético como é habitualmente tomado não reduz a compreensão de uma determinada coisa, obra, material, pelo contrário, ele amplia as possibilidades de abordagem desse mesmo objeto. A racionalidade estética – como sendo resultante de um pensar genuinamente estético – ultrapassa e muito o nível da sensibilidade, filtra inclusive. É uma forma de pensar na qual o sentimento, a sensação desperta as significações, ritmo de enquadramento de ações que remete a outros problemas, a outras dimensões, diferentes daquelas que nos são, num primeiro momento, explicitadas. Desse modo, não seria equivocado considerar o modo de se pensar estético também uma disposição anímica, da alma, um entusiasmo propriamente humano que favoreceria, por sua vez, a experiência no pensamento e do pensamento, lugar onde se fariam ouvir também conteúdos não formalizados, em vias de formalização.

Em seu escrito de estréia, *O Nascimento da Tragédia*, o jovem Nietzsche já deixa bastante claro o modo como deve ser entendido o pensamento filosófico, não só o seu, mas o da filosofia em geral. A filosofia para Nietzsche, como acertadamente

assinala Jorge Larrosa (2004, p.59), é uma forma de vida, disciplina de liberação e intensificação da vida. Ela deve ser entendida não como um “conjunto mais ou menos articulado de idéias sobre uma série mais ou menos amplas de temas mais ou menos tradicionais”, mas sim como “um tipo particular de força ou de intensidade – que, por comodidade, [poderíamos] chamar aqui, provisoriamente, de pensamento” (LARROSA, 2004, p.07-08).

Esse pensamento assim o é porque considera o elemento dinâmico que vive nas noções, nos “conceitos” que Nietzsche visa recuperar. Para Nietzsche, o filósofo, como sendo aquele que pensa, deve também ser aquele que faz, sujeito artista, “perito em singularidades, capaz de expressar a beleza do particular, do incomparável” (LARROSA, 2004, p.57). Não só generalizar deve aquele que pensa, mas, sobretudo, singularizar, captar tal qual artista ingênuo o *todo* dinâmico *num só* estático, a imagem em forma de pensamento.

Essa forma de entendimento do pensamento permite reascender, à luz de Nietzsche, a discussão sobre a educação. Sobretudo, no que diz respeito ao modo como tem sido entendido o fim e a forma de se pensar a educação.

Educar, como infere Tadeu, Corazza e Zordan (2004, p.113), é “aprender e ensinar uma ética e uma estética de movimentação, de ocupação e culto dos espaços”. Essa afirmação deriva, de maneira reativa, de uma outra que intui ser a educação uma forma de disciplinamento do saber, do sentir e do interagir, herança do pensamento iluminista. A educação moderna sintetiza justamente isso para Tadeu, Corazza e Zordan.

Sem desestabilizar as crenças que fundamentam o senso comum e suas miríades de paradigmas espiritualistas, esse projeto preserva as carcaças do que resta da sociedade disciplinar e de seu ranço enciclopédico. Tal sociedade cunhou as instituições escolares modernas sobre imagens dogmáticas de pensamento e erradicou as prestidigitações das ciências sem métodos, os saberes nômades que se afirmam em imagens de pensamento vagas, confusas e distorcidas (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p.89).

O pensamento estético é, como se pode observar, um pensamento nômade, pensamento que não se deixar fixar pelas regras convencionais da razão, que judicam e segmentam a experiência, isso porque trata os acontecimentos enquanto tais e não como formas de apreensão de uma determinada realidade. Educar corresponderia, assim, mais a um fazer-se ouvir dos *sentidos*, sob as acepções que lhe forem possíveis – tais como sensação, direção e significado –, do que uma mera forma de transmissão de

conhecimento e/ou aprendizagem. Isso porque o conhecimento não pode ser entendido como “*aquilo que nos protege e que nos afasta da vida, mas sim aquilo que nos ajuda a atravessá-la, que nos incentiva a encarar seus perigos*” (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p.118).

A educação é, por isso mesmo, experiência, que, supomos ser passagem, passo, travessia, tal como a compreende Jorge Larrosa. Para Larrosa (2004), também inspirado por Nietzsche, a experiência é uma forma de posicionamento perante aquilo que acontece, decorrendo para cada um e em cada vez do que acontece um sentido particular e exclusivo. A experiência opera sob uma dupla acepção de *travessia*, do sujeito que atravessa e que ao atravessar é atravessado por algo; é experiência daquele que se expõe perigosamente ao mundo, que o percorre, que ousa atravessar um espaço indeterminado, daquele que se põe à prova e busca a sua ocasião.

A experiência é um passo, uma passagem. Contém o ‘ex’ do exterior, do exílio, do estranho, do êxtase. Contém também o ‘per’ de percurso, do ‘passar através’, da viagem, de uma viagem na qual o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo. E não sem risco: no *experiri* está o *periri*, o *periculum*, o perigo (LARROSA, 2004, p.67).

O processo educativo demanda, por isso mesmo, uma reconsideração não só de sua prática, mas também da própria concepção de campo investigativo de que partem essas noções, de experiência e pensamento. Em outras palavras, cabe indagar se o campo de investigação da Educação se ocupa, primeiro, de *saber* ou *conhecer*, e, segundo, se abrange em seu *corpus* outras formas e práticas educativas que não se encaixam no modo de ser e operar de uma educação ainda iluminista, moderna. Seria ingênuo negar ou mesmo rejeitar a idéia de que a prática pedagógica contemporânea reproduz, *em parte*, as mesmas crenças das concepções educativas de séculos que lhe antecedem. Não se pode, com efeito, generalizar; disso resulta justamente nosso *em parte*.

Em parte a preocupação de salvaguardar o espaço para a interação – palavra bonita: *em parte* porque essa interação prevalece para com categorias e conceitos – cujo fim é a manipulação do conhecimento e o conseqüente domínio da técnica; em parte porque só *em parte* essa palavra relaciona-se com o outro, com o diferente, com o individual. *Em parte* porque a preocupação com o desenvolvimento da técnica é, *em parte*, a preocupação para o com o aprimoramento do humano. Dizem, pelo menos, *em parte*. Desse quinhão de que parte nosso *em parte* diz-se também que é possível

estabelecer um espaço onde o que acontece possa de fato acontecer.

A arte e seu ensino, não propriamente o ensino da arte, mas o que a arte ensina, isso exemplifica. Para Tadeu, Corazza e Zordan (2004, p.103), o pensamento nietzscheano afirma a “*positividade do desejo e a plenitude de suas criações*”. Podemos concluir a partir disso que o que a arte faz é “*singularizar as sensações que subsistem na criação errante dos estilos*”, esses como sendo os “*efeitos que mostram os jogos do pensamento*” (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p.105). Na arte subsiste o elemento que impulsiona o pensamento, a própria vida, anterior à forma, sem imagem e sem memória, apenas potências intensas, potências de devir. Esse pensamento, contudo, só pode advir da arte, só “*pode acontecer sobre proposições velozes e caóticas e não mais a partir de um conhecimento estável do mundo, legitimado por tradições ou pela permanência de uma verdade*” (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p.120).

A ciência da educação deve se embasar, por isso mesmo, por sua matéria, a vida, o acontecimento, naquilo mesmo que há de velado, sombrio e misterioso, e não por sua finalidade, o conhecimento, pois só assim será a ela permitida errar pelas sendas obscuras que levam os indivíduos a pensar e criar. Pensar com Nietzsche é pensar heroicamente, atitude própria daqueles que dizem à vida, supondo, dessa maneira, que viver é também e necessariamente obrar, artistar.

Referências

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: fundação Calouste Gulbekian, 1993.

D'AGOSTINO, Francesco. Bia: appunti sul tema della violenza nel mondo greco-classico. RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA DEL DIRITO. Milano, Vol.58, n.03 (lublío-settembre), 1981, p.409-442.

DODDS, E.R. *Los Griegos y lo Irracional*. Madrid: Revista de Occidente, 1960.

LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. *Linhas de Escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.