

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



**ARTE COMO NATUREZA:  
UM ESTUDO SOBRE F. NIETZSCHE E O. WILDE**

**MARIA MANUEL R. BERJANO**

**MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**2005**

## Introdução

No prefácio à *Gaia Ciência*, António Marques refere-se, a propósito da possibilidade de uma nova filosofia apresentada por Nietzsche, à crítica da “crença nas antigas verdades metafísicas e na forma de organização do pensamento e da realidade próprios da metafísica, isto é, através de pares de opostos sem contaminação ou qualquer mistura.” (Nietzsche, 1998).

O que Nietzsche faz, de facto, é mostrar como as fronteiras entre esses pares de opostos são artificiais e como essa organização do pensamento tem origem em ficções.

Não são apenas os pares de opostos do pensamento metafísico que são postos em causa. A antinomia básica do pensamento antropológico, até hoje em vigor, a que opõe Natureza e Cultura, também é seriamente questionada. Consiste o presente trabalho, precisamente, em expor o modo como este par de opostos é desfeito e como é negada a fronteira entre natural e artificial, entre a Arte como artifício e cultura e a Natureza incontaminada pela produção cultural.

A principal tese aqui apresentada é a de que naturalizar a Arte e estetizar a Natureza são as ideias que compõem o fulcro dos projectos de Friedrich Nietzsche e de Oscar Wilde.

Na génese do argumento encontra-se a detecção de uma estranha forma de utilizar as noções de natureza e cultura no livro *Origem da Tragédia* (OT), a qual levou à proposta de uma nova leitura para o primeiro livro de Nietzsche, que o apresenta não como um objecto estranho dentro do *corpus*

nietzschiano, mas como o livro que inaugura os temas básicos da obra do filósofo alemão.

Em muitas passagens das obras de Nietzsche deparamo-nos com reflexões sobre a natureza, quer seja a natureza em geral ou a natureza humana.

Atentemos nesta passagem da obra *Para Além do Bem e do Mal* e vejamos como a natureza é apresentada:

“Quereis viver ‘de acordo com a natureza’? Oh, nobres estóicos, que impostura com as palavras! Pensai num ser tal como a natureza, pródigo sem medida, indiferente sem medida, sem intenções nem considerações, sem compaixão nem justiça, simultaneamente fecundo, estéril e inconsciente, pensai na própria indiferença como poder – como poderíeis viver de acordo com esta indiferença?” (Nietzsche, 1999, pp.18-19)

Muito do programa de Nietzsche se encontra condensado neste passo. O que mais nos interessa, no entanto, é a ideia de natureza que nele nos é apresentada. Os destinatários destas considerações são filósofos estóicos, a quem o autor acusa de levar a cabo uma “impostura com as palavras!”. Se aqui se dirige aos estóicos, noutras lugares da sua obra é ao ideal ascético que ele se dirige, seja ele moral, cristão ou metafísico. Já na *OT* o projecto consiste, em grande medida, em demonstrar a “impostura com as palavras” da cultura socrática (Nietzsche, 1982), cuja emergência ocorre em simultâneo com o desaparecimento da cultura trágica, morta às mãos de Eurípedes e da comédia ática. Na *OT*, como veremos mais à frente, esta cultura trágica, ou dionisismo, coincide com a ideia de “viver de acordo com a natureza” .

Em que é que consiste então a vida “de acordo com a natureza”? Esta é “pródiga sem medida” e “indiferente sem medida”, apontando aqui a desmesura para o delírio dionisíaco. O que mais importa, no entanto, é que a natureza não tem “intenções nem considerações”, não tem “compaixão nem justiça”, coincide com o caos indiferenciado, sem causas nem fins. A natureza é o “eterno retorno como lei do devir, como justiça e como ser” (Deleuze, s.d., p.39), é uma existência sem culpa que não precisa de ser justificada, daí o vocábulo “indiferença” que neste pequeno excerto é utilizado três vezes. A natureza como indiferença é uma natureza sem má consciência, sem valoração moral, uma natureza “Para Além do Bem e do Mal”, mas também sem causas nem finalidade. Opõe-se, portanto, à vontade de justificar a vida através de uma transcendência, à religião e à moral, mas também à vontade de a justificar através de causas e finalidades, como acontece com a razão.

A natureza é, pois, a ideia a que Nietzsche recorre para falar de tudo o que nega a actividade da razão e dos ideais ascéticos, aqueles que inventam uma transcendência para justificar a vida. O que defendemos é que desde o seu primeiro livro, a *OT*, que se pode ver como Nietzsche tenta colocar a estética no lugar da natureza, e que na *OT*, quando fala da “verdade própria da natureza” ou da “Natureza, ainda não maculada por alguma forma de conhecimento”, para caracterizar o espírito dionisíaco (Nietzsche, 1982), o que o autor tem em mente é uma descrição da arte como impulso humano fundamental.

Há na *OT* dois níveis de coincidência entre natureza e arte. Num primeiro nível é na própria natureza que existem os dois impulsos artísticos, dionisíaco e apolíneo, é próprio da natureza ser arte. Temos aqui ainda,

provavelmente, as noções de essência e aparência ao nível da natureza. Nesta fase ainda há uma posição ambígua em relação à existência de essências ou da coisa-em-si. O que interessa é que já reconhece a própria natureza como estética, visto que a representação é um impulso da própria natureza.

Temos depois outro nível que é o da Arte, que pode também ser dionisíaca ou apolínea. Neste nível, o que existe é sempre representação, mas em dois domínios: o primeiro, o dionisíaco, que representa a natureza humana e que é comparável à essência das coisas na natureza. Mas a comparação tem como objectivo reforçar o carácter de pura representação, porque, tendo como paradigma a música, a arte dionisíaca serve-se de símbolos de primeiro nível, que não representam nada a não ser a si próprios. Quanto ao apolíneo, o segundo domínio, a atitude de Nietzsche parece ir mudando ao longo do livro. No princípio, como “instinto da arte naturante” (Nietzsche, 1982, p.41), o apolíneo representa a arte na natureza, representa o instinto artístico da própria natureza, e, portanto, sendo a própria representação no seio da natureza, tem um carácter positivo. No entanto, ao longo do livro, o apolíneo, como arte apolínea, começa a ser conotado negativamente por constituir um símbolo de segundo nível, menos abstracto do que a música. O carácter destes símbolos de segunda ordem, os da pintura ou da poesia, por exemplo, faz com que eles se situem num segundo grau de representação por não serem já puros símbolos, por serem uma mistura entre símbolos e referencialidade. Através da sua carga referencial, afastam-se da verdadeira natureza humana, que é dionisíaca e abstracta, e aproximam-se do *logos* socrático, por se afastarem da forma e porem a tónica no conteúdo, no significado, naquilo que é dito.

O projecto de Nietzsche é, então, inverter o platonismo e a condenação da arte como aparência de uma aparência. Identificando o dionisíaco com a arte, por ser pura representação, e o apolíneo com a cultura socrática, Nietzsche aproxima a arte da natureza humana e da natureza em geral, que é pura representação, e faz da arte apolínea e do *logos* socrático que acompanha o seu desenvolvimento o lugar em que, através de símbolos de segundo nível, aparece uma transcendência em relação à forma, um trabalho ao nível do conteúdo, do significado, que tentam justificar a vida através daquilo que ultrapassa a própria vida, a própria natureza como representação pura.

O que é que faz com que o dionisíaco coincida com a natureza? Em primeiro lugar, é a pura representação, o instinto estético puro que existe na própria natureza. Em segundo lugar, é a anti-cultura, sendo a cultura, para Nietzsche, identificada com o ideal ascético e o *logos* socrático. Enquanto o esquema platónico apresentava a arte como cópia da realidade, a qual era ela própria uma cópia em relação ao mundo das ideias, Nietzsche apresenta a arte como única essência e as ideias filosóficas como aparências por serem símbolos de segunda ordem e por se afastarem da verdade artística da pura representação.

Mais à frente neste trabalho veremos que é aqui apresentada uma leitura não logocêntrica do livro de Nietzsche, em oposição à leitura logocêntrica habitualmente levada a cabo, nomeadamente por Derrida e Paul de Man. Um argumento a favor de uma leitura não logocêntrica da *OT* diz respeito à forma como no prefácio de 1886 Nietzsche fala do conteúdo do livro como de uma “metafísica do artista” (Nietzsche, 1982). Se se tratasse de uma

verdadeira metafísica, não seria estranho que ele se referisse a ela, tão tarde como 1886, data do prefácio à terceira edição, sem a achar ridícula? No entanto, Nietzsche fala dessa metafísica de forma natural, como quem a adopta ainda dezasseis anos depois. Não pode, por isso, tratar-se de uma verdadeira metafísica, mas de uma “metafísica de artista”, o que quer dizer, uma anti-metafísica. Nietzsche utiliza as noções metafísicas de essência e aparência apenas para as subverter completamente e para demonstrar que, a haver uma essência, ela só pode ser da aparência.

Para vermos até que ponto Nietzsche pensa que a arte é a verdadeira natureza, podemos olhar para um passo dos últimos escritos de Nietzsche coligidos pela sua irmã com o título de *Vontade de Poder*, o qual apresenta uma ideia desenvolvida pelo autor noutras obras também:

“«É preciso que a vida inspire confiança». Assim posto, este problema é monstruoso. Para resolvê-lo, é preciso que o homem seja mentiroso por natureza; é preciso que ele seja, antes de tudo o mais, artista. Efectivamente, ele é-o: a metafísica, a religião, a moral, a ciência são outros tantos produtos da sua vontade de artista, da sua vontade de mentir, de se aproveitar da *verdade*.” (Nietzsche, 2004, vol.II, p.311).

O homem é “antes de tudo o mais, artista.”, é “mentiroso por natureza”. A natureza é de tal modo artística que até a vontade de justificar a vida através de verdades universais é uma manifestação da necessidade da ilusão que faz parte do instinto artístico. A própria existência dos ideais ascéticos é também uma espécie de prova *a contrario* do carácter essencial e natural da arte. Repare-se como a verdade e a mentira são valoradas de modo diferente em diferentes textos. Aqui, a verdade é a verdade da arte e a mentira é a mentira



da cultura decadente. Mas mentira tanto pode ser a verdadeira mentira do ideal ascético, como mentira no sentido de ilusão e instinto artístico, e os dois conceitos são aqui apresentados. O homem é “mentiroso por natureza”, porque tem instinto artístico, ou seja, aquilo que corresponde à verdade. Por outro lado, os “produtos (...) da sua vontade de mentir” são verdadeiras mentiras (Nietzsche, 1982). Segue-se que o homem mente como resultado de um poderoso instinto de verdade.

## 2

Há geralmente duas posições em relação à questão da verdade para Nietzsche. Ou se defende que ele não tem uma teoria acerca da verdade, porque isso não lhe interessa, e o que faz são diagnósticos psico-sociais, ou então, se defende que ele institui uma “Verdade perspectival” como lhe chama Peter Poellner.

Este autor fala da “Essencial Dependência da Representação” (“Essential Representation – Dependence” – ERD ) que é a primeira parte do perspectivismo nietzschiano e que significa que “é incoerente supor que existem ou poderiam existir objectos (“coisas”) particulares (espácio-temporais) sem características que os assinalem como representados” (Poellner, 2001, p.91). O que quer dizer que Nietzsche rejeita a ideia da coisa-em-si (a partir da *Gaia Ciência*, segundo Maudemarie Clark) como contraditória. A ideia de coisa-em-si corresponderia à ideia de um objecto absoluto, que não dependesse de um sujeito e de uma representação espácio-temporal. O segundo aspecto do

perspectivismo nietzschiano, segundo Poellner, é aquilo a que ele chama “Essencial Dependência do Interesse” (“Essential Interest- Dependence” – EID) ou seja, “o nosso conceito de realidade objectiva reduz o leque de possíveis candidatos a este estatuto a itens que estão relacionados de forma relevante com os nossos interesses dominantes” (Poellner, 2001, p.106). Quer isto dizer que a cognição depende da vontade e dos interesses do sujeito e da sua escala de valores e preocupações. Isto implica que, perante um objecto que quero representar eu não me comporto como um sujeito passivo, antes opero uma selecção, dirijo o meu olhar através de um acto de vontade.

Ao contrário de Kant e Schopenhauer, que vêem o mundo como correlato de qualquer potencial sujeito cognoscente, Nietzsche ultrapassa o “fenomenalismo” kantiano. Como diz John Richardson “desvia a atenção da estrutura da nossa própria cognição – a sua estruturação através de certas intuições e conceitos a priori, que Kant realçou – para certas forças ou motivos externos que tipicamente controlam a cognição.” (Richardson, 2001a, p.21). Ao contrário de Kant, a realidade não é o que vai ao encontro dos nossos hipotéticos interesses cognitivos, mas o que vai ao encontro dos nossos interesses reais, que podem ser cognitivos ou não.

Que consequências tem este perspectivismo?

Como diz Richardson, Nietzsche usa o perspectivismo “para validar o nosso conhecimento empírico – ao invalidar o paradigma numérico” (Richardson, 2001a, p.21). Ou seja, trata-se de uma posição que não é céptica em relação à verdade. A verdade é aquilo que nós conhecemos, o nosso conhecimento “perspectivista”, visto que um objecto absoluto, ou coisa-em-si,

mesmo que exista não tem nenhum interesse para nós a não ser um interesse puramente cognitivo.

No momento em que é validado o nosso conhecimento empírico, pelo mesmo movimento, também a arte adquire legitimidade, já que, não existindo o tal “paradigma numérico”, a verdade só pode ser aquilo que vai ao encontro dos nossos interesses, da situação de um sujeito e da sua contingência. A arte será uma actividade perspectivista por excelência, visto que é um discurso que se assume como discurso e não reivindica nenhum estatuto de verdade, assume-se como “uma perspectiva”, uma actividade selectiva por excelência.

O que move Nietzsche contra a metafísica e a moral é o facto de serem discursos que escondem o facto de serem perspectivas, fazem esquecer a sua origem histórica e contingente para tentarem adquirir um estatuto de verdade. Tanto a verdade metafísica como a verdade moral pressupõem uma posição neutra, a posição de um objecto absoluto que não corresponderia a nenhuma perspectiva. Como diz Maudemarie Clark, citada por Richardson, o perspectivismo nietzschiano “convida-nos a pensar nas coisas em si mesmas como o equivalente cognitivo de ... como elas seriam vistas a partir de lado nenhum” (Richardson, 2001a, p.20). Ou seja, a verdade metafísica e a verdade moral pressupõem esta visão de lado nenhum. É contra esta posição, a que Peter Poellner chama “realismo forte” (Poellner, 2001), que o perspectivismo é formulado.

Nietzsche só chega ao perspectivismo nas suas últimas obras. Como faz notar Alexander Nehamas, Esteticismo e Perspectivismo são duas faces da mesma moeda. Segundo este autor “o pluralismo estilístico de Nietzsche é, então, a sua solução para o problema de apresentar pontos de vista afirmativos

que, simplesmente pelo facto de o serem, não caem no dogmatismo” (Nehamas, 1985, p.40). Se identificarmos “pluralismo estilístico” com esteticismo, como Nehamas tinha feito anteriormente: “O esteticismo de Nietzsche é, por conseguinte, a sua utilização e o ênfase colocado no estilo...” (Nehamas, 1985, p.39), o que parece que Nehamas quer dizer é que o esteticismo é um modo de salvar o perspectivismo da auto-refutabilidade, um modo de apresentar uma perspectiva que não se anule como sendo uma perspectiva.

Mas o esteticismo não é “a sua solução para o problema” da auto-refutabilidade do perspectivismo. Pelo contrário, o esteticismo é a mola fundamental, como Nehamas também diz e é a sua principal tese (Nehamas, 1985). O esteticismo é a intuição fundamental que, para ser totalmente legitimada vai dar origem ao perspectivismo. Não é que Nehamas negue este facto. De facto, na introdução, ao falar do esteticismo refere que “esta posição, como veremos, motiva o seu perspectivismo...” (Nehamas, 1985, p.3). Simplesmente, no primeiro capítulo da obra seríamos levados a supor que o esteticismo seria apenas a solução para salvar o perspectivismo da auto-refutabilidade, o que não é verdade. A tese do livro de Nehamas é precisamente que a arte é o modelo que Nietzsche utiliza para retirar ao “realismo forte” a sua legitimidade.

De facto esteticismo e perspectivismo estão relacionados um com o outro de vários modos, e se o primeiro é a base do segundo, ao formular a hipótese perspectivista Nietzsche reforça a visão esteticista de que partiu.

Voltando ao artigo de Peter Poellner, é muito interessante verificar como o perspectivismo, através da sua característica de ERD apresenta uma posição

do sujeito que não é a posição da filosofia clássica. Ao contrário das categorias a priori kantianas, que fazem com que os limites do mundo e da realidade coincidam com aquilo que um sujeito ideal podia conhecer, Nietzsche faz coincidir esses limites com os que são conhecidos por um sujeito real e contingente. Como diz Richardson “Nietzsche não prende a realidade a hipotéticos interesses cognitivos, mas aos nossos *mais fortes* interesses reais, os quais *não* são geralmente cognitivos.” (Richardson, 2001a, p.20). O que quer dizer que o que distingue o perspectivismo nietzschiano da posição kantiana é que a realidade é seleccionada por um sujeito particular no mundo. Isto explica o elogio do egoísmo e do individualismo, e liga-se mais uma vez à posição da arte como modelo.

Vejamos uma passagem da *Genealogia da Moral*:

“Antes sucede que só por altura de um *declínio* dos juízos de valor aristocráticos se foi impondo cada vez mais à consciência humana toda essa oposição entre “egoísta” e “não egoísta” ... Diria na minha linguagem que, com essa oposição, foi o *instinto gregário* que ganhou finalmente expressão.” (Nietzsche, 2000, p.22).

Nesta passagem podemos constatar como Nietzsche, fazendo a genealogia do conceito de “egoísmo”, constata que este não era conotado negativamente numa época anterior à decadência moral. Os valores aristocráticos eram egoístas por excelência, na medida em que o individualismo não era condenado. O espírito aristocrático é aquele que não produz uniformização de comportamentos, aquele em que cada indivíduo pode exprimir a sua diferença. Seriam sociedades mais próximas do modelo perspectivista da arte, já que não havia a instituição de nenhuma verdade,

nenhum objecto absoluto, que, em nome da lei, da razão ou da moral, impusesse a todos os membros da comunidade o mesmo tipo de comportamento. A substituição do “sujeito ideal” kantiano por um sujeito real, numa posição única no mundo, que selecciona a realidade a partir de uma particular vontade de poder, é a posição “egoísta” por excelência, aquela que a arte também institui.

De facto, se, como diz Richardson o perspectivismo tem como função, pelo menos em parte, “validar o nosso conhecimento empírico...”, se essa validação é efectiva e se ao mesmo tempo a arte é validada, uma consequência destes movimentos é aquilo a que podemos chamar uma “naturalização” da arte. Se a única verdade que existe é uma verdade perspectival e se a arte é por natureza perspectival também (visto que em arte várias interpretações são possíveis), então ela aproxima-se mais do estatuto do nosso “conhecimento empírico” do que as verdades historicamente instituídas da moral, da religião ou da ciência. É, pois, mais “realista”, na medida em que está mais próxima da única realidade que podemos conhecer, a realidade perspectival. Daí o “tornar-se aquilo que se é”, ou seja, a criação pode ser aquilo que de facto somos.

### 3

À luz daquilo que acabámos de dizer, compreende-se melhor o subtítulo da obra *Ecce Homo*, “Wie man wird was man ist”. Tornar-se aquilo que se é

parece de facto um paradoxo. Tornar-se implica um trabalho de criação, mas é estranho que essa criação tenha como resultado aquilo que já se é à partida.

Duas posições contrárias em relação a esta questão são a de Alexander Nehamas e Brian Leiter. Enquanto o primeiro põe a tónica no trabalho de criação (Nehamas, 1985), o segundo chama a atenção para o papel muitas vezes subestimado do fatalismo e do naturalismo nietzschianos (Leiter, 2001). De facto, se Nietzsche constantemente defende que devemos criar-nos a nós próprios e criar os nossos próprios valores, por outro lado nega o livre-arbítrio. Como diz Brian Leiter:

“Temos agora à nossa frente o paradoxo: se as trajetórias de vida de uma pessoa são determinadas à partida pelos factos naturais que lhe dizem respeito, então como pode uma pessoa criar-se a si própria, i.e., como é que pode produzir uma contribuição causal *autónoma* para o seu percurso de vida?” (Leiter, 2001, p.289).

Leiter resolve o paradoxo dizendo que:

“Encontra-se um lugar para a ‘auto-criação’ precisamente no espaço conceptual existente entre o essencialismo causal (o núcleo do fatalismo nietzschiano) e o determinismo clássico.”

e ainda:

“Enquanto os factos-tipo podem circunscrever o âmbito das trajetórias possíveis, parece que uma pessoa pode ‘criar’ a sua vida na medida em que pode criar os valores que (causalmente) determinam qual das possíveis trajetórias é de facto concretizada.” (Leiter, 2001, p.316).

Ou seja, apesar de estarmos condicionados por factos acerca de nós próprios que determinam à partida, em grande parte, aquilo que podemos ser, há sempre algumas possibilidades em aberto e criarmo-nos a nós próprios implicaria a liberdade de escolher uma destas possibilidades.

À luz da naturalização da arte que Nietzsche tenta implementar, no entanto, será que a “auto-criação” dirá respeito ao indivíduo, ou será antes uma tarefa social, pública?

“Was man ist” foi interpretado como dizendo respeito a um sujeito, e o carácter paradoxal resultava do facto de Nietzsche achar que não existia nenhum sujeito essencial que precedesse o trabalho de criação. E se “Was man ist” não disser respeito ao sujeito mas à sociedade em geral? “Aquilo que se é” à partida pode dizer respeito ao carácter perspectivista da realidade e à arte enquanto actividade mais perspectivista e mais adaptada à única realidade que conhecemos. “Tornar-se aquilo que se é” pode dizer respeito a uma tomada de consciência do lugar da Arte como mais “natural” que o lugar da moral, da religião ou da ciência.

A formulação é impessoal, como se vê pelo uso do pronome “man”. Tratando-se de uma formulação impessoal (podia ser “tornarmo-nos aquilo que somos”), remete para uma asserção de ordem muito geral, que diz respeito ao facto de que, sendo a arte a actividade mais natural, mais próxima daquilo que define o ser humano, a saber, a produção de símbolos, “ tornar-se aquilo que se é” pode não ser tão paradoxal como parece, visto que aquilo que o ser humano é coincide com a capacidade criativa. Para Brian Leiter, o paradoxo está na tensão entre fatalismo e exortação à exploração da criatividade. Para este autor, Nietzsche não é nem um determinista clássico, nem um fatalista



clássico, visto que, apesar dos factos que condicionam aquilo em que nos vamos tornar, há sempre hipóteses de escolha. A esta posição chama Leiter “essencialismo causal”. O que faz com que não exista nenhum paradoxo é que estes “factos-tipo” que podem “circunscrever o âmbito das trajetórias possíveis” (Leiter, 2001), ou seja, aqueles factos que nos condicionam desde que nascemos, são aqueles que nos condenam à criatividade, ou seja, estamos condicionados pela nossa própria natureza imutável, mas se a nossa natureza imutável consiste no perspectivismo e na capacidade criativa que lhe corresponde, então fatalismo e auto-criação coincidem. Se só a arte é natural, então natureza e criatividade são uma e a mesma coisa.

Se já vimos que a posição de Nietzsche não é céptica em relação à verdade e que a verdade perspectival coincide com o lugar da arte, então está naturalizado o lugar desta última. Que consequências tem esta naturalização? Se existe uma verdade perspectival em oposição à verdade do “objecto absoluto” e se essa verdade diz respeito a um sujeito no mundo, contingente, se corresponde a um olhar, a uma posição idiossincrática, então a arte é a actividade humana por excelência, porque faz parte da natureza da arte assumir que resulta de um olhar e sinalizar o lugar do sujeito que produz a actividade artística. Se se sinaliza o lugar de um sujeito produtor e seu olhar, a sua perspectiva, entende-se que sujeito e mundo não são contínuos, havendo entre eles, necessariamente, um *medium*, uma instância de representação. É essa instância de representação que é para Nietzsche o lugar mais natural, visto que caracteriza tanto o olhar humano que institui a verdade perspectival como o olhar estético. É aqui que perspectivismo e esteticismo se encontram, por partilharem o instinto básico da representação. Arte e vida coincidem então,

por partilharem estas características fundamentais. Criarmo-nos a nós próprios pode, então, ser apenas tomar consciência daquilo que de facto somos, tomar consciência da verdade perspectival. Visto deste modo o paradoxo deixa de existir.

#### 4

A obra *OT* será, segundo Phillipe Lacoue-Labarthe, citado por Paul de Man, o único livro genuíno de Nietzsche, aquele que apresenta uma estrutura mais unificada (de Man, 1979).

No ensaio de Paul de Man no qual surge esta citação, "Genesis and Geneology", do livro *Allegories of Reading*, a concepção genética da linguagem que nos é apresentada (a música situar-se-ia historicamente antes da linguagem articulada, que surgiria a partir da primeira), sustenta uma tese central subjacente (de Man, 1979). Esta tese é a ideia a que Derrida dá o nome de "gesto logocêntrico" e que este autor encontra em muitos momentos da metafísica ocidental, de Platão a Heidegger. É ela que suporta a dialéctica entre Diónisos e Apolo e consiste na destituição da palavra em favor da música. Segundo esta tese, há uma linguagem primordial que é o lugar da verdade, a qual pode ser presentificada ao homem. Nas palavras de Paul de Man:

"a posterior evolução da obra de Nietzsche poderia então ser entendida como a gradual 'desconstrução' de um logocentrismo que tem a sua máxima expressão na *Origem da Tragédia*" (de Man, 1979).

Segundo esta leitura de Paul de Man, então, a música coincidiria com a própria vontade schopenhaueriana que, como se sabe, corresponde à coisa-em-si kantiana. O percurso de Nietzsche começaria, então, pela aceitação de um mundo não fenomênico e só depois de *Humano, Demasiado Humano* e de *A Gaia Ciência* ele negaria a existência desse mundo da coisa-em-si.

Também António Marques, ao escrever sobre a *OT*, segue a hipótese logocêntrica de Derrida e de Man. Diz o autor que “É conveniente sublinhar que é neste momento que se exprime o estético, tal como o entende Nietzsche : **uma expressão para além dos fenómenos e do conceptual.**” (Marques, 1996, p.165). Quer isto dizer que, para António Marques, o estético nietzschiano coincide também com a vontade, com o mundo da coisa-em-si, já que está “para além dos fenómenos e do conceptual”, ou seja, para além da representação. Não sendo esta uma citação, não se sabe em que é que António Marques se baseia para defender esta noção do estético em Nietzsche.

Noutra passagem do mesmo artigo, este autor refere que “o que se sugere com a descrição dos estados dionisíacos a que os sujeitos são transportados é um mundo que ainda não entrou na dissimulação, no conceito e na proporcionalidade, tudo características apolíneas.” (Marques, 1996, p.168). Continua a ser formulada a hipótese logocêntrica, a existência de um mundo que coincide com a verdade da coisa-em-si, um mundo anterior à linguagem articulada e ao conceito.

Encontra-se, no entanto, evidência no próprio texto da *OT* que permite pôr em causa a legitimidade desta visão do dionisíaco. Quem o notou foi Richard Schacht que, chamando a atenção para o capítulo 6 da obra refere que

a música não é a vontade mas uma representação da vontade, o que faz com que já nesta primeira obra haja a noção de que a arte está sempre no domínio da representação. Como diz Schacht :

“no entanto ele insiste que mesmo um caso tão paradigmático desse tipo de arte como é a música não deve ser entendido como coincidente com esta vontade. (...) porque se fosse coincidente com a vontade, faltar-lhe-ia o carácter transfigurado de toda a arte.” (Schacht, 2001, p.196).

A música é uma representação, exactamente como a arte apolínea.

Vejamos o que diz Nietzsche:

“É aqui o lugar de distinguir, tão nitidamente quanto possível, a essência e a aparência, que são noções muito diferentes; assim, segundo a sua essência, é impossível à música ser vontade, porque, como vontade, deveria ser totalmente banida do domínio da arte: a vontade é o inestético em si. Mas a música aparece como vontade.” (Nietzsche, 1982, p.63).

Vemos, então, que já nesta primeira obra, Nietzsche tem noção de que só existe representação e que a arte dionisíaca também é representação, não é a vontade em si. Ele refere-se à música como uma representação de primeiro nível (arte dionisíaca) e à poesia ou à pintura como representações de segundo nível (arte apolínea), elaboradas a partir das primeiras e possuindo maior carga referencial.

Atente-se noutra passagem:

“Toda esta explicação se cinge estritamente ao facto de que o lirismo está tão dependente do espírito da música como a própria música está independente da imagem e do conceito.” (Nietzsche, 1982, p.63).

Assim, toda a poesia nasce da necessidade de dar uma forma linguística à música, através da canção popular, e, portanto, a imagem e o conceito da poesia precisam da mediação da música. A música, porém, é o primeiro tipo de representação e é uma representação pura, não imitativa, porque não precisa da imagem nem do conceito.

Temos então a música como uma actividade simbólica não imitativa, e é essa a sua superioridade em relação à arte apolínea. A poesia e a pintura, que necessitam do conceito e da imagem, podem fazer-nos esquecer que são apenas representações estéticas e não as coisas em si mesmas. Correm o risco de fazer esquecer a representação por se confundirem com o que é representado. Se é isto que Nietzsche está a dizer, então é precisamente o contrário da hipótese logocêntrica. A superioridade da arte dionisiaca não lhe advém do facto de ter um significado pleno e substancial, por coincidir com um mundo para além da representação, mas, pelo contrário, é o facto de assumir como pura representação que constitui a sua mais-valia estética. As imagens e os conceitos da poesia serão símbolos de segunda ordem que vêm explicitar um símbolo de primeira ordem que é a música.

Veja-se o que diz Nietzsche sobre a melodia:

“A melodia é, pois, o que há de primeiro e mais geral, o que se deixa representar em várias objectivações e exprimir em vários textos..” (Nietzsche, 1982, p.60).

É esta a chave do livro. A melodia como “o que há de primeiro e mais geral” é apresentada não como uma linguagem plena e substancial, ou seja, uma linguagem essencial e imediata fora de qualquer tipo de representação,

mas precisamente como figura paradigmática de toda a representação. A oposição que Nietzsche estabelece não é entre representação e não representação, porque diz explicitamente que toda a arte é representação. É entre os dois tipos de representação, um mais abstracto e outro mais imitativo. Diz ele que

“A poesia do artista lírico nada pode exprimir que não esteja já contido, com a mais extraordinária universalidade e perfeição, na música que o obrigou a fazer a tradução imaginal. Tal é a razão por que é impossível à linguagem esgotar o simbolismo universal da música...”(Nietzsche, 1982, p.64).

A música será, pois, um puro símbolo sem “tradução imaginal”. A linguagem e a imagem, a pintura e a poesia, por exemplo, serão artes em que se torna óbvia a presença de um referente, e é essa referencialidade que lhe retira “universalidade e perfeição”.

Paul de Man diz que a música corresponderia, na *OT*, a um sentido literal e que a linguagem corresponderia a um sentido metafórico, o pressuposto de que ele parte é o da coincidência entre música e vontade (de Man, 1982), que já vimos que é explicitamente negado por Nietzsche. Dizer que a música corresponde a um sentido literal é dizer que a música exprime uma verdade que não precisa da mediação de símbolos, mas essa ilusão da música como coincidente com a coisa-em-si e um mundo fora da representação, não é uma ilusão de que Nietzsche sofra.

A confusão é legítima, porque o próprio Nietzsche identifica o dionisíaco com a verdade natural, em oposição à mentira cultural, como se pode confirmar na seguinte passagem:

“O contraste entre esta verdade própria da natureza e a mentira da cultura que procede como única realidade, é contraste comparável com o que existe entre a essência eterna das coisas, a coisa-em-si e o mundo das aparências” (Nietzsche, 1982, p.71).

Repare-se que é um contraste “comparável” e não é esse mesmo contraste. A “verdade própria da natureza” corresponde de facto ao dionisíaco, mas o que é que faz com que o dionisíaco seja mais verdadeiro e mais natural aos olhos de Nietzsche? Não, com certeza, o facto de não ser representação, mas precisamente o contrário, o facto de ser puro símbolo, representação pura, sem nenhum conteúdo referencial. A sua superioridade, a sua “universalidade e perfeição” advêm-lhe do facto de assumirem plenamente o seu carácter simbólico, sem nenhuma ficção realista que suporte a reivindicação de um estatuto de verdade.

Atente-se na “mentira da cultura que procede como única realidade”. Leu-se aqui a cultura como toda a cultura em oposição à natureza. No entanto, como acontece no resto da obra de Nietzsche, não é a cultura em geral que se condena. A “mentira da cultura” é a mentira da cultura socrática, aquela que “procede como única realidade”, a cultura da razão, da metafísica, da religião e da moral, a cultura como ela é condenada em toda a obra de Nietzsche. Quer isto dizer que a leitura que Paul de Man faz da *OT* como uma obra que Nietzsche vai tentar desconstruir no resto da sua obra não faz sentido. Acontece precisamente o contrário: a intuição inicial da arte como uma actividade mais natural que a metafísica, a religião ou a moral, por ser a actividade que assume a sua natureza de artifício puro, ou seja, a intuição

esteticista fundamental de Nietzsche, já está presente na *OT*. A obra de Nietzsche tentará expandir e legitimar a visão da *OT*.

## 5

Nietzsche escreveu a *OT* nos anos de 1870-71, e dezasseis anos depois escreve o prefácio, com o título de *Tentame de Auto-Crítica*. O que tentaremos aqui demonstrar é que, neste prefácio, nada leva a crer que o autor renegue completamente as ideias da *OT*, dezasseis anos depois de ter escrito a obra. Ora, se a leitura de Paul de Man, julgo que a leitura canónica que tem sido feita da *OT*, estivesse correcta, Nietzsche teria que renegar o conteúdo da obra e não apenas a sua forma. Dito de outro modo, se a leitura de Paul de Man estivesse correcta e a *OT* dissesse respeito à coincidência entre música e vontade, e, portanto, ao acesso através da música a um mundo de essências, ao mundo da coisa-em-si, então, o *Tentame de Auto-Crítica*, reflexão muito posterior sobre a obra, teria necessariamente que julgá-la muito negativamente, visto que a obra de Nietzsche há muito que atacava explicitamente a noção de essência e de coisa-em-si. Mas, pelo contrário, as únicas objecções de Nietzsche dizem respeito à forma e não ao conteúdo. Diz Nietzsche, no referido prefácio, acerca da obra, que lhe parece “mal escrito, pesado, fatigante, inçado de imagens forçadas e incoerentes, sentimental, aqui e além delícidocce até ser efeminado, desequilibrado, destituído de esforço pela pura lógica, muito suficiente e, por isso mesmo, abstendo-se de facultar provas, duvidando até do que lhe *conviria* provar;” (Nietzsche, 1982, p.20). Como se



constata, estas críticas não dizem respeito ao conteúdo, mas apenas ao modo como ele é apresentado.

Quanto às ideias, Nietzsche subscreve-as ainda inteiramente. Este parece-me ser um primeiro ponto a favor da minha leitura da *OT* como a obra em Nietzsche expõe o seu projecto de sempre: a naturalização da arte.

Vejamos, então, o que diz Nietzsche sobre as questões levantadas pela *OT*, dezasseis anos após a sua escrita.

A leitura que o autor faz, ao resumir a *OT* é a da oposição entre o Dionisíaco e o trágico, que resultam “da *alegria*, da força, da saúde exuberante, do excesso de vitalidade”( Nietzsche,1982, p.22), por um lado, e “a vitória do optimismo, o predomínio da razão, e teoria e prática do utilitarismo” (Nietzsche, 1982, p.23), como “sintomas do declínio da força, da aproximação da velhice, da lassidão fisiológica?” (Nietzsche, 1982, p.23), ou seja, para utilizar as expressões da própria obra, a oposição entre “a verdade própria da natureza” e a “mentira da cultura”, que sabemos que é a cultura socrática, acompanhada mais tarde pela moral cristã.

No prefácio, então, diz-se que o livro se refere à oposição entre a arte como vida, como “excesso de vitalidade”, e a moral e a razão socrática como formas de “abafar a vida com a força do desprezo e da eterna negação, como indigna de ser desejada” (Nietzsche, 1982, pp.25-26). Não há nenhuma referência ao facto de já não acreditar numa verdade essencial e na coincidência entre música e vontade. Ora, se a confusão tivesse alguma vez existido, se a hipótese logocêntrica tivesse sido colocada na *OT*, não a negaria Nietzsche dezasseis anos depois? Não só não faz nenhuma referência a qualquer tipo de hipótese logocêntrica como faz uma sinopse da *OT* nos

termos de toda a sua obra posterior, a saber: a vida (“a verdade da natureza”) contra a razão e a moral (“a mentira da cultura”).

A única objecção que o autor tem em relação à obra, vista muito mais tarde, é a de “haver obscurecido e desfigurado por fórmulas de Schopenhauer as minhas visões dionisíacas ...” ( Nietzsche, 1982, p.27), ou seja, de ter utilizado as categorias de Schopenhauer, de “vontade” e “representação”, para falar de coisas que já não têm nada que ver com o mundo do filósofo do pessimismo.

Segundo a nossa leitura da *OT*, então, que nos parece ser corroborada pelo prefácio de 1886, não há ruptura entre a *OT* e o resto da obra de Nietzsche. Esta primeira obra é contínua em relação a todo o projecto nietzschiano. É sempre a oposição entre a “vida”, e onde se lê vida pode ler-se natureza, e a negação da vida, quer ela se chame moral, cristianismo ou razão socrática.

Para vermos como há continuidade entre esta concepção e a totalidade da obra de Nietzsche atentemos numa passagem dos últimos escritos de Nietzsche, coligidos pela sua irmã e publicados sob o título de *Vontade de Poder*:

“A moral é a forma mais maligna da vontade de mentir: a verdadeira circe do género humano. Quanto tem sido enganosa! Não é o erro enquanto tal que de momento provoca repulsa. Para lá da secular falta de boa vontade, de decência, de conveniência, de coragem intelectual, mais repugnante é a *falta do natural, a arrepiante anti-natura*, que se apresenta em forma de moral. E é tudo isso que recolhe as maiores honras, na forma de leis, gravadas por cima das nossas cabeças!” (Nietzsche, 2004, vol.III, p.48).

Como se verifica, se a moral é a “falta do natural”, se ela é “anti-natura”, claro que o que é natural é a arte, que desde a *OT* vinha sendo contrastada com a moral, a religião e a razão socrática.

Lembremos a seguinte passagem da *OT*, passagem essa que é fundamental para suportar a leitura que fazemos da obra:

“O contraste entre esta verdade própria da natureza e a mentira da cultura que procede como única realidade, é contraste comparável com o que existe entre a essência eterna das coisas, a coisa-em-si e o mundo das aparências.” (Nietzsche, 1982, p.71).

As duas passagens estão em perfeita sintonia, já que, onde se lê, no excerto da *Vontade de Poder*, que “a moral é (...) vontade de mentir”, o excerto da *OT* refere-se à “mentira da cultura que procede como única realidade”; e onde se lê no primeiro excerto que “o mais repugnante é a falta do natural”, é óbvio que estamos perante “a verdade própria da natureza” (Nietzsche, 2004, 1982). Como aquilo que se opõe à moral é sempre a arte, também nos últimos escritos, a natureza coincide com a arte.

A denúncia da moral e da religião, assim como do logos socrático e da ciência ou da filosofia como seus resultados, é sempre feita em nome da denúncia de uma falsa natureza que se quer substituir a uma natureza verdadeira, uma natureza que é em si mesma estética.

Atente-se neste passo de *Aurora*:

“A primeira natureza – da maneira como somos hoje educados, começamos por receber uma segunda natureza: e possuímo-la quando o mundo nos declara maduros, maiores, utilizáveis. Só alguns são suficientemente serpentes para se

despojarem desta pele: no momento em que, sob este invólucro, a sua primeira natureza morreu já. Na maior parte o seu germe está definhado.” (Nietzsche, s.d., p.209)

Repare-se como a primeira natureza, a verdadeira, é sufocada por uma segunda natureza, falsa, evidentemente, dada pela educação e que é uma natureza imposta pela moral e a religião. A primeira natureza é a natureza da arte e a natureza do perspectivismo, coincidentes uma com a outra. É precisamente o perspectivismo que dá legitimidade à arte para reivindicar o estatuto de natureza e de verdade. A confusão feita por Derrida e por Paul de Man acerca do logocentrismo da *OT* deve-se à utilização dos termos “natureza” e “verdade”, que leva a pensar numa verdade essencial, não linguística, não representacional. Mas, se virmos que quando Nietzsche fala de “vida” ou de “natureza” está sempre a pensar no fenómeno estético, e se pensarmos que ele tem plena consciência de que o fenómeno estético se encontra no domínio da representação, então vemos como a confusão deve provir dos termos schopenhaurianos de “vontade” ou kantiano de “coisa-em-si”. Para Nietzsche, no entanto, estes termos já só servem como metáforas.

## 6

Como se explica então a frase “o mundo só é justificável como fenómeno estético”? António Marques, em plena consonância com a hipótese logocêntrica que defende na leitura da *OT*, referindo-se à frase em questão diz que “aproximar-nos-emos melhor do sentido da nossa fórmula, se percebermos

também que não é à linguagem e ao conceito que cabe justificar o ser.” (Marques, 1996, p.166). Ou seja, sendo o fenómeno estético, para António Marques, “uma expressão para além dos fenómenos e do conceptual”, a frase quereria dizer que seria no domínio não linguístico, não conceptual, de uma verdade substancial e plena e apenas nesse domínio da vontade e da coisa-em-si que o mundo se poderia justificar. Ou seja, estaria muito próxima de uma visão moral, nesse caso, se fosse de uma verdade substancial e da coisa-em-si que Nietzsche falasse. Como se compreende então que no *Tentame de Auto-Crítica*, Nietzsche fale da justificação da vida como sinónimo de “hostilidade para com a vida”, “porque a vida, essa, existe na aparência, na arte, na ilusão, na óptica, na necessidade de perspectiva e erro.” (Nietzsche, 1982, p.25). Nietzsche condenaria, assim, no *Tentame de auto-crítica*, precisamente aquilo que faz na *OT*? Por que razão não o diz então? Por que razão o discurso do prefácio apoia sem hesitações todo o conteúdo do livro?

Segundo o prefácio, a *OT* será um livro em que “decidiu pôr-se na defensiva para evitar a interpretação e a explicação *morais* da existência” (Nietzsche, 1982, p.24), ou seja, segundo o próprio autor, a *OT* é escrita contra a moral.

Nietzsche descreve assim o seu livro:

“uma filosofia que se atreve a classificar a própria moral no mundo das aparências, que se atreve a desclassificá-la, não só entre as ‘aparências’ (no sentido do *Terminus technicus* idealista), mas também entre as ‘ilusões’, como simulacro, conjectura, preconceito, interpretação, ornato, artifício.” (Nietzsche, 1982, p.24).

Este é o projecto da *OT*. Trata-se da apropriação da terminologia idealista e da sua oposição entre essência e aparência, para operar uma inversão que desclassifique a moral e coloque a arte no seu lugar “natural”, essencial. Claro que se trata de um jogo que Nietzsche faz com a tradição idealista alemã. O jogo consiste em tomar todo o domínio transcendente, da moral, da religião, da metafísica, e colocá-lo no domínio das aparências. A única transcendência reconhecida seria a da aparência pura (“a vida, essa, existe na aparência, na arte, na ilusão, na óptica ...”).

Continuemos a concentrar-nos no *Tentame de auto-crítica*. Diz o autor:

“O Cristianismo foi, originalmente, essencialmente e radicalmente, saciedade e saturação da vida pela vida, que mal se dissimulam e disfarçam nas expressões de fé em ‘outra’ vida, em vida ‘melhor’.” (Nietzsche, 1982, p.25).

Segundo o próprio Nietzsche é contra a moral cristã que a *OT* é escrito, contra a fé em “outra” vida, ou seja, contra a própria noção de transcendência, seja ela qual for. A arte, essa, está no lugar da “vida pela vida”, o lugar da pura aparência e da negação de qualquer tipo de transcendência, a não ser como jogo linguístico que poderia ser traduzido do seguinte modo: a única essência que existe é a da aparência. É isto que a frase “A existência do mundo não se pode justificar senão como fenómeno estético” quer dizer.

Analisemos a frase. O que é dito é que não há nenhuma justificação para a existência do mundo. Quer isto dizer que não há lugar para nenhum tipo de transcendência, não há um mundo de essências que justifique o mundo fenoménico. O mundo fenoménico é tudo o que existe. A restrição apresentada “senão como fenómeno estético” é uma falsa restrição na medida em que não

invalida o que é dito, antes o reforça. “Como fenómeno estético” é equivalente a “pura aparência”. A frase equivale à seguinte proposição: “Não há nenhum ‘outro’ mundo que não o da aparência, a não ser o mundo da aparência.”

O que temos, então, é a *OT* como jogo com os conceitos idealistas de essência e aparência. O que Nietzsche nos convida a fazer é a ver a arte *como* se fosse uma essência, ou a “natureza” como também é dito no livro, e a cultura socrática, a moral, a religião, a metafísica, *como se fossem* aparências. Um jogo com as fórmulas de Schopenhauer.

Trata-se de um jogo com as fórmulas de Schopenhauer de vontade e representação. Nietzsche pretende inverter estes dois domínios e colocar no lugar da vontade, *como se fosse* vontade, a própria ideia de representação. Sendo a Arte a actividade que é pura representação, pura aparência, Nietzsche confere-lhe um estatuto de essência. O que implica que essência e aparência sejam uma e a mesma coisa, ou seja, que não haja nada para além das aparências. Trata-se de um jogo porque utiliza a terminologia metafísica clássica levando a crer que está seriamente convencido da sua operacionalidade; contudo, essa operacionalidade é de tal modo subvertida que o resultado é o da sua suspensão. O leitor é enganado pela utilização dos termos idealistas de essência e aparência, tomando os termos na acepção idealista. Uma vez instalado nessa posição confortável é-lhe pedido que pense nas aparências como essências, o que estilhaça o aparato conceptual utilizado. É natural que a palavra utilizada por Nietzsche para descrever este jogo, no prefácio da terceira edição, seja a palavra “atrevimento”.

Desta leitura segue-se uma conclusão importante, evidentemente. Não se pode continuar a acreditar que Nietzsche acredita na existência da coisa-

em-si até ao *Humano, Demasiado Humano* ou à *Gaia Ciência*. A meu ver, nunca acreditou, nem na primeira obra que escreveu.

## 7

Vimos até aqui a articulação entre alguns aspectos do perspectivismo nietzschiano e o seu esteticismo e vimos como a ideia de naturalizar a arte está ligada a essa articulação.

Veremos agora como um autor irlandês do mesmo período encaixa perfeitamente tanto no perspectivismo como no esteticismo nietzschianos. Thomas Mann, num ensaio de 1958, chamou a atenção para a perfeita similaridade do pensamento dos dois autores. Diz Mann:

“É de facto uma surpresa observar o parentesco próximo de muitos dos *aperçus* de Nietzsche com os nada disparatados ataques à moralidade com os quais, aproximadamente na mesma altura, Oscar Wilde chocava e divertia o seu público.” (Mann, 1958, p.157).

De facto, quando Wilde faz a seguinte declaração (citação de Thomas Mann) :

“Porque, por mais que tentemos, não podemos atingir a realidade por detrás da aparência das coisas. E a terrível razão para que isto aconteça pode bem ser que não há nenhuma realidade nas coisas que não seja a das suas experiências.” (Mann, 1958, p.157),



é difícil não suspeitarmos de que Wilde terá lido Nietzsche. Mesmo que tal não tenha acontecido, o que importa é verificar como esta frase resume perfeitamente o principal do pensamento do filósofo alemão.

Vejamos então algumas passagens do ensaio *O Declínio da Mentira (DM)* e a sua relação com o pensamento de Nietzsche.

Neste ensaio de Oscar Wilde deparamo-nos com a seguinte narrativa, posta na boca de Vivian:

“A Arte começa com a decoração abstracta, com um trabalho puramente imaginativo e agradável sobre aquilo que é irreal e inexistente. É este o primeiro estádio. A Vida fica então fascinada com esta nova maravilha, e pede para ser admitida no círculo encantado. A Arte toma a vida como parte da sua matéria-prima, recria-a, e remodela-a em formas novas, é absolutamente indiferente aos factos, inventa, imagina, sonha, e mantém entre si e a realidade a impenetrável barreira do estilo belo, do tratamento idealizado ou decorativo. O terceiro estádio atinge-se quando a Vida ganha vantagem e exila a Arte para o deserto. É essa a verdadeira decadência, e é disso que actualmente sofremos.” (Wilde, 1992, p.29).

Esta narrativa histórica, como se vê imediatamente, é paralela à narrativa histórica da *OT*. Trata-se de uma sinopse do livro de Nietzsche na qual encontramos o mesmo esquema tripartido.

Tal como no ensaio de Nietzsche narra-se a história da decadência da arte. Atente-se na forma como as marcas de tempo são, nas duas primeiras fases, vagas e referentes a um período de tempo indefinido: Em “A Arte começa”, a forma verbal é um presente histórico que impede uma atribuição temporal precisa. O segundo estádio, cujo início é sinalizado pelo advérbio de tempo “então”, não acrescenta nenhuma precisão temporal, já que se refere a

uma posteridade em relação ao estágio anterior, o qual não tinha sido objecto de uma circunscrição precisa no tempo. Apenas o último estágio é referido através de uma marca temporal precisa, o advérbio “actualmente” que faz coincidir a decadência com a época em que vive o autor.

Também a narrativa nietzschiana se refere aos primórdios da arte sem precisar o período de tempo correspondente, o mesmo acontecendo com o segundo estágio. Apenas o terceiro estágio se encontra identificado como o período referente ao período de vida de Eurípides. Note-se, no entanto, que este último período, que inicia a fase decadente, se prolonga ao longo da história do Mundo Ocidental e tem actualizações na ópera florentina e no período que coincide com a vida de Nietzsche (e de Wilde).

Em ambos os casos o que se pretende é mostrar como o realismo representa um período de decadência. Num caso como noutro são as correntes realistas do século XIX que são visadas, assim como as tendências realistas que aparecem em épocas anteriores.

Em Eurípides reconhece Nietzsche o carrasco da tragédia, exactamente porque é mais realista que Sófocles e Ésquilo, como se pode constatar pela leitura do seguinte passo da *OT*:

“Quem reconheceu de que substância, antes de Eurípides, eram formados os heróis dos trágicos prometeicos, e quanto estes estavam longe de querer apresentar no palco qualquer máscara fiel da realidade, compreenderá agora também nitidamente absoluta divergência das tendências de Eurípides.” (Nietzsche, 1982, p.90).

Eurípides e a comédia ática são condenados porque inauguram uma forma de arte que é uma “máscara fiel da realidade”, ou aquilo a que Wilde chama vida e que substitui o “irreal” e o “inexistente”.

Bem se vê que a narrativa wildiana ecoa a história da tragédia grega narrada por Nietzsche.

A primeira fase a que Wilde se refere: “A Arte começa com a decoração abstracta, com um trabalho puramente imaginativo e agradável sobre aquilo que é irreal e inexistente.”, corresponde à fase dionisíaca da tragédia em que, segundo Nietzsche “o coro seria como que a muralha humana de protecção à tragédia para que esta decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando o seu domínio ideal e a sua liberdade poética” (Nietzsche, 1982, p.67). Como o coro vive sobretudo da música, e nasce do espírito da música, o carácter abstracto estava salvaguardado. Tratava-se de um coro de sátiros cantando e dançando e, portanto, quer através do carácter abstracto da música, quer porque os sátiros eram “entidades naturais fictícias”, nas palavras de Nietzsche, estava-se, de facto, no domínio do “irreal” e “inexistente”.

Quando Nietzsche se refere ao nascimento da tragédia no coro dos sátiros diz o seguinte: “O Grego construiu, para este coro, uma *ordem natural* fictícia que povoou de *entidades naturais* fictícias” (Nietzsche, 1982, p.67). Note-se que, apesar de se referir ao coro dionisíaco como uma “ordem natural” e como aspiração a um estado natural e primitivo, esta ordem natural é fictícia, é criada. Quando Nietzsche diz que “Era a Natureza ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura, o que o Grego via na imagem do sátiro (...)” (Nietzsche, 1982, p.70) pode parecer que estamos perante a clássica oposição entre natureza e

cultura vulgarizada pela tradição antropológica e, assim, uma oposição entre o mundo da coisa-em-si, anterior ao mundo do “conceito e da proporcionalidade”, nas palavras de António Marques (Marques, 1996). No entanto, se essa ordem natural é “fictícia”, também é um produto cultural, também é representação. A natureza representada pelo sátiro ainda não está “maculada por forma alguma de conhecimento”, mas este conhecimento, como se verá nos capítulos posteriores da *OT*, é o conhecimento de uma racionalidade socrática.

Se “diante da imagem do homem primordial desaparecia a ilusão de cultura”( Nietzsche,1982, p.71), essa cultura é aquela que vai seguir, quer a racionalidade socrática, quer a arte imitativa de Eurípides que lhe corresponde. O “homem primordial”, no entanto, não é mais do que uma “entidade natural fictícia”, ou seja, outra forma de representação, não imitativa, uma representação de primeiro nível, com um estatuto equiparável ao da música.

O segundo estágio, segundo Wilde, é aquele em que “A Vida fica então fascinada com esta nova maravilha, e pede para ser admitida no círculo encantado”. “Vida”, para Wilde, corresponde a tudo o que contribui para o realismo artístico, para o decalque da realidade, e que se encontra em oposição ao “círculo encantado”, o círculo encantado constituído pelos símbolos abstractos, sem nenhuma componente referencial. Esta segunda fase é aquela em que começa a haver mistura das duas realidades, uma mais abstracta e outra mais imitativa. Corresponde, portanto, perfeitamente, à fase apolínea da tragédia ática, no livro de Nietzsche. Depois da fase em que apenas existe o coro dionisíaco, temos um estágio em que aparece em cena um herói trágico, individualizado.

“Mais tarde, feita a tentativa de mostrar o deus como um ser real e de representar, visível aos olhos de todos, a imagem da visão transfigurada no seu quadro radioso: então é que começa o “drama”, na estrita acepção da palavra.” (Nietzsche, 1982, p.76).

Temos, portanto, uma etapa na qual já não há apenas a música e a sua simbologia abstracta, começamos a ter uma acção que imita a realidade e com a qual o espectador se identifica. Não é ainda o drama de Eurípides, as figuras ainda não são decalques da realidade, ainda têm algo de dionisíaco porque são ainda representações do deus.

Nesta segunda fase, segundo Wilde, “A Arte toma a vida como parte da sua matéria-prima, recria-a, e remodela-a em formas novas, é absolutamente aos factos, inventa, imagina, sonha, e mantém entre si e a realidade a impenetrável barreira do estilo belo, do tratamento idealizado ou decorativo.”. Se já vimos que “Arte” corresponde ao coro dionisíaco e “Vida” corresponde às figuras apolíneas da tragédia, vemos como as figuras apolíneas foram animadas com o espírito dionisíaco.

Nietzsche, ao referir-se a este estágio diz o seguinte:

“Mas podemos asseverar com igual certeza que até Eurípides nunca deixou Díónisos de ser o herói trágico, e que todas as personagens célebres do teatro grego, Prometeu, Édipo, etc., não foram mais do que máscaras do herói original, Díónisos. Que por detrás dessas máscaras, se esconde um deus, tal é a causa essencial da ‘idealidade’ típica tantas vezes admirada nessas gloriosas figuras” (Nietzsche, 1982, p.85).

Como podemos verificar, as personagens deixaram de ser completamente dionisíacas, porque são já indivíduos, mas ainda têm algo de

dionisíaco porquanto não são ainda imitações de indivíduos reais; possuem ainda algo de deuses, ou seja, sofrem ainda o “tratamento idealizado” de que fala Wilde, e que ecoa a “idealidade” a que se refere Nietzsche.

A última fase, a da decadência artística, é descrita por Wilde do seguinte modo: “O terceiro estágio atinge-se quando a Vida ganha vantagem e exila a Arte para o deserto. É essa a verdadeira decadência, e é disso que actualmente sofremos”.

Quanto mais forte é a componente realista e imitativa da arte, maior é o nível de decadência, e é isso mesmo que pensa Nietzsche em relação à novidade que representou na Grécia o teatro de Eurípides.

“Quem reconheceu de que substância, antes de Eurípides, eram formados os heróis dos trágicos prometeicos, e quanto estes estavam longe de querer apresentar no palco qualquer máscara fiel da realidade, compreenderá agora também nitidamente a absoluta divergência das tendências de Eurípides. Devido a este, o homem comum deixou os bancos dos espectadores e subiu ao palco; o espelho, que outrora reflectia só nobres e altivas feições, passou a representar com exactidão servil e a reproduzir com minúcia todas as disformidades da natureza” (Nietzsche, 1982, p.90).

Em vez de “tipos”, personagens idealizadas sem correspondência na realidade, Eurípides começa a mimar a própria realidade social e é esta a decadência, tanto para Nietzsche como para Wilde. A história, em substituição do mito, é esta decadência a que os dois autores se referem.

Outra passagem do mesmo ensaio corrobora esta leitura e mostra como o texto de Wilde se encontra em plena sintonia com as teses da *OT*, senão repare-se:

“A Arte não é expressão de nada, a não ser de si mesma. É este o princípio da minha nova estética, e é isso, mais do que aquela ligação vital da forma e do conteúdo, sobre a qual se debruçou o Sr. Pater, que faz da música o tipo de todas as artes.”( Wilde,1992, p.44).

Temos aqui uma formulação sintética da tese principal da *OT* a da precedência da música em relação às outras formas de arte, não por ser uma essência e as outras serem meras aparências, mas porque é um símbolo artístico de primeiro nível, sem contaminação referencial. Se “A Arte não é expressão de nada, a não ser de si mesma.”, então a música é um tipo de arte paradigmático, que, segundo os dois autores, ilumina aquela que deve ser a função da arte, a de representar a própria actividade do espírito humano. Como diz Cyril, que finalmente compreende a tese de Vivian e concorda com ele: “O espírito de uma época exprimir-se-á melhor nas artes abstractas e ideais, porque o espírito é em si abstracto e ideal.” (Wilde, 1992, p.45).

Parece à primeira impressão uma tese neo-platónica sem nenhuma espécie de novidade. O próprio Wilde se refere à alegoria da caverna da *República* de Platão para reforçar o ponto. Diz ele:

“Alheia à realidade, e mantendo os olhos afastados das sombras da caverna, a Arte revela a sua própria perfeição, e a multidão perplexa que assiste ao desabrochar da maravilhosa rosa de muitas pétalas pensa que é a sua própria história que lhe está a ser contada, que é o seu próprio espírito que está a encontrar expressão numa forma nova. Mas não é assim.” (Wilde, 1992, p.44).

Esta referência parece apontar para a ideia de que a arte corresponde a uma ideia platónica, uma essência. Também na *OT*, a utilização da

terminologia de Schopenhauer levou os comentadores a verem na música a vontade, um mundo essencial. No entanto, como já vimos e o próprio Nietzsche afirma, nada disso se passa na *OT*. Nenhum destes autores acredita numa verdade essencial. As linguagens platónica ou schopenhaueriana estão a ser utilizadas em sentido metafórico, para sublinhar o carácter natural da arte, por um lado, e, por outro, o seu carácter fundacional. É uma actividade natural porque, sendo uma verdade perspectival, coincide com a própria forma como percebemos a realidade, seja essa percepção cognitiva ou não. É essa coincidência entre a própria percepção humana em geral e a actividade artística que lhe confere naturalidade, o que faz da actividade artística um domínio que pode viver do símbolo abstracto, da pura forma.

## 8

Por que razão são, para Nietzsche e Wilde, os símbolos de primeiro nível, como a música, superiores a símbolos de segundo nível, aqueles que têm maior carga referencial?

É interessante verificar como os símbolos de segundo nível se identificam com o ideal ascético e com o niilismo pelo facto de apontarem, todos eles, para uma transcendência, para algo que se situa fora deles próprios. Se a moral, a religião e a racionalidade encontram uma justificação para a vida num plano que transcende a vida (a verdade moral, Deus, a razão), estes símbolos de segundo nível constituem uma arte niilista porque apontam para algo que se situa para lá de si próprios como arte. Sendo a arte



coincidente com a vida, então esta arte é uma arte degenerada por encontrar uma justificação fora de si própria, num conteúdo que acaba por valer como “uma verdade em si”. Acontece com a arte niilista o mesmo que acontece com as outras formas de decadência, o conteúdo acaba por ser erigido em “objecto absoluto”, visto que é apropriado por toda a gente de forma mais ou menos idêntica e com uma finalidade social que extravasa a actividade artística. São, portanto, duas as objecções aos símbolos de segundo nível e à arte niilista que eles servem, sendo o paradigma deste tipo de arte as correntes realistas:

1. Encontram uma justificação em algo que se situa fora do próprio símbolo.
2. Esse conteúdo é erigido em “verdade absoluta” e supõe uma leitura que não é idiossincrática.

Além destas duas questões há outro problema.

É como se os símbolos de primeira ordem tivessem um valor de uso apenas, enquanto os símbolos de segunda ordem adquirem um valor de troca no momento em que começam a servir para outros propósitos além dos propósitos estéticos. É isto que explica que Nietzsche discorde inteiramente de Aristóteles quando este diz que uma das funções da tragédia é a de purgar as emoções, ou seja, um objectivo quase medicinal, que se encontra para além da experiência estética em si. A aquisição deste valor de troca anula o valor da arte como arte e acrescenta-lhe um valor social que serve os instintos gregários. É a esta degeneração da arte que Nietzsche se refere no seguinte passo:

“O artista exerce a *vontade de poder*. A impressão que possa dar de *neutralidade* só pode encantar os animais de rebanho. O Pallazzo Pitti, Fídias!...

A arte em conformidade com a moral tanto serve para os chefes como para o rebanho.” (Nietzsche, 2004, vol.II, p.292)

A arte que encanta os animais de rebanho é aquela que pode dar uma impressão de neutralidade, por não instituir uma visão própria, o que significa que é uma arte que vale pelo valor de troca e não pelo valor de uso. Esta é a “arte em conformidade com a moral”, visto que vive do valor social que tem e não do seu próprio valor como arte. O artista que “exerce a vontade de poder”, pelo contrário, é o artista que encontra uma utilização única para a sua arte, sem um conteúdo convencional que a torna socialmente apropriável por todos do mesmo modo.

Estes dois tipos de arte correspondem sem dúvida a diferentes utilizações da vontade de poder, uma utilização activa e uma utilização reactiva. Quando Nietzsche diz que “o artista exerce a vontade de poder”, esta é a versão activa da vontade de poder. É quando fala em “neutralidade” que se refere à vontade de poder reactiva, aquela que se neutraliza, de facto, para dar lugar a um ponto de vista que não é o seu.

John Richardson refere-se a estas duas versões da vontade de poder nos seguintes termos:

“A vontade activa domina os outros ‘internamente’, interpretando-os e aos seus valores a partir do seu próprio ponto de vista, oferecendo-lhes assim apenas um papel secundário num mundo que continua a girar em torno de si própria.” (Richardson, 2001b, p.175)

E mais à frente no mesmo ensaio:

“O reactivo é intrinsecamente a incapacidade de ser activo. Faz parte da sua estrutura motivacional que receba o sentido de outros porque não consegue produzi-lo ele próprio; faz parte da sua vontade aceitar o seu rumo como secundário.” (Richardson, 2001b, p.176)

Quando a arte exerce a sua vontade de poder activa, é a perspectiva puramente artística, relacionada com a posição idiossincrática do sujeito criador (e, provavelmente, com as várias posições idiossincráticas dos sujeitos que dela usufruem), que prevalece. A perspectiva artística verdadeira domina as outras perspectivas (sociais, políticas, etc) e impõe o seu ponto de vista.

A arte decadente “recebe o sentido de outros” e “aceita o seu rumo como secundário”, ou seja, não exerce uma vontade de poder activa, submete-se a outras perspectivas adoptando o seu ponto de vista exterior à arte.

Repare-se como o projecto do *Übermensch* e a defesa dos fortes em relação aos fracos assumem um ar menos assustador se forem encarados à luz de uma atitude artística que consiste em dominar pela via da não delegação da vontade de poder noutras instâncias. Veja-se como a vontade activa comanda “internamente”, interpretando os valores dos outros a partir da sua perspectiva. É a subordinação e a dominação dos fracos pela via da manutenção de uma perspectiva própria. A arte aparece, assim, como a antítese de qualquer tipo de pesadelo totalitário.

Continuemos a analisar algumas passagens do ensaio *DM*.

“A História foi totalmente reescrita, e nem um só dramaturgo deixou de reconhecer que o objecto da Arte não é a verdade simples, mas a beleza complexa. Nisto tiveram plena razão. A Arte é, na verdade, uma forma de exagero; e a selecção, na qual reside o espírito próprio da arte, não é mais do que um modo mais intenso de multiplicar ênfase.” (Wilde, 1992, p.30).

Quando Wilde diz que “o objecto da Arte não é a verdade simples. Mas a beleza complexa.”, o que quer ele dizer?

Na primeira frase a História é à frente substituída pelo equivalente “verdade simples” e a “beleza complexa” corresponde à reescrita da História, que é o objecto da Arte. Mas o que é a História como “verdade simples”? e a beleza complexa como reescrita da História? História é o substituto de Vida na passagem anterior, ou seja, aquilo que é consensualmente tido como “A Verdade” pela sociedade em geral e que é sancionado como sendo a verdade histórica. Não é o resultado de uma operação de selecção, como se diz mais à frente, porque esta é “o espírito próprio da Arte”. Ou seja, de um lado temos aquilo que é tido por Verdade, e que não é produto de selecção. Por outro lado temos “reescrita” e “selecção” como próprios da Arte.

Pelo que já dissemos do perspectivismo, parece que a “Vida” ou a “História” enquanto “Verdades simples” corresponderão às ficções do objecto absoluto. A questão não é que não sejam os produtos de uma selecção, porque, como tanto Nietzsche como Wilde sabem, todo o conhecimento é uma

perspectiva. A questão é que essa perspectiva é de tal modo instituída como verdade absoluta, é de tal modo naturalizada que se pretende fazê-la passar por aquilo a que, seguindo Poellner, temos chamado “objecto absoluto” (Poellner, 2001). Em termos da descrição de Poellner do perspectivismo nietzschiano, o que fazem a moral, ou a razão, ou, no caso de Wilde, a História, é negarem tanto o princípio ERD como o princípio EID do perspectivismo.

Negando o princípio ERD, nega-se que o conhecimento seja a perspectiva de um sujeito, de um olhar, apaga-se a consciência da representação. Negando o princípio EID, esquece-se o facto de que há interesses não cognitivos envolvidos na focalização, e pretende-se que, só havendo interesses cognitivos, estes correspondam a um sujeito hipotético que validasse a realidade como aquilo que vai ao encontro dos nossos “interesses cognitivos hipotéticos”, nas palavras de Richardson (Richardson, 2001a, p.20). A negação do primeiro princípio legitima um realismo forte e a instituição do objecto absoluto como verdade, a negação do segundo princípio pode não pressupor a existência de um objecto absoluto, mas impõe um recorte absoluto da realidade, operado por um sujeito potencial. O primeiro caso corresponderá a um “realismo forte”, como lhe chama Poellner, e o segundo a um realismo menos forte (Poellner, 2001).

Assim, a “História” ou a “Vida” para Wilde são incompatíveis com a Arte e a sua característica de “reescrita” e de “selecção”.

Enquanto a História não precisa da “reescrita” e da “selecção”, impõe-se como “verdade simples”. Esta simplicidade, visto que não é selectiva, será talvez ligada ao estabelecimento de uma verdade única. A Arte, pelo contrário,

reescreve essa verdade, e, não escondendo que é uma reescrita e que é “selecção”, é de facto perspectivista no sentido nietzschiano.

No caso de Nietzsche, é para denunciar um olhar particular, uma particular vontade de poder [enquanto “princípio da espontaneidade essencial de todo o indivíduo” (Nabais, 1997, p.114)], que Nietzsche faz a genealogia da moral, mas também da religião, da racionalidade, da ciência ou da metafísica, de modo a ligar essa “verdade simples” que pretende funcionar como “objecto absoluto”, a uma determinada génese no tempo, génese essa que é apagada de modo a ser instituída como natural.

Ou seja, negando o princípio ERD, apagando a génese histórica e contingente de uma ideia, promove-se a ficção do objecto absoluto; e negando que haja interesses particulares, interesses de um determinado grupo social por exemplo, envolvidos no processo, institui-se a ficção de que haverá interesses cognitivos hipotéticos por detrás de uma determinada ideia, de modo a que esta possa funcionar como lei para qualquer sujeito potencial, um sujeito abstracto e idealizado. É assim que a “História” ou a “Vida” de Wilde, tal como a moral para Nietzsche, se impõem como “verdade simples”, por serem apresentadas como “objecto absoluto”, verdade inquestionável, por não corresponderem a nenhum olhar concreto, a nenhuma vontade de poder particular. É a instituição do “olhar de lado nenhum” de que fala Maudemarie Clark (Clark, 2001).

Por isso a arte tem que proceder a operações de “reescrita” e “selecção”, já que o que é próprio da arte é precisamente sinalizar uma determinada perspectiva, um determinado olhar, que não pode funcionar para qualquer sujeito ideal, porque é próprio de uma determinada vontade de poder.

Ao mesmo tempo que assume a sua qualidade de “olhar” e de “perspectiva”, a arte não esconde que o seu discurso não é a verdade em si, que é uma reescrita.

É interessante a relação entre o “Realismo forte” que a “História” deste excerto de Wilde quer impor e a arte realista que tanto Wilde como Nietzsche pretendem atacar. Quando Wilde diz que “A Arte é uma forma de exagero” está a referir-se à verdadeira arte, à boa arte, a que não é realista (Wilde, 1992). A arte realista, ao imitar a “História” ou a “Vida” de uma forma fiel, não “reescreve”, não cria nada de novo, limita-se a reproduzir um discurso. Nesse sentido, não opera nenhuma selecção, não institui um olhar único gerado por um sujeito particular no mundo. Este problema é reforçado pelo facto de o primeiro discurso, o da realidade social, ser já ele ficcionado como a verdade em si, válida para qualquer sujeito potencial. Ao imitar a realidade social, a arte realista será, pois, duplamente degenerada. A própria realidade social já ficciona uma perspectiva neutra que poderá servir o espírito gregário. A arte realista, ao apropriar-se desta perspectiva neutra sofre um primeiro grau de degradação. Um segundo grau de degradação provém do facto de este tipo de arte operar uma reprodução não selectiva mimando o primeiro movimento.

## 10

Uma das teses de Wilde no ensaio *DM* é a de que é a Arte que é imitada pela Natureza e pela Vida e não o contrário. Trata-se de um diálogo entre duas personagens masculinas, Cyril e Vivian, no qual este último expõe as suas

ideias acerca da Arte, da Vida e da Natureza, e das relações entre estes três domínios .

A determinado passo Cyril desafia Vivian a demonstrar que é a Natureza que imita a Arte, mais do que o contrário. Vivian responde-lhe o seguinte:

“Pois, o que é a Natureza? A Natureza não é nenhuma grande mãe que nos tenha gerado. É uma criação nossa. É no nosso cérebro que ela ganha vida. As coisas existem porque as vemos, e aquilo que vemos, e o modo como o vemos, depende das Artes que nos tiverem influenciado. Olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa. Ninguém vê uma coisa até ver a sua beleza. É nesse momento, e unicamente nesse momento, que ela se torna existente. Actualmente, as pessoas vêem nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos.” (Wilde, 1992, p.42).

A primeira parte deste passo, que se estende do início até “ganha vida”, corresponde à tese geral a ser demonstrada e, portanto, analisá-la-emos no fim.

Em seguida, “As coisas existem porque as vemos ...”, liga-se a “Olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa” Para formar um grupo proposicional particular que constitui a defesa do perspectivismo wildiano, semelhante ao perspectivismo de Nietzsche.

De facto, “As coisas existem porque as vemos...” ecoa o princípio ERD do perspectivismo nietzschiano, que faz depender a existência dos objectos da representação operada pelo sujeito. Trata-se da negação do objecto absoluto. A segunda parte do perspectivismo nietzschiano, o princípio EID, encontra-se no enunciado seguinte: “Olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa”. Enquanto “Olhar para uma coisa” corresponde a uma percepção muito



geral do mundo, que não isola os objectos, não os selecciona, e que, por isso, não é ainda uma perspectiva, “ver uma coisa” é já uma actividade que pressupõe uma perspectiva, uma selecção de um objecto determinada pelos interesses do próprio sujeito.

Até aqui temos considerações de carácter geral sobre a natureza da representação de um objecto por um sujeito.

Outro grupo proposicional diz respeito ao enunciado “aquilo que vemos, e o modo como vemos, depende das Artes que nos tiverem influenciado.”, que se liga à última parte do excerto, a partir de “Ninguém vê uma coisa (...)”. Aqui já não se fala da representação de objectos em geral mas da representação de objectos enquanto objectos estéticos. “Ninguém vê uma coisa até ver a sua beleza”. Na constituição do objecto estético não é o próprio objecto que tem a precedência, mas o olhar que o isola como objecto, que lhe confere um sentido estético. Só é seleccionado como objecto artístico aquilo que vai ao encontro dos nossos interesses estéticos anteriormente constituídos. Trata-se de um caso particular de um perspectivismo mais geral.

Segue-se, então, a consideração geral acerca da Natureza, “A Natureza não é nenhuma grande mãe que nos tenha gerado. É uma criação nossa. É no nosso cérebro que ela ganha vida”. A Natureza deixa de ter o papel activo na constituição do objecto artístico, ela é um produto da actividade mental. Note-se o uso da expressão “ganha vida” aplicada à Natureza, o que implica que a Natureza só por si não tem vida própria, esta só lhe é insuflada por um determinado olhar que a faz aceder à vida. Estamos perante uma estetização da natureza, que produz o mesmo resultado que o projecto nietzschiano de

naturalização da Arte. Trata-se de dois movimentos simétricos um em relação ao outro e que coincidem no esbatimento das fronteiras entre Arte e Natureza.

As relações entre Arte e Natureza são problematizadas logo no início do ensaio. Este começa com a entrada de Cyril na biblioteca de uma casa de campo através de um porta-janela, local que sinaliza a fronteira entre interior e exterior, arte e natureza. Instado a abandonar a biblioteca, sinédoque da cultura em geral, Vivian recusa-se dizendo que “Quando olho para uma paisagem, não consigo deixar de ver todos os seus defeitos.” (Wilde,1992, p.15). O que se segue é uma descrição da natureza como sendo defectiva em relação a tudo o que é artificial, discurso este que é paralelo ao da condenação da corrente estética realista, levado a cabo mais à frente no ensaio. Se a natureza apresenta falhas quando comparada com o poder criativo da mente, uma corrente estética que se limita a reproduzi-la será necessariamente deficitária em relação a correntes que não o fazem.

Claro que essa é também a tese de Nietzsche na *OT*, que pretende sublinhar a mais-valia da imaginação em relação a actividades miméticas em relação à realidade.

Vivian continua a expor o carácter defectivo de uma Natureza que não se adequa a padrões humanos:

“Se a Natureza tivesse sido confortável, a Humanidade nunca teria inventado a arquitectura, e eu prefiro uma casa a uma vida ao ar livre. Numa casa todos nos sentimos nas dimensões certas. Tudo se subordina a nós, modelado para nosso uso e deleite.” (Wilde,1992, p.16).

Ou seja, a natureza que não é confortável e não se adequa ao homem é a natureza sem vida própria do passo que atrás analisámos, aquela que ainda não conseguiu “ganhar vida”, porque não foi activada por um olhar selectivo. É a natureza não estetizada, aquela que constitui apenas pano de fundo inerte e ainda não foi sujeita a um recorte operado por um qualquer sujeito, por uma vontade de poder. Esta será a Natureza que não interessa, uma espécie de natureza potencial que ainda não foi actualizada, se quisermos utilizar termos aristotélicos. A essa Natureza inerte opõe Vivian / Wilde uma cultura que traduz as proporções humanas, que, sendo um produto da actividade mental humana, é absolutamente adequada e “natural”. O que tem “dimensões certas” é a casa como produto cultural / artístico; se entendermos “certas” no sentido de “característico de”, temos que o que é característico do Homem, natural para o Homem, é a cultura, o artifício. A cultura aqui é a arte, claro, não é a cultura no sentido que lhe confere Nietzsche na *OT*. Aí temos a cultura socrática, racional, decadente. Temos então que cultura aqui corresponde a Arte / Natureza na *OT*, a verdadeira cultura, a cultura artística, e natureza àquilo a que Nietzsche nunca se refere porque é uma natureza inerte, não seleccionada pela vontade de poder, um mero pano de fundo.

Enquanto a cultura da razão de que fala Nietzsche tenta escamotear e neutralizar a ideia de artifício através de uma hipertrofia referencial, a cultura para Wilde assume-se como criação e artifício, sendo essa a sua mais-valia em relação à natureza. O que a hipertrofia referencial pretende é, aliás, instaurar uma neutralidade que seria a da natureza de Wilde. É contra esta cultura que se ficciona como natureza neutra através de um “olhar de lado nenhum” que

Nietzsche se insurge. A cultura de Wilde, pelo contrário, é a cultura do olhar contingente e selectivo, olhar estético e perspectival.

Já no final do ensaio sobre o qual nos temos vindo a debruçar, Vivian sumariza o que defendeu, apontando três doutrinas fundamentais: a primeira – “A Arte não é expressão de nada, a não ser de si mesma.”. A segunda: “Toda a má arte nasce de um retorno à Vida e à Natureza (...)” e a terceira – “a Vida imita a Arte muito mais do que Arte imita a Vida.” (Wilde,1992, pp.50-51).

Debrucemo-nos então sobre esta última passagem:

”A terceira doutrina é que a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida. Isto resulta não apenas do instinto imitativo da Vida, mas do facto de o fim confesso da Vida ser o de encontrar expressão, e de a Arte lhe oferecer algumas formas belas através das quais poderá realizar a sua energia.” (Wilde,1992, p.51).

Como já vimos, enquanto em Nietzsche a noção de vida é sempre sinónimo da arte e de natureza, aqui “Vida” não é sinónimo de arte; é mesmo aquilo que se lhe opõe e que representa a sociedade em geral. Como a boa arte é a que não é imitativa, é aquela que vive sozinha e não precisa de se inspirar na vida social, então é a vida que muitas vezes imita a arte. O que Nietzsche e Wilde defendem na *OT* e no ensaio *DM* é que quanto mais abstractas forem as formas de arte, melhores serão elas, e que a arte que é imitativa é uma arte degenerada.

Haverá então símbolos de primeiro nível, mais abstractos, que são auto-suficientes e símbolos de segundo nível, mais imitativos.

É interessante notar como esses símbolos de primeiro nível, símbolos com menor carga figurativa ou referencial, como a música, ou as formas

artísticas mais abstractas, correspondem às “formas belas” que a arte oferece à vida e através das quais a vida pode “realizar a sua energia”. Por que é que tanto na *OT* como no ensaio de Wilde que temos analisado os símbolos de primeira ordem são os que representam a verdadeira arte? É precisamente neste ponto que esteticismo e perspectivismo se encontram. De facto, na arte imitativa é o objecto que tem precedência, e, sempre que o objecto tem precedência, é a ficção do “objecto absoluto” que se impõe. Essa ficção faz anular o olhar selectivo da arte. Dito de outro modo, onde quer que haja a ficção do objecto absoluto com o seu correlato que é a ficção do potencial sujeito cognoscente, (e a negação tanto dos princípios ERD como EID do perspectivismo), existe uma arte uniformizada, que institui uma ficção de verdade, que se impõe como uma lei.

Para não existir esta ficção que funciona como verdade, é necessário um determinado grau de abstracção, que faz com que seja o olhar do sujeito, contingente e único, a impor-se em relação ao objecto. São os símbolos de primeira ordem que funcionam como pura representação. Essa pura representação é a do discurso que se assume como discurso, que não se disfarça de realidade igual para todos, que não reivindica o estatuto de lei.

## 11

Pudemos verificar que tanto o perspectivismo como o esteticismo são partilhados pelos autores em questão. Constatamos também que a noção de

natureza é fulcral para os dois autores, sendo em ambos a natureza ao mesmo tempo perspectival e estética.

Para compreendermos melhor a articulação destas ideias nas obras dos autores em questão, atentemos numa passagem da *Vontade de Poder* em que nos parece muito clara a ligação entre estética, natureza e perspectivismo. Diz Nietzsche:

“Dir-se-ia que um mesmo instinto estético impele o artista a idealizar a natureza e o homem, como se, tanto o homem como a natureza, se encarassem da mesma maneira e dessem de si a mesma forma imagética. Seria mesmo esse instinto que ditaria a construção do olhar humano, tendo o intelecto aparecido como consequência de um aparelho que, desde a origem, era estético.” (Nietzsche, 2004, vol.II, p.279).

Como se vê, o olhar humano é configurado pelo instinto estético, que é o primeiro instinto, o mais natural. A perspectiva está ligada desde a origem ao recorte estético do mundo. O conhecimento original e, portanto, natural, é o conhecimento estético, é ele que funda todo o conhecimento posterior.

Se é isto que Nietzsche pensa, vimos que também Wilde desenvolve o mesmo tipo de perspectivismo; e, se não diz que o instinto estético é a verdadeira natureza, diz pelo menos que a natureza só existe a partir do momento em que um olhar estético permite a sua activação. O resultado é sempre o do esbatimento das fronteiras entre natureza e cultura, que, para os dois autores, são uma e a mesma coisa.

## Bibliografia

BLOOM, Harold (2004), *Where Shall Wisdom be found?*, New York, Riverhead Books.

CLARK, Maudemarie (2001), "The Development of Nietzsche's Later Position on Truth" in Richardson, John e Leiter, Brian (Ed.), *Nietzsche*. Oxford, Oxford University Press.

DELEUZE, Gilles (1962), *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF.

FINK, Eugen (1976), *La Filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad.

GEMES, Ken (2001), "Nietzsche's Critique of Truth" in Richardson, John e Leiter, Brian (Ed.), *Nietzsche*. Oxford, Oxford University Press.

LEITER, Brian (2001), "The Paradox of Fatalism and Self-Creation in Nietzsche" in Richardson, John e Leiter, Brian (Ed.), *Nietzsche*. Oxford, Oxford University Press.

MAN, Paul De (1979), *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press.

MANN, Thomas (1958), "Nietzsche's Philosophy in the light of recent History" in *Last Essays*. New York, Alfred A. Knopf, Inc.

MARQUES, António (1996), “Acerca do sentido da afirmação nietzschiana: «O mundo só é justificável como fenómeno estético»” in *As Bacantes e o Nascimento da Tragédia*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MARQUES, António (1993), *Perspectivismo e modernidade*, Lisboa, Vega.

NABAIS, Nuno (1997), *Metafísica do Trágico – Estudos Sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

NEHAMAS, Alexander (1985), *Nietzsche – Life as Literature*, London, Harvard University Press.

NIETZSCHE, Friedrich (2002), *Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa, Guimarães Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (1982), *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (s.d.), *Aurora*, Porto, Rés-Editora Lda.

NIETZSCHE, Friedrich (2000), *O Anticristo, Ecce Homo e Nietzsche contra Wagner*, Lisboa, Relógio d’Água Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Para Além do Bem e do Mal*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.



NIETZSCHE, Friedrich (2000), *Para a Genealogia da Moral*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (2004), *A Vontade de Poder*, Porto, Rés-Editora Lda.

NIETZSCHE, Friedrich (1998), *A Gaia Ciência*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

POELLNER, Peter (2001), "Perspectival Truth" in Richardson, John e Leiter, Brian (Ed.), *Nietzsche*. Oxford, Oxford University Press.

RICHARDSON, John (2001a), "Introduction" in Richardson, John e Leiter, Brian (Ed.), *Nietzsche*. Oxford, Oxford University Press.

RICHARDSON, John (2001b), "Nietzsche's Power Ontology" in Richardson, John e Leiter, Brian (Ed.), *Nietzsche*. Oxford, Oxford University Press.

SCHACHT, Richard (2001), "Making Life Worth Living: Nietzsche on Art in *The Birth of Tragedy*" in Richardson, John e Leiter, Brian (Ed.), *Nietzsche*. Oxford, Oxford University Press.

TAMEN, Miguel (2000), "Can Art Be Made?" in *The Matter of the Facts – On Invention and Interpretation*, Standford, California, Standford University Press.

WILDE, Oscar (1992), “O Declínio da Mentira” in *Intenções: Quatro Ensaios sobre Estética*, Lisboa, Edições Cotovia.