

O Padrão de Gosto na Filosofia de F. Nietzsche

Miguel Lopes Fernandes Lopo Raimundo

Nº Aluno 2020111143

Dissertação de Mestrado em Filosofia (Estética)

Orientador: Dr. Paolo Stellino

Co-orientador: Prof. Dr. João Constâncio

Março, 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia com área de especialização em Estética, realizada sob a orientação do Professor Doutor Paolo Stellino e sob a co-orientação do Professor Doutor João Manuel Pardana Constâncio.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto UIDP/00183/2020.

Agradecimentos

Ao professor Paolo Stellino, por tudo o que me ensinou ao longo desta dissertação.

Ao IFILNOVA, por ter acolhido este trabalho.

Ao Martins e ao Costa, pela partilha de trivialidades absolutamente necessárias.

Ao meu pai e à Arminda, pelas rejuvenescedoras conversas.

Ao Nuno, que sempre encorajou o meu fascínio pela filosofia.

À Teresa, graças a quem me supero diariamente.

Resumo

A leitura da filosofia de Friedrich Nietzsche pode colocar-nos perante uma aparente contradição: por um lado, o filósofo instrui-nos sobre o processo evolutivo, histórico, e cultural dos valores estéticos, realçando que é na verdade o ser humano que projecta sobre a realidade valores como o belo ou o sublime, enquanto que, por outro lado, parece reclamar algum tipo de privilégio epistémico para os seus próprios juízos, os quais podemos encontrar ao longo da sua obra, escritos, muitas das vezes, num tom cortantemente declarativo. O objectivo deste projecto é abordar esta aparente contradição, analisando algumas das ideias e conceitos presentes na filosofia de Nietzsche que possam ajudar a estabelecer alguns critérios para os juízos do autor em matéria de valores estéticos, e analisando também de que forma tais critérios não entram necessariamente em contradição com a sua mais abrangente desconstrução das estruturas valorativas.

Palavras-chave: Estética; Nietzsche; Padrão de Gosto; Arte.

Abstract

Friedrich Nietzsche's philosophy presents us with an apparent contradiction: on the one hand, the philosopher argues about the evolutionary, historical and cultural process of aesthetic values, highlighting the fact that these values are actually projected upon things by us human beings, while, on the other hand, seemingly claiming some kind of epistemic privilege for his own evaluative judgments (evaluative judgments which we can find all over his corpus, expressed a lot of times in a sharp and declarative tone). This master's degree thesis' objective is to approach this apparent contradiction, by analyzing some of the ideas and concepts in Nietzsche's philosophy that can help to establish some kind of criteria for the author's aesthetic judgments, and to analyze in which way the identification of said criteria does not necessarily implicate a contradiction with the author's more general critique of values.

Keywords: Aesthetics; Nietzsche; Standard of Taste; Art.

Índice

Introdução	8
I	
I. O Nascimento da Tragédia	12
II. Apolíneo e Dionisíaco	13
III. Homero e Arquíloco	16
IV. Sabedoria Trágica vs Socratismo Estético	18
V. A Valorização da Tragédia	22
VI. Conclusão	26
II	
I. Período Intermédio: Introdução Geral	29
II. A postura crítica	33
III. A arte do futuro	37
IV. Conclusão	42
III	
I. Período Tardio: Introdução Geral	46
II. A Questão Fisiológica	47
III. O Caso Wagner: Modernidade e Romantismo, o elogio de Bizet	48
IV. A Discussão Estética: Kant vs Stendhal, “Desinteresse” e “Promessa de Felicidade”	54
V. Conclusão	58
Conclusão Geral	62
Bibliografia	66

Obras de Nietzsche — Lista de Abreviaturas

NT — O Nascimento da Tragédia

AVM — Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral

CIT — Considerações Intempestivas

HDM I — Humano, Demasiado Humano I

OM — Opiniões e Máximas (Humano, Demasiado Humano II)

VS — O Viandante e a sua Sombra (Humano, Demasiado Humano II)

A — Aurora

Z — Assim Falou Zaratustra

PBM — Para além de Bem e Mal

GM — A Genealogia da Moral

CW — O Caso Wagner

CI — O Crepúsculo dos Ídolos

EC — Ecce Homo

Introdução

A crítica dos valores humanos, acompanhada de uma análise genealógica da forma como diversos tipos de valorizações se vão desenvolvendo ao longo do tempo, consiste talvez num dos aspectos mais importantes da filosofia de Nietzsche, e é certamente um dos mais trabalhados por estudiosos e especialistas. Ao escopo da crítica deste autor não escapam nem os valores morais (cf., por exemplo, GM I; HDM I, 35-107; *Aurora*), nem os valores religiosos (cf., por exemplo, HDM I, 108-144; GM III; *O Anticristo*), nem as ideias dos filósofos e os sistemas filosóficos (cf., por exemplo, PBM 1-23), nem mesmo, como seria de esperar, os valores estéticos (cf., por exemplo, GC 299; CI IX. 19). A crítica de Nietzsche vai ainda mais longe quando este empreende uma tentativa de denunciar a vacuidade do valor que, de certo modo, se encontra na base de todos os valores: o valor da “verdade”, e a forma como este valor depende de estruturas linguísticas contingentes e fabricadas por seres humanos (cf., por exemplo, AVM; CI III. 5). No entanto, o projecto de Nietzsche não parece acabar na desconstrução dos valores, mas sim apenas começar nesse ponto: o projecto mais abrangente da filosofia nietzscheana apresenta-se precisamente como o de uma *transvaloração* dos valores, que começa, sim, com uma crítica do edifício das valorizações humanas, mas parece fazê-lo apenas na esperança de vir a sugerir algo de novo (cf., por exemplo, CI, Prefácio). Tendo este dado como pano de fundo, podemos pensar que a crítica que o autor elabora em relação a certos valores, surge muitas vezes acompanhada de uma proposta positiva em relação a ditos valores. No âmbito desta investigação, focar-nos-emos apenas na esfera de valores que dizem respeito a um âmbito estético: surjam eles sob forma de apreciações sobre artistas, juízos sobre obras de arte, análises sobre correntes de pensamento artístico, ou mesmo sob a forma de declarações sobre a natureza de certas atitudes perante o fenómeno que é a arte, demonstradas por parte de uma comunidade ou de indivíduos singulares. Sendo abundantes as considerações deste género na obra deste autor, tentaremos investigar se, no tocante a valores estéticos, é possível discernir na filosofia de Nietzsche um *padrão de gosto*¹ (ou vários padrões de gosto), i.e., um padrão que acompanhe os juízos que o

¹ Embora esta investigação se prenda essencialmente com a questão do gosto em relação a categorias estéticas e artísticas, este termo (“gosto”) possibilita uma grande amplitude de leituras e interpretações no contexto da obra de Nietzsche. Cf., a este respeito, os artigos de Mitchell (2016) e Drapella (2020), que trabalham o gosto de um ponto de vista epistémico; o artigo de Siemens (2002) que explora este conceito num âmbito especificamente político; e ainda o artigo de Poellner (intitulado “Aestheticist Ethics”) constante na compilação de Janaway e Robertson (2012), que explora em grande parte a vocação estética

autor formula sobre o domínio artístico e estético ao longo da sua obra, e, mais precisamente, um padrão que ajude a fornecer um critério para a distinção entre diversos objectos neste domínio. Tentaremos assim argumentar que a crítica nietzscheana à objectividade metafísica do *valor* não implica, pelo menos na esfera que diz respeito aos valores estéticos, uma atitude de relativismo ou subjectivismo por parte deste autor. Durante este processo, tentaremos analisar algumas outras questões que surgem como essenciais na indagação da natureza deste padrão: por exemplo, tentaremos perceber se, no decurso das suas considerações sobre o domínio artístico, Nietzsche crê possuir, ou não, um privilégio epistémico no que toca à avaliação dos objectos que analisa; tentaremos também, em cada caso particular, indagar de forma crítica o fundamento do padrão identificado, tentando perceber em que tipo de dados ou argumentos os juízos do autor se vêem alicerçados.

A metodologia adoptada nesta investigação consistirá na leitura e análise das obras principais de Nietzsche (a saber: NT; AVM; CIT; HDM I e II; A; GC; Z; PBM; GM; CW; CI; EH), bem como de alguns textos de carácter secundário em relação à obra publicada (como sejam, por exemplo, as três conferências que funcionam como escritos preparatórios para a redacção de NT [DMG; ST; VDM], ou mesmo os *fragmentos póstumos* referentes aos diversos períodos da sua obra). Da leitura das obras principais de Nietzsche tentaremos extrair alguns conceitos ou aspectos que forneçam matéria de análise para a questão do padrão de gosto, e, mais concretamente, que ajudem de algum modo a uma proposta de sistematização de dito padrão. Para além deste tipo de trabalho, procederemos ainda à leitura de bibliografia secundária relevante, numa tentativa de enquadramento das nossas reflexões no panorama da investigação sobre arte e estética na filosofia de Nietzsche.

Para levar a cabo as tarefas acima descritas, adoptaremos a divisão da filosofia de Nietzsche em três períodos: a fase de juventude (1872-1877); o período intermédio (1878-1882); e a fase de maturidade filosófica do autor (1883-1889), abordando cada um destes períodos em separado. A adopção de uma tal divisão não significa, contudo, que nos abstenhamos de ver as questões apresentadas de acordo com uma continuidade (ou descontinuidade) entre as diversas fases do pensamento do autor. Temos consciência de que uma tal divisão se pode revelar algo redutora, e que se não for abordada de forma conscienciosa nos pode facilmente furtar a uma compreensão global da organicidade do

de muitos dos juízos de gosto expressos por Nietzsche (mesmo daqueles que não se prendem directamente com objectos artísticos).

pensamento do filósofo. Esta tripartição será, assim, adoptada meramente para o efeito de um estudo sistemático do pensamento de Nietzsche, e será transcendida nos momentos em que tal se revele necessário à indagação das questões levantadas.

A estrutura desta investigação será a seguinte: no capítulo I abordaremos aquele que é considerado o período de juventude de Nietzsche, com os seus respectivos textos, a saber NT, AVM, CIT e textos preparatórios para a redacção de NT [ou seja, DMG; ST; VDM]; no capítulo II abordaremos o período intermédio, que conta com HDM I e II, A e GC; e, por fim, no capítulo III olharemos para o período de maturidade do autor, ou seja, para as seguintes obras: Z, PBM, GC (V), GM, CW, CI e EH (sempre que nos for necessário apresentar a perspectiva do autor sobre uma das suas obras).

I

I. O Nascimento da Tragédia

São bem conhecidas as dificuldades que o primeiro livro de Nietzsche encontrou no seio do meio académico, e mais particularmente, entre os filólogos do seu tempo. Malgrado o louvor prestado ao seu autor por parte da família Wagner e de algumas figuras do círculo mais íntimo destes (como Franz Liszt ou Hans Von Bülow), as ideias contidas em *O Nascimento da Tragédia* não só não foram bem acolhidas de forma geral, como a sua recepção marcou, de um modo assaz negativo, a carreira académica de Nietzsche deste então: o autor, que tentava unir a filosofia à filologia, explicitando o papel criativo da arte mesmo no seio da ciência, foi obrigado a reconhecer o gigantesco abismo que se estendia entre ele e a anterior geração de filólogos². Para atestar de que forma podem ter parecido problemáticas algumas das ideias de Nietzsche expressas nesta obra, podemos ver como, para o próprio autor (na sua fase de maturidade filosófica) aquilo que se deve retirar desta obra não parece ser nem o “perfume cadavérico” (EH, p. 74) da influência de Schopenhauer, nem a apologia do wagnerianismo que, diga-se de passagem, parece por vezes roçar o nacionalismo. Contudo, apesar de tudo aquilo de que o próprio filósofo se iria arrepender mais tarde em relação à sua primeira obra, é possível encontrar neste livro alguns sinais das posições filosóficas que Nietzsche irá sustentar mais tarde, facto que também não deixa de ser realçado pelo próprio no contexto da sua obra tardia. (cf. CI, X. 5; EH, pp. 73-78)³.

Para resumir, em NT, Nietzsche trata o surgimento da tragédia ática como o encontro entre dois impulsos artísticos, a saber, o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco (cf. NT I). Entre estes dois princípios jogar-se-ia a diferença entre uma visão do mundo relacionada com a individuação, com o padrão, a racionalidade, a medida e a contemplação distante e serena de um fenómeno, e uma visão do mundo que desvela o facto de que esse primeiro não passa de uma ilusão, fundindo o indivíduo com a essência desse mesmo mundo, e fazendo-o sentir a ambiguidade de tudo o que neste é maravilhoso e simultaneamente terrível (cf. NT, 1-10). No seio da tragédia, o elemento dionisíaco

² A este respeito, cf. Luis E. De Santiago Guervós (2010), pp. 35-55; Id. (1998); e ainda os excertos referentes aos anos de Nietzsche em Basileia, na famosa biografia de Hollingdale (1999).

³ Sobre uma possível relação entre as ideias de Nietzsche referentes à arte em NT e o resto do seu *corpus*, cf. ainda o terceiro capítulo de Rampley (1999).

mostra uma verdade essencial, enquanto que o elemento apolíneo escuda o espectador em relação ao dano psicológico que uma exposição directa a essa verdade poderia causar.

O autor argumenta que a tragédia morreu devido à hipertrofia de uma das características do impulso apolíneo (a saber a racionalidade), característica essa que “expulsou” o elemento dionisíaco das novas formas de arte. Para Nietzsche este movimento de decadência e eventual morte da tragédia começa a notar-se já nalgumas das características formais das tragédias de Sófocles, mas atinge o seu cume em Eurípides, tragediógrafo que o filósofo não deixa de associar constantemente a Sócrates e aos seus silogismos, e que não deixa de criticar em vários passos deste texto (cf. NT, 11-15).

Para indagar a questão do padrão de gosto deixaremos de lado problemas como sejam, por exemplo, a comprovação da veracidade científica das alegações filológicas de Nietzsche, ou mesmo a influência de Wagner e Schopenhauer em muitas das considerações do filósofo, e exploraremos a sua argumentação tendo em conta a lógica interna desta obra, bem como dos escritos preparatórios que o autor redige para a mesma (o que está longe de significar que deixaremos de ter em conta o contexto em que foi escrita). Para tal, focar-nos-emos em alguns aspectos particulares deste texto, a saber: os conceitos de *Apolíneo* e *Dionisíaco*, bem como a relação entre estes; a valorização da tragédia ática por parte do autor; os conceitos de artista “objectivo” e artista “subjectivo”, que as figuras de Homero e Arquíloco parecem consubstanciar; e, por fim, a dicotomia, central na argumentação desta obra, entre “sabedoria trágica” e “socratismo estético”.

II. Apolíneo e Dionisíaco

Apolíneo e Dionisíaco aparecem como dois dos conceitos principais desta obra, e, portanto, como termos chaves para a compreensão da mesma. Para Nietzsche, as “doutrinas misteriosas e profundas” da visão artística grega tornam-se inteligíveis, não por meio de conceitos, “mas através das figuras penetrantemente claras do seu mundo de deuses”. O autor argumenta que entre estas duas divindades, que apelida de “divindades artísticas”, se joga a diferença, e mesmo a oposição, entre o mundo da arte do escultor (associado aqui a Apolo) e o mundo da arte da música “isenta de imagens” (associada a Dioniso) [NT, I].

O mundo artístico consubstanciado pela figura de Apolo é, para além do mundo das artes plásticas, o mundo do sonho e da aparência. Apolo é o “deus das representações

oníricas”, o deus da luz e do sol, o deus que resplandece. Nietzsche associa esta divindade à beleza e à “bela aparência” do mundo dos sonhos. Esta ideia de beleza não exclui, contrariamente ao que se poderia pensar, aquilo que é “sério, triste, turvo [e] sinistro” (ibid.). Pelo contrário, o estado apolíneo convida à contemplação de todos os fenómenos da vida, mesmo aos que representam algo de terrível, como se de algo belo se tratasse, uma vez que a contemplação é efetuada na distância e na serenidade dos limites do ser individuado (o que não exclui completamente, no entanto, uma relação de compadecimento pelo objecto de contemplação). Para veicular a ideia desta serenidade, Nietzsche cita um excerto de Schopenhauer, num ponto em que este compara o indivíduo confiante no *principium individuationis* (i.e., no princípio de individuação, nos limites do “eu”) ao navegante que, no meio de um mar tempestuoso (que podemos ver como metáfora da vida e de todos os seus fenómenos) se encontra sereno e confiante a bordo de um frágil barco, contemplando as ondas ameaçadoras quase com indiferença (ibid.). É neste sentido que Apolo é também o deus da medida, uma divindade alheia aos impulsos selvagens e imoderados da natureza, em suma, uma divindade que aconselha ao homem o conhecimento de si próprio e dos seus limites. De acordo com a interpretação de Ridley (Ridley 2007, pp. 13-17), Apolo representa, neste contexto, a sustentação da “ilusão da individualidade”, e da aparência de um mundo ordenado e passível de ser interpretado racionalmente (no fundo, dos elementos essenciais à manutenção da sanidade e da vida quotidiana).

Por outro lado, diz-nos Nietzsche, a figura de Dioniso é mais facilmente compreendida através da metáfora do êxtase. Dioniso encontra-se ligado a uma espécie de “estar fora de si”, a uma interrupção da experiência do eu, a um cessar da racionalidade, e, como corolário, a uma sensação de fusão com o mundo e todos os seus seres. O autor refere como este estado conduz a uma quebra das hierarquias sociais e transporta a humanidade para uma sensação de unidade com a natureza. Desta total fusão com o mundo resulta também uma sensação de ambiguidade entre prazer e dor, e tudo se passa como se no seio do estado dionisíaco o homem vivesse em primeira pessoa aquilo que no estado apolíneo era apenas imagem contemplada (cf. NT, I). De acordo com Ridley (ibid.), e numa perspectiva mais pragmática, o elemento dionisíaco representa a interrupção da percepção (artificial) do mundo como algo padronizado e racionalizável — no fundo a interrupção da ilusão da individualidade que o estado apolíneo sustenta —, dando a ver à humanidade algo de mais essencial e primordial: uma energia vital que rejubila em si própria, independentemente dos sucessos transitórios dos seres humanos. O elemento dionisíaco

dá a ver, por assim dizer, uma força que subjaz a toda a existência individual e quotidiana, e cujo contacto volta a devolver ao mundo caracterizado pelo estado apolíneo o seu sentido⁴.

É importante manter em mente que, apesar da descrição destes dois conceitos nos levar a descrever dois tipos de experiência do mundo, e, portanto, a conceptualizar questões relevantes filosoficamente em muitos aspectos, em NT Nietzsche debruça-se sobre um problema fundamentalmente estético (e artístico). Assim, aquilo que nos interessa neste contexto extrair destes dois conceitos é o facto de que estes representam dois impulsos artísticos fundamentalmente diferentes, que, diz-nos o filósofo, se vão unir numa forma de arte particular: a tragédia ática. No âmbito artístico, como já referimos, a figura de Apolo é associada às artes figurativas como sejam a pintura, a escultura, e uma parte da poesia (denominadamente a poesia épica); ao passo que o elemento dionisiaco está ligado à poesia lírica e à música, que Nietzsche associa aqui, influenciado por Schopenhauer, à expressão mais directa possível da própria Vontade (i.e., da essência do mundo).

No tocante ao problema desta investigação, a saber, a questão do padrão de gosto, precisamos agora, munidos de uma clarificação acerca de ambos os conceitos, de colocar algumas questões. Em primeiro lugar, podemos ver como ambos estes conceitos nos falam, não apenas de dois tipos de arte (de arte figurativa, e de um certo tipo de expressão musical) mas também de dois modos fundamentalmente diferentes de experienciar a arte (e com ela o mundo). Se procurarmos uma valorização por parte do autor, e isto uma vez que na questão do padrão de gosto sempre se trata de valorizações, não consideramos que seja possível encontrar uma fórmula tão simples como “Nietzsche tende a valorizar mais um elemento sobre o outro” (com o que isso implica para as formas artísticas concretas das artes apolíneas e dionisiacas). Apesar de muita da sua filosofia tardia se focar no elemento dionisiaco (e chegar mesmo a subsumir, de certo modo, toda a esfera do apolíneo no conceito de dionisiaco), e apesar mesmo de esta sua primeira obra versar essencialmente sobre o problema de como a música (portanto, o elemento dionisiaco) foi “expulsa” da obra trágica, não parece, contudo, justo afirmar que o autor não veja igual valor nas obras de arte nascidas da inspiração apolínea. Podemos dar como exemplo a importância atribuída a Homero, o “artista ingénuo”, e às suas epopeias (cf., NT, 3 e 5). Se é claro que Nietzsche atribui um grande valor à obra de arte que nasce do

⁴ Em relação à oposição entre os conceitos de Apolíneo e Dionisiaco, cf. ainda a primeira secção da primeira parte da investigação de Branco (2010), intitulada: “Uma «oposição monstruosa»?”.

“matrimónio”⁵ entre estes dois impulsos artísticos (a tragédia ática), parece igualmente claro que o autor não nega esse valor às manifestações individuais (ou pelo menos a certas manifestações individuais) destes mesmos princípios, que funcionam, no fundo, como passos intermédios da formação da tragédia. Embora estes conceitos apareçam como fundamentais para contextualizar e entender os juízos que Nietzsche irá tecer mais à frente na obra — como sejam, por exemplo, a crítica a Eurípides e à opera moderna, ou, no pólo oposto, o elogio de Ésquilo e Wagner —, estes não constituem em si um juízo de gosto, no sentido em que podemos encontrar objectos artísticos aparentemente valorizados pelo autor em ambos os pólos artísticos das artes figurativas e da música⁶.

III. Homero e Arquíloco

Na quinta secção do texto que nos ocupa, Nietzsche coloca Homero e Arquíloco lado a lado, alegando que estes dois poetas seriam, na consideração dos gregos, os mais dignos representantes da sua poesia. O autor procede em seguida a uma crítica da estética do seu tempo, que, no tocante a estes dois artistas “apenas soube acrescentar a interpretação segundo a qual o artista “objectivo” [Homero] se veria aqui contraposto ao artística “subjectivo” [Arquíloco]” (NT, 5). Nietzsche não se serve de tal interpretação, uma vez que não concorda que Arquíloco represente o artista subjectivo como a já referida estética (e ele próprio) concebem este tipo de artista, i.e., como “mau artista”. E isto porque, o facto de Arquíloco falar em nome próprio na sua poesia não significa, para o autor, que este poeta se enquadre na concepção, corrente na época, de “artista subjectivo” (ibid.). Cabe-nos neste ponto indagar três questões diferentes, mas que poderão conduzir a uma mesma reflexão num âmbito estético: em primeiro lugar devemos interrogar-nos sobre aquilo que a distinção entre Homero e Arquíloco nos pode dizer sobre um possível padrão de gosto no contexto da obra de juventude de Nietzsche; em segundo lugar, pudemos colocar a questão sobre o porquê de Nietzsche (e de toda a estética do seu tempo) considerarem a arte “subjectiva” como “não-arte”; e, por fim, indagaremos por que razão

⁵ Sobre as possíveis traduções do termo alemão *Paarung* e suas possíveis implicações cf. Constâncio (no prelo).

⁶ Distinção de carácter geral. Nietzsche também identifica, por exemplo, uma música “apolínea”, mas esta é fundamentalmente diferente da música “dionisiaca”, à qual o autor se refere a maior parte das vezes apenas por “música”.

Arquíloco não se enquadra nesta concepção, apesar de falar em nome próprio no contexto da sua poesia.

A distinção entre Homero e Arquíloco parece redundar em algo de semelhante à distinção já feita entre os conceitos de Apolíneo e Dionisíaco (Nietzsche chega mesmo a atribuir o elemento Apolíneo a Homero, e o Dionisíaco a Arquíloco): trata-se de uma distinção entre dois modos totalmente diferentes (até contrastantes) de encarar a arte e fazer obras de arte, e, no entanto, a distinção aparece como uma categorização descritiva, e não como uma valorização que implique uma oposição. Para Nietzsche parecem poder existir objectos artísticos de igual valor tanto naquilo que Homero representa como naquilo que Arquíloco representa, sendo que esta dicotomia nos pode instruir, no máximo, sobre as características intrínsecas de duas formas distintas de poesia. Podemos, a este respeito, referir a forma laudatória como Nietzsche trata cada um destes poetas (cf., NT 5-6). Podemos ainda, neste contexto, dar um exemplo de uma distinção que não tem um carácter tão conciliatório (exemplo este que será tratado em mais detalhe abaixo): podemos tomar a comparação, que o autor estabelece na mesma obra, entre Ésquilo e Eurípides, uma contraposição na qual resulta bastante claro que Ésquilo representa aquilo que Nietzsche consideraria verdadeiramente arte, ao passo que Eurípides representaria uma forma de decomposição, ou decadência, dessa mesma arte.

Podemos agora debruçar-nos sobre o facto de Nietzsche considerar a dita “arte subjectiva”, como uma forma de “não-arte”. O autor afirma que “só conhecemos o artista subjectivo como mau artista”, e ainda que “exigimos em cada forma e nível de arte (...) uma superação do elemento subjectivo” — elemento este que se prende com o “capricho” e a “vontade” individuais — em prol de uma “pura contemplação desinteressada” (NT, 5, p. 43), ou seja, de um elemento de objectividade. De acordo com este modo de ver as coisas, a verdadeira arte seria uma arte que possuiria um grande elemento de objectividade, e o problema da estética moderna, para Nietzsche, não reside tanto nesta valorização do elemento objectivo (com o qual o autor parece demonstrar afinidade [cf. *ibid.*]), mas sim da incapacidade de reconhecer até que ponto o poeta lírico, apesar de dizer “eu”, participa desse elemento. Parece ficar subentendida na argumentação de Nietzsche a exigência de que a arte possua um elemento universal, ou seja, que a arte exponha situações, sentimentos, sensações, e mesmo experiências pelas quais qualquer ser humano possa (potencialmente) passar e com as quais, no momento certo, qualquer ser humano se possa (potencialmente) relacionar ou identificar.

Para o ilustrar consideremos agora de que forma a “subjectividade” de Arquíloco não se enquadra na designação geral de “arte subjectiva” estabelecida pela “estética moderna”. Nietzsche esclarece-nos, afirmando que a “subjectividade” de Arquíloco é produto da imaginação, ou seja, que “o «eu» do poeta lírico soa [não a partir da sua individualidade, mas sim] do abismo do ser” (NT, 5, p. 45). Este poeta, como artista dionisíaco, começa por unir-se com o “Uno primordial”, o que significa que a sua arte provém inicialmente não de uma ideia, mas sim de uma “disposição musical”, disposição esta que provém por sua vez de uma identificação temporária com este “Uno primordial” (ou seja, uma espécie de concepção de um tipo de força vital que partilha muitas semelhanças com a Vontade Schopenhaueriana) [ibid., 44-45]. Deste modo, o “eu” de Arquíloco não trata uma designação pessoal (não se refere à pessoa de Arquíloco), mas refere-se sim ao “génio universal” (ibid.) que este encarna temporariamente, tendo assim um carácter transcendental. Podemos concluir que é possível discernir ao longo de todo este capítulo 5 uma caracterização clara de uma abordagem à arte e ao fazer arte que Nietzsche valoriza, embora esta se possa revestir de corpos de obra e processos criativos tão diferentes como sejam os de Homero e Arquíloco.

IV. Sabedoria Trágica vs Socratismo Estético

Se os conceitos, artistas e comparações entre eles que vimos até aqui nos podem, de forma indirecta, instruir sobre aquilo que Nietzsche parece valorizar em matéria de arte nesta fase do seu pensamento, é na crítica à arte de Eurípides, e à sua influência socrática, que consideramos que se encontra a chave para uma investigação sobre o padrão de gosto em NT. A crítica a este tragediógrafo estende-se, sensivelmente, entre as secções 9 e 15 (sendo que consideramos a crítica do “homem teórico” ainda como fazendo parte da crítica a Eurípides). Nietzsche começa por preparar esta crítica falando de duas tragédias concretas, uma de Sófocles (o seu *Édipo*) e uma de Ésquilo (o seu *Prometeu Acorrentado*). Após várias considerações sobre estas duas peças, Nietzsche embarca numa série de considerações gerais sobre a tragédia (da qual estas duas são, ao que parece, um bom exemplo. Cf. NT, 9). Um dos seus argumentos a este respeito consiste em afirmar que a tragédia, nas suas formas embrionárias, tinha por único objecto os sofrimentos de Dioniso, mas que todas as figuras principais das tragédias até Eurípides, consistem ainda apenas em “máscaras daquele herói originário”, mantendo, portanto, esse fundo. Por

exemplo, o herói trágico das tragédias de Sófocles ou Ésquilo, seria Dioniso disfarçado, uma vez que “o Dioniso verdadeiramente real surge numa multiplicidade de figuras, na máscara de um herói que luta e se encontra (...) enredado nas malhas da vontade individual” (NT, 10).

Independentemente da questão do rigor científico e filológico de qualquer um destes argumentos, ou seja, independentemente de ser provável ou não que a tragédia tivesse, “de acordo com uma tradição impugnável” (ibid.), os sofrimentos de Dioniso por objecto, e independentemente de essa figura se ter mantido presente em tragédias mais recentes, como sejam as de Sófocles e Ésquilo, como que mascarada, o que nos interessa aqui é o facto de esta argumentação lançar, de certo modo, as fundações para aquilo que vai ser, umas páginas à frente, uma crítica estrutural a Eurípides e à sua arte. É no último parágrafo da secção 10 que vemos surgir esta crítica, sendo-nos dado a entender que a tragédia morreu nas “mãos violentas” deste dramaturgo, que ao “abandonar Dioniso” foi também “abandonado por Apolo” (ibid.). Para Nietzsche, a tragédia morreu de forma demasiado súbita, deixando um vazio que a sua descendente, a nova comédia ática, não iria ser capaz de preencher de modo satisfatório.

Uma das primeiras considerações que o autor tece em relação a Eurípides prende-se com a figura que está em palco. Contrariamente a autores anteriores, que modelavam os seus heróis sem a “intenção de trazerem para o palco a máscara fiel da realidade” (NT, 11), Eurípides coloca o espectador em palco. Através das obras deste, “o homem da vida quotidiana saiu dos espaços reservados ao espectador para entrar em cena” e, por exemplo, “Ulisses, o heleno típico da arte mais antiga, desceu agora (...) ao nível da figura de um *graeculus*” passando a aparecer-nos como um “escravo doméstico, paciente e manhoso” (ibid.). Podemos ver como se encontra em jogo, em toda esta crítica, uma certa “dessacralização” (ou diminuição da gravidade) da arte trágica, por parte de uma forma de arte que substitui os “lances grandes e ousados” pela reprodução escrupulosa das “linhas defeituosas da Natureza” e da “mediocridade burguesa” (ibid.). No tocante ao padrão de gosto que tentamos indagar, é possível extrair desta crítica o facto de que, para o jovem Nietzsche, a arte (i.e., a arte que o autor valoriza) parece dever ter um campo reservado para si, um campo propriamente artístico que, se dá a aparência de espelhar a realidade, deixa igualmente claro que tal não passa de uma aparência.

Para compreender a segunda crítica que Nietzsche dirige à figura de Eurípides, é necessário contextualizar o invólucro quase teatral em que esta vem embrulhada. Segundo o filósofo alemão, Eurípides sentir-se-ia superior às massas, “mas não a dois dos seus

espectadores”: o próprio Eurípides, enquanto *pensador*, e Sócrates (ibid.). As obras-primas dos precursores deste autor seriam, para este, incompreensíveis em vários aspectos: ao analisar as obras de Ésquilo, Eurípides ter-se-ia apercebido “de algo incomensurável em cada traço e cada linha”, teria mesmo descoberto que a mais clara das figuras “tinha ainda atrás de si uma causa de cometa que parecia sugerir algo de incerto e impossível de iluminar” (ibid.). De acordo com Nietzsche, as soluções dos problemas éticos na obra de Ésquilo apareceriam a Eurípides, o espectador, como algo de “questionável”, a sorte e a desgraça apareceriam como algo distribuído de forma demasiado desigual, e até a linguagem apareceria como algo com “demasiada pompa”, “tropos e monstruosidades para a simplicidade dos caracteres” (ibid.). Mas o que ainda é mais relevante de considerar, é o facto de que Nietzsche argumenta que, para Eurípides, “o entendimento” é a “verdadeira raiz de toda a fruição e criação” — o que ilumina de forma especialmente incisiva esta perplexidade do autor grego em relação a certos detalhes das obras dos seus precursores. Neste estado “atormentado”, não podendo encontrar na massa de espectadores da tragédia alguém com quem pudesse partilhar a sua perplexidade, colhendo apenas “sorrisos desconfiados”, Eurípides teria encontrado o outro espectador, que, como ele, “não entendia a tragédia e por isso mesmo não a tinha em consideração”: Sócrates (ibid.).

Para Nietzsche, Sócrates, algo à semelhança de Eurípides, veria na arte trágica algo de inconsequente, “com causas que pareciam efeitos e efeitos sem causa”, incluindo esta forma de arte na categoria das “artes da lisonja, que expressam o que é agradável, e não o que é útil” (NT, 14). O jovem filósofo chega mesmo a associar a figura de Sócrates ao nascimento daquilo a que chama o “homem teórico” (Cf. NT, 15, pp. 116-117), uma espécie de ser humano optimista, que acredita profundamente na inteligibilidade de todas as coisas, e que atribui ao saber e ao conhecimento a faculdade de um remédio universal, atribuindo o mal ao erro e à ilusão⁷. A mais nobre vocação, para este “homem socrático”, seria a de distinguir o verdadeiro conhecimento da aparência e do erro através de juízos e conceitos, sendo que até as coisas que consideraríamos do foro do instinto, como por exemplo a compaixão, seriam, de acordo com o jovem Nietzsche, deduzidas pelo “homem socrático” como algo de racional e “passível de ser ensinado” (ibid. p. 109). Segundo Nietzsche, a relação entre Sócrates e Eurípides não teria passado despercebida mesmo

⁷ A respeito da crítica que Nietzsche elabora sobre o socratismo, e não se tratando de todo de uma questão simples ou superficial, cf. o artigo de Randall Havas, presente na compilação de Kemal e Conway (1998); e ainda o artigo de Robert Pippin (1996).

aos seus contemporâneos, e o autor problematiza a questão da morte da tragédia como uma oposição entre o elemento dionisíaco e o elemento socrático⁸. Para tentar entender a que é que estas categorias se referem na prática teremos de analisar o que significa para Nietzsche o “socratismo estético” e de que forma podemos encontrar traços desta tendência nas obras de Eurípides.

Segundo o autor, o “socratismo estético” corresponde, sensivelmente, à transposição da fórmula socrática que diz que “só é virtuoso quem sabe”, para o campo artístico, transformando esta máxima em algo deste género: “tudo tem de ser inteligível para ser belo” (NT 12). De acordo com esta última fórmula, não se poderia considerar belo nada que não fosse passível de ser compreendido intelectualmente. De acordo com Nietzsche, nem Sócrates nem Eurípides teriam compreendido a tragédia, e assim não a teriam achado bela. Não resulta imediatamente claro, no entanto, que o autor considere que a tragédia, para ser a forma de arte que costumava ser nos tempos de Ésquilo, tenha de ser incompreensível, mas poderemos considerar, através da argumentação nietzscheana, que o órgão de compreensão da tragédia não é certamente (só) o intelecto, ou seja, o único disponível, segundo o filósofo, tanto a Sócrates como a Eurípides. Nietzsche considera que, seguindo esta máxima — de que para algo ser belo tem de ser inteligível — Eurípides “mediu todas as partes individuais” das suas obras (o que inclui “a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática” e mesmo “a música do coro” [ibid.]), de forma a rectificá-las de acordo com o dito princípio.

Esta tendência para a inteligibilidade, que nasce da hipertrofia de uma faculdade crítica, Nietzsche ilustra-a em detalhe a partir de uma característica formal do drama de Eurípides que parece considerar como especialmente paradigmática deste “método racionalista”: o prólogo euripidiano. Este consiste num prólogo em que uma personagem explica quem é, o que é que aconteceu antes do início da peça (portanto, o que precede a acção), e mesmo o que vai acontecer durante a peça. Assim, argumenta Nietzsche, o efeito da tragédia deixa de residir no efeito de tensão, na incerteza acerca do que vai acontecer, para passar a encontrar-se, pelo contrário, naquelas “grandes cenas retórico-líricas, nas quais a paixão e a dialética do protagonista se avolumavam numa poderosa torrente” (ibid.). Os elementos da obra já não preparam para a “acção” (que já se encontra desvelada

⁸ Embora Nietzsche não cite as suas fontes, a crítica que o autor elabora em relação a Eurípides e Sócrates deve o seu conteúdo principal a Aristófanes, que elabora uma crítica muito semelhante em duas das suas obras (*Rãs* e *Nuvens*). A respeito desta relação e de outras fontes que Nietzsche terá tido em conta ao escrever esta secção de NT, cf. a terceira parte do artigo de Constâncio (ibid.).

desde o início), mas sim para o “pathos”. Nietzsche aponta o processo de Ésquilo e Sófocles como contra-exemplos desta forma de proceder. Estes autores “aplicavam os mais engenhosos meios para pôr na mão do espectador”, ao longo das primeiras cenas e como que por acaso, os meios para a compreensão da acção, “mascarando o que é necessário e formal”, e “fazendo-o surgir como algo contingente” (ibid.). Tal processo de explicitação prévia da acção nasce, segundo Nietzsche, da preocupação que Eurípides parece nutrir pelo facto de que o espectador aprecie as “belezas poéticas” da peça, preocupação essa que faz com que o dramaturgo retire da atenção deste toda a “ânsia” em calcular o que havia acontecido antes. Esta é uma das razões pelas quais Nietzsche considera que Eurípides enquanto poeta não é mais do que “o eco dos seus conhecimentos conscientes”, e, conseqüentemente, o poeta por excelência daquilo que o autor apelida de “socratismo estético”, que se caracteriza principalmente, como já vimos, pela atribuição do efeito estético (consubstanciado na categoria do belo no decurso desta argumentação) a um conteúdo inteligível, de algum modo ligado à verdade e à dissipação do erro, da ilusão, e à frieza do cálculo⁹.

Podemos ver como muitas destas características vão ser, mais à frente nesta obra, atribuídas à ópera e ao “estilo recitativo”, sendo estes caracterizados como a arte própria do “homem não-artístico”, e “não-musical” por excelência: o homem teórico. No tocante ao padrão do gosto, podemos ver em que medida esta crítica nos pode instruir sobre o tipo de argumentação e critério que Nietzsche emprega para distinguir entre diferentes objectos artísticos. Esta crítica elucida-nos ainda sobre aquilo que o autor parece valorizar em termos estéticos: certamente algo contrário aos elementos e à forma racionalizante e moralizante de pensar a arte que é aqui atribuída a Sócrates, Eurípides, e aos poetas da nova comédia ática.

V. A Valorização da Tragédia

Toda a crítica feita aos autores referidos acima tem como pano de fundo, e mesmo como força motriz, o combate que o seu novo estilo teria exercido contra a tragédia, combate no qual esta saiu finalmente vencida. Podemos ver como Nietzsche, nesta sua primeira

⁹ A crítica a Eurípides contém a análise de muitos outros aspectos formais que não teremos espaço de considerar aqui, dando apenas a ver a sua forma e conteúdo gerais.

fase, segue já uma estratégia argumentativa que o irá acompanhar ao longo da sua obra: uma estratégia dicotómica, em que uma coisa é contraposta a uma outra, a primeira como exemplo daquilo que o autor valoriza e a segunda como paradigmática daquilo que o autor pretende criticar, precisamente em relação aos elementos da primeira¹⁰. Tal processo não é sempre explícito, e embora Nietzsche não deixe, no texto concreto que nos ocupa, de prestar por breves momentos homenagem ao potencial e ao génio das figuras que critica, resulta igualmente claro que o filósofo se coloca em oposição em relação às posições das mesmas. Na medida em que falar de um padrão de gosto (estético/artístico) consiste, em grande parte, em falar da valorização de certos objectos artísticos sobre outros, bem como da valorização de certos modos de pensar, sentir e experienciar a arte (valorização que gravita, por sua vez, à volta de um conjunto de critérios) é indispensável que nos detenhamos um pouco sobre a forma como Nietzsche parece atribuir, neste contexto, um valor privilegiado à tragédia ática dentro do panorama das artes.

Podemos desde já reflectir sobre a forma como a elaboração de um livro que gravita, todo ele, à volta de uma forma de arte particular, já revela, no mínimo, o facto de que o seu autor valoriza essa forma de arte, quer no sentido de um louvor, quer no sentido de uma crítica. Sendo *O Nascimento da Tragédia* uma obra que se reporta à tragédia ática para problematizar e procurar tratar todas as suas questões, podemos ver a importância de que esta forma de arte se deveria revestir para o jovem filólogo (e isto muito embora Nietzsche tenha abandonado quase totalmente este tópico ao longo do resto da sua obra, como nota Geuss¹¹). Podemos ver também como a crítica que é feita a Eurípides e a Sócrates, embora mobilize elementos que permitem pensar questões de um outro foro que não o estético (o advento do “homem teórico”, por exemplo, pode ser pensado de forma social, filosófica, epistemológica, etc.), a questão é sempre tratada nesta obra por relação com a morte e o declínio da tragédia, versando essencialmente sobre o abandono de um dos seus elementos cruciais, o elemento dionisiaco, por parte dos “novos” artistas (i.e., os dramaturgos da nova comédia ática). Também nas esperanças que o autor nutre nesta sua primeira obra em relação ao futuro da arte podemos ver o lugar privilegiado que a tragédia ocupa. Quando Nietzsche fala, num tom esperançoso, de um “renascimento da tragédia” (referindo-se à música alemã, e, mais particularmente, à obra de Richard Wagner [cf. as secções finais de NT]), podemos ter um vislumbre, se é que não o tínhamos tido já nas

¹⁰ Acabámos, aliás, de presenciar uma instância dessa estratégia, na oposição Ésquilo-Sófocles e Eurípides-Sócrates.

¹¹ Cf. a introdução de Geuss, na tradução para inglês de NT (Cambridge, 1999).

secções anteriores do livro, daquilo que o autor via nesta forma de arte grega, nesta fase de juventude. A adjetivação com que o autor se refere a esta forma artística, é, aliás, bastante sintomática dessa “admiração”.

Para entender de que forma se poderiam derivar categorias estéticas de uma tal valorização, parece antes de mais necessário compreender aquilo que o autor retira desta forma de arte, pelo que é necessário, em primeiro lugar, entender, de modo genérico, o *mecanismo* que Nietzsche parece atribuir à tragédia. Para o indagar podemos ver a hipótese que o autor avança em relação à origem desta forma de arte na secção 7 do texto que nos ocupa. De acordo com esta hipótese, o coro seria a origem da tragédia (sendo a tragédia originalmente apenas coro). Mas este coro não seria um coro feito de seres humanos, mas sim de sátiros. O coro da tragédia movimentar-se-ia, de acordo com o autor, numa espécie de “estado natural fictício”, onde se encontram esses “seres naturais fictícios”, que são os sátiros. O mundo habitado por estas criaturas seria, à semelhança do Olimpo, um mundo que, embora claramente fantasiado (ou seja, que em nada tenta imitar a realidade empírica da nossa realidade) daria ainda assim um igual teor de credibilidade. Perante o coro dos sátiros, o “grego civilizado” sentir-se-ia “suprimido” e todas as estruturas sociais perderiam, por momentos, a sua força em face de um sentimento de unidade que “tudo reconduz ao coração da Natureza” (NT, 7). Este coro encarnaria ainda a consolação metafísica “segundo a qual a vida (...) é indestrutivelmente poderosa e plena de prazer”. Nietzsche atribui ao coro dos sátiros o “efeito redentor da arte grega”, aquele “remédio” que salva o indivíduo da repugnância pela vida que este sente após estar consciente da verdade sobre o “lado horrível e absurdo do ser”. Nietzsche compara o “homem dionisíaco” (i.e., a pessoa que se encontra afectada pela influência deste impulso) a Hamlet, personagem que é incapaz de agir devido ao reconhecimento de que “nada pode alterar a essência eterna das coisas” [ibid.] (essência essa plena de sofrimento e absurdo). De acordo com a interpretação de Ridley (id., pp. 15-16), podemos interpretar o *mecanismo* da tragédia como algo deste género: o espectador veria no protagonista do drama musical alguém como ele, identificando-se com esse personagem, e com as situações com a qual este se depara. O coro, por outro lado, ao projectar a realidade fictícia que acabamos de referir (através do seu canto em uníssono), viria dificultar essa identificação algo prosaica, mediante a obliteração que o esplendor dessa realidade fictícia infligiria sobre a realidade quotidiana. A música¹² viria por sua vez

¹² Nesta interpretação “música” refere-se à harmonia, e não ao canto em uníssono.

veicular o elemento dionisíaco da tragédia, ou seja, dar a ver e a sentir a “energia irracional (...) que jaz no coração de [todas] as coisas”. O espectador ver-se-ia, enquanto ser individual, apenas como um fenómeno secundário e acessório daquilo que a humanidade colectivamente representa, e chegaria mesmo a ver a própria humanidade no seu todo apenas como “epifenómeno da energia de Dioniso” (ibid., p. 16). O espectador ver-se-ia reflectido, por fim, no herói trágico que acaba destruído e desgraçado, representando o desmembramento de Dioniso (e isto seria, paradoxalmente, a identificação que restituiria ao espectador a sua energia e vontade de viver). De acordo com Constâncio (no prelo), numa perspectiva mais abrangente, a tragédia consiste numa “domesticação artística do horrível”, o que significa que, no seio desta forma de arte, é possível contemplar a “verdade dionisíaca” (i.e., o reconhecimento de que a existência é fundamentalmente absurda) “à distância”, evitando tanto o “escapismo” que a recusa em ver essa “verdade” representaria, como a “náusea” à qual nos conduziria um confronto não mediado com esta¹³.

Através de interpretações deste tipo, passíveis de ser inferidas através da junção de várias passagens da obra que nos ocupa, bem como dos três textos prepatórios que Nietzsche redige para a mesma¹⁴, poderíamos ser levados a pensar que a valorização da tragédia reside mais num efeito metafísico ou psicológico, do que propriamente estético. Contudo, quando Nietzsche fala de um “ouvinte (ou espectador) estético” (cf. NT, 22) refere-se a um tipo de espectador que entende aquilo a que assiste, mas de modo instintivo (i.e., não racional), e isto de um modo que não exclui a perpetuação de um efeito de carácter psicológico (ou metafísico). Será mesmo possível problematizar a inseparabilidade entre o efeito dito estético e um efeito psicológico, social, metafísico, etc., mas, teremos de ter sempre em conta que esse efeito não é, nesta obra de arte que é a tragédia ática, produzido e perpetuado através de razões ou silogismos (através de uma única característica do elemento apolíneo). Dada a extrema amplitude e riqueza com a qual Nietzsche parece lidar com as noções de “estético” e “artístico” (muitas vezes parecendo interpretar a própria realidade à luz destas categorias), não será certamente uma refutação à validade de uma obra de arte o dizer-se que ela produz um efeito que, à

¹³ A respeito da forma como o “mecanismo” da tragédia funcionaria aos olhos de Nietzsche, cf. ainda a breve interpretação de Colli (2000), pp. 18-19.

¹⁴ Referimo-nos aos textos/conferências: *O Drama Musical Grego, Sócrates e a Tragédia*, e *A Visão Dionisíaca do Mundo*.

primeira vista, possa parecer algo de meta-estético (como o é, por exemplo, a revitalização da vontade de viver para a qual a hipótese de Nietzsche parece apontar).

É de notar também a crítica que Nietzsche vai fazendo, ao longo dos seus textos de juventude, à concepção das artes como “absolutas”, quer no sentido de se servirem a si próprias, quer no sentido de se alienarem umas em relação às outras (neste último aspecto pode sentir-se com especial veemência a influência da concepção wagneriana de “obra de arte total”). No tocante ao padrão de gosto estético podemos ver como a forma de arte pela qual Nietzsche mostra maior admiração, esta obra de arte nascida e desaparecida na antiga Grécia, congrega em si, não só diversas formas de arte (a poesia, o teatro, a música e a dança), mas através destas os dois impulsos que o autor pensa como fundamentais da criação artística (o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco). Sendo por um lado certo que podemos ver a ideia da congregação das diferentes artes apenas como sinal da emulação que o jovem Nietzsche acaba por fazer do pensamento de Wagner (algumas das suas ideias desta fase parecem mesmo saídas de textos do “Mestre”), também é claro que um certo ideal de inseparabilidade entre a arte e a vida (ideal este que facilmente se confunde com a inseparabilidade entre diversas formas de arte num bloco de pensamento conceptual que vê tudo sob a alçada da mesma admiração pela mundividência helénica) é algo do qual Nietzsche nunca se vai propriamente afastar.

VI. Conclusão

Vimos de que forma tanto os conceitos de dionisíaco e apolíneo, como os exemplos concretos de Homero e Arquíloco, representam uma oposição que, embora implicando um natural contraste, não implica a desvalorização de um pólo em detrimento do outro (podemos até por vezes perceber na argumentação de Nietzsche o valor que este confere àquilo que pode nascer da tensão entre estes diferentes conceitos e autores). Isto significa que, quando Nietzsche opõe estes dois conceitos e estes dois autores uns aos outros respectivamente, o que o filósofo parece estar a fazer consiste mais na elaboração de um juízo de gosto com um carácter *descritivo*, do que propriamente *avaliativo*. Por outras palavras, se é certo que Nietzsche elabora efectivamente uma distinção entre os conceitos de dionisíaco e apolíneo, e entre os mundos artísticos de Homero e Arquíloco, parece certo também que esta distinção é feita entre objectos que se encontram no mesmo patamar de valor. No entanto, ao longo da obra de juventude do filósofo podemos notar

um outro tipo de oposição, que, como vimos, está longe de se poder considerar apenas descritiva: a oposição entre o “elemento socrático” e o “elemento dionisiaco”, ou seja, a oposição entre um modo de conceber a arte semelhante àquele que Nietzsche associa a Ésquilo e a Wagner, e um modo de conceber a arte baseado em razões lógicas de carácter moralizante como aquele que o autor pensa descobrir em Eurípides, Sócrates, na ópera moderna e naquilo a que chama, de forma genérica, o “homem teórico”. Neste tipo de juízo, que denominaremos de *avaliativo*, o autor critica conscientemente um dos pólos que perfazem a oposição, com base em argumentos que se baseiam por sua vez em características concretas dos objectos apresentados (podemos, a este respeito, lembrar a crítica que analisámos acima a respeito da obra de Eurípides, e a forma como Nietzsche pega, por exemplo, no prólogo euripídiano, para elaborar dita crítica). Para além de ser um bom exemplo de uma instância em que Nietzsche avalia de forma pejorativa uma forma de arte, os elementos concretos que analisámos da crítica a Eurípides podem fornecer-nos ainda uma concepção positiva daquilo que Nietzsche parece tender a valorizar nesta fase. A este respeito, podemos lembrar que uma das censuras principais que o autor remete a Eurípides é o facto de este trazer o espectador, i.e., o homem comum, para o palco. Deste modo, podemos ver um certo grau de respeito por parte do filósofo pelo solo próprio da criação artística, solo este que não parece poder confundir-se com aquele da vida quotidiana.

Em matéria de formas artísticas, sendo certo que o autor expressa, nesta fase, uma preferência por aquilo que a tragédia ática representa (até um ligeiro pendor, se nos é permitido concluir, pelo elemento dionisiaco desta forma de arte), é possível discernir duas razões principais pelas quais isto sucede. Em primeiro lugar a tragédia parece ter um efeito metafísico (ou psicológico, em termos mais recentes) sobre o espectador, confrontando este com o lado terrível da vida, mas paradoxalmente protegendo-o desta realidade e revitalizando a sua vontade de viver (podemos ver como uma tal perspectiva vai poder servir o “pessimismo afirmador” da vida que caracteriza a obra posterior de Nietzsche). Em segundo lugar a tragédia congrega em si várias formas de arte, que se juntam ao serviço desta forma artística. Esta ideia não só vai servir a perspectiva altamente wagneriana do jovem Nietzsche, como vai, mesmo no seu pensamento posterior, contribuir para uma imagem do mundo helénico no qual a vida, a arte, e as diversas formas de arte parecem encontrar-se inextricavelmente ligadas.

II

I. Período Intermédio: Introdução Geral

O período que é considerado, convencionalmente, o período intermédio da filosofia de Nietzsche, ou seja, o período que precede a fase de juventude e que antecede a maturidade filosófica do autor, é marcado por três obras principais¹⁵: *Humano Demasiado Humano*, compilado em dois volumes — o primeiro contendo os primeiros 9 capítulos (1878) e o segundo contendo os suplementos *Opiniões e Máximas* (1879) e *O Viandante e a sua Sombra* (1880); *Aurora* (1881); e *A Gaia Ciência* (1882) (ou seja, os primeiros 4 livros desta obra)¹⁶. É neste período da sua vida que Nietzsche, em grande parte por razões de saúde, abandona definitivamente a docência em Basileia. É também neste período que é consumada a ruptura entre o autor e o seu (até aí) grande amigo Richard Wagner. Em Março de 1878 Wagner envia uma carta a Nietzsche, juntamente com a partitura de *Parsifal*. Obtém resposta em Maio do mesmo ano, numa carta de Nietzsche que se faz acompanhar, numa óbvia provocação, de uma cópia de *Humano Demasiado Humano*. Esta será a última carta trocada entre os dois. É curioso notar também que é neste período que o filósofo ouve pela primeira vez uma obra que o marcará tanto: a *Carmen* de Bizet, cuja performance o autor pôde presenciar pela primeira vez em Génova, a 27 de Novembro de 1881¹⁷. Antes de estabelecer uma metodologia sobre a investigação do padrão de gosto nesta fase da vida de Nietzsche, olhemos um pouco para cada uma das obras que marcam este período, individualmente.

Humano, Demasiado Humano, referido mais tarde pelo autor como o “monumento de uma crise” (EH, pág. 85¹⁸), é a obra que marca, como já vimos, o início deste período da sua filosofia. Podemos ver esta “crise”, da qual o autor fala, como aquilo que resulta do abandono de muitas das ideias que este defendera no seu período de juventude, bem como

¹⁵ Para um estudo sistemático deste período (ou seja, destas três obras) cf. Franco (2011).

¹⁶ O quinto livro desta obra foi adicionado em 1887, já naquela que é considerada a fase de maturidade de Nietzsche.

¹⁷ Em relação a estas informações de carácter biográfico cf. Young (1992) [os capítulos referentes a HDM e GC]; Ridley (2007) [os capítulos referentes a HDM e a GC]; Franco (2017) [a secção introdutória]; a introdução, de Manuel Barrios e Jaime Aspiuza (2010), ao 2º volume das notas póstumas (tradução para espanhol); a introdução de Richard Schacht na tradução para inglês de HDM (Cambridge, 1996); a introdução de R. J. Hollingdale na tradução para inglês de A (Cambridge, 1997); a introdução de Josefine Nauckhoff na tradução para inglês de GC (Cambridge, 1996) ; bem como as cronologias presentes nas referidas edições de Cambridge.

¹⁸ Todas as referências a EH neste capítulo são feitas em relação à ed. portuguesa, que consta na bibliografia.

da ruptura com Richard Wagner, artista do qual Nietzsche tinha sido acérrimo entusiasta e defensor. É possível notar também, nesta obra, a transformação do pensamento de Nietzsche no que toca a um abandono da metafísica de Schopenhauer, e mesmo a uma crítica elaborada de toda a metafísica (cf. HDM, Cap. 1 a 4). É ainda nesta obra que vemos o autor, pela primeira vez, escrever na forma que lhe será tão característica, isto é, por aforismos (opção estilística que Nietzsche parece herdar dos autores moralistas franceses, como, por exemplo, Montaigne ou La Rochefoucauld).

De acordo com o próprio filósofo, é com *Aurora* que começa a sua “campanha contra a moral” (EC, pág. 93). Esta “campanha” fundamenta-se em dois aspectos principais: em primeiro lugar, numa análise que leva a crer que a moral, como a conhecemos, assenta em pressupostos falsos, e, em segundo lugar, que a moralidade como a conhecemos, não é propícia ao florescimento de certos tipos humanos¹⁹. Sendo um livro que versa essencialmente sobre este “ataque” à moral, consideramos que a relevância desta obra para uma investigação com a modesta dimensão da nossa é relativamente pequena. À maneira de Young (1992) ou Ridley (2007)²⁰, não dedicaremos uma secção independente a este livro, mobilizando-o apenas para ilustrar algumas das críticas que Nietzsche avança em HDM.

Quanto à *Gaia Ciência*, é nesta obra que surgem algumas das mais importantes temáticas daquela que virá a ser a filosofia tardia de Nietzsche (nem por acaso, o livro quarto, ou seja, o último de acordo com o projecto inicial, termina precisamente com aquelas que serão as palavras iniciais de *Zarathustra* (comparar GC, 342 e Z, Prólogo, 1). É nesta obra que surgem a temática da Morte de Deus (GC, 108, 125, 343²¹) e do Eterno Retorno (GC, 341), bem como algumas considerações muito importantes sobre a arte. Entre estas podemos contar o desenvolvimento da ideia, expressa anteriormente em NT, de que a vida é justificável apenas como fenómeno estético. No contexto da GC esta ideia aparece como algo um pouco diferente: é a arte, como “boa vontade em relação à aparência” que evita a náusea e a propensão para o suicídio que a honestidade científica perante o mundo poderia representar. A arte não funciona já como “justificação” da existência, mas sim como aquilo que pode tornar a existência “suportável”, em parte pela distância em relação a nós próprios a que convida (cf. GC, 78; 107). Também questões

¹⁹ Para uma sistematização desta questão cf. a introdução de R. J. Hollingdale (Cambridge, 1997).

²⁰ Referimo-nos ao facto de nem Young, nem Ridley, dedicarem um capítulo independente a *Aurora*, em trabalhos que se centram à volta da questão da arte na filosofia de Nietzsche. No tocante a uma discussão sobre a presença da categoria estética do “sublime” em *Aurora*, cf. Ansell-Pearson (2009).

²¹ O aforismo 343 pertence ao quinto livro, indicamo-lo aqui por uma questão de contexto.

como a da “estilização” do carácter (cf. GC, 290), e o desenvolvimento da ideia, já esboçada em AVM, de que o homem cria o mundo que lhe diz respeito, e isso de uma forma assaz artística (cf. GC, 301) se podem encontrar nesta obra, com um grau de relativo detalhe. Para além disso, podemos encontrar ainda em GC várias considerações avulsas sobre arte, autores e obras de arte, considerações que colocam um problema ou um aspecto particular de um problema sobre uma determinada perspectiva na forma de uma curta consideração. Nesta última categoria podemos encontrar considerações concretas sobre autores (por exemplo em GC, 92), reflexões de carácter geográfico (i.e., que ligam um certo tipo de arte a uma certa zona ou clima; cf. GC, 77, 103 e 106) ou mesmo análises, por vezes críticas, sobre os “os artistas” em geral (por exemplo, GC, 87 ou 92).

Juntamente com a crítica que Nietzsche dirige à metafísica, à religião, e aos sentimentos morais ao longo destas três obras, chega-nos também um novo olhar sobre a arte por parte do autor, que se encontra muito longe daquele que este ostentava nos seus primeiros escritos. Longe de ser um dos grandes factores de regeneração de uma cultura degradada por uma tendência científica hipertrofiada²², a arte é agora objecto de crítica como algo pertencente a um passado dominado pela religião e pela metafísica, e mesmo como algo que retira destas duas categorias a sua maior força (cf., por exemplo, HDM I, 146 ou 159). Em suma, a arte é característica de uma humanidade que se encontra num estado de desenvolvimento que podemos comparar com a infância (cf., por exemplo, HDM I, 147). No entanto, é preciso frisar que nenhuma destas críticas (a crítica à metafísica, à religião, à moral), e em especial a crítica à arte, têm um carácter meramente destrutivo. Ou seja, que, embora o autor elabore uma desconstrução dos pressupostos destas áreas, pressupostos estes que considera assentarem em erros e desonestidades do intelecto, isso não significa que este deixe de reconhecer a sua importância no processo evolutivo da humanidade, ou seja, que deixe de reconhecer e louvar todos os “tesouros” que por estes meios se conseguiram albergar (cf. por exemplo, a ambiguidade presente em HDM I, 148). No tocante à discussão sobre a arte neste período da filosofia de Nietzsche, a questão torna-se ainda um pouco mais complexa uma vez que, ao passo que o autor não parece ver um futuro, por exemplo, para a religião ou para a metafísica (ou seja, um futuro em que a religião ou a metafísica tenham um papel activo na sociedade),

²² Em relação à crítica da tendência científica e do louvor prestado à arte e à prática artística no período de juventude de Nietzsche, remetemos para a obra já analisada no primeiro capítulo, *O Nascimento da Tragédia*, bem como para a segunda das suas *Considerações Intempestivas*.

este parece vislumbrar um futuro e um papel para a arte (cf. OM, 99; GC 107). Torna-se-nos então necessário separar aquilo que o autor entende por “arte” quando elabora a sua crítica à arte “moderna”, ou seja, à arte dita “romântica”, (cf. HDM, IV; OM 169; VS, 170; A 50) e aquilo que Nietzsche entende por “arte” quando discorre sobre o que esta poderá e deverá, no seu entender, vir a ser no futuro (cf. HDM, 221; OM, 99).

Assim, podemos ver como para além de uma crítica à arte que demarca estas três obras dos primeiros escritos de Nietzsche, podemos ver como também se começa a formar uma nova ideia na mente do autor sobre qual deverá ser o papel da arte. Para o analisar poderemos olhar para dois aforismos de GC, respectivamente intitulados “A nossa última gratidão para com a arte” e “O que é necessário aprender com os artistas”. No primeiro, como já vimos, Nietzsche avança a tese de que a existência se nos conserva suportável enquanto fenómeno estético, e que o processo artístico de distanciamento de nós próprios afasta a “náusea” e o “suicídio” que sobreviriam de uma gravidade constante (GC, 107). No segundo, o autor explora uma forma de ver e interpretar os fenómenos, que devemos aprender com o artista, mais uma vez insistindo na questão da distância, e descrevendo uma forma de olhar o mundo que consiste em,

Afastar-se dos objectos até fazer desaparecer um bom número dos seus pormenores e obrigar o olhar a acrescentar outros para que possa ainda vê-los; escondê-los com um ângulo de maneira a descobrir apenas uma parte; dispô-los de tal modo que se entremascarem e só permitam que o olhar mergulhe na sua perspectiva; olhá-los com vidros de cor ou à luz do poente; dar-lhes uma superfície, uma pele, que não seja completamente transparente; tudo isso nos é necessário aprender com os artistas. (GC, 299).

Aproveitando o pretexto da exposição desta nova maneira de ver o papel da arte, convém agora explicitar em que é que esta pode consistir numa dificuldade para a nossa investigação. Ainda que quiséssemos focar-nos principalmente em juízos concretos sobre obras de arte e em características de obras de arte para explorar a questão do padrão de gosto na filosofia de Nietzsche, é impossível ignorar o facto de que o próprio autor desvaloriza os objectos artísticos, em prol daquilo em que a “arte”, num sentido muito abrangente e próprio de Nietzsche, pode “ensinar à vida”. Tal é especialmente visível num aforismo de OM, intitulado, explicitamente, “Contra a arte das obras de arte”. Neste segmento de texto o autor defende que a arte tem a função, antes de mais, “de embelezar a vida”. A arte deve “*escamotear* ou *reinterpretar* tudo aquilo que é feio”, especialmente

no tocante “às paixões, medos psíquicos e sofrimentos”. Em relação a esta gigante tarefa, a arte que se exprime em *obras de arte* parece ser meramente “um apêndice” (OM, 174).

À dificuldade que esta postura do autor coloca no processo de fornecer relevância analítica aos seus juízos sobre obras de arte nos escritos deste período, junta-se ainda uma outra: a saber, o facto de Nietzsche, como nota Franco (2017, p. 232), elaborar as suas críticas e observações mais a partir de fórmulas genéricas, do que a partir de exemplos concretos. Munidos da consciência destas dificuldades, elaboraremos este capítulo da nossa investigação do seguinte modo: em primeiro lugar analisaremos a postura crítica de Nietzsche em relação à arte, a partir de quatro fórmulas concretas que extrairemos em grande parte do quarto capítulo de HDM I, mas também de dois importantes aforismos, respectivamente de OM (169) e VS (170). Em segundo lugar, partiremos de uma análise do aforismo 99 de OM, para em seguida tentar estabelecer um quadro, ilustrado por outras secções de texto deste período, daquilo que Nietzsche parece valorizar no plano das obras de arte, o que, por sua vez, tentaremos ver no contexto dos exemplos concretos fornecidos pelo autor.

II. A postura crítica

A crítica elaborada por Nietzsche à arte, ou seja, aos artistas e ao seu modo de proceder, possui um carácter bastante abrangente e multifacetado. Só entre o 4º capítulo de HDM I, um capítulo dedicado precisamente à questão da arte e dos artistas, e o fim da secção que versa sobre a mesma temática em VS, é possível encontrar, no tocante a uma crítica, pelo menos quatro linhas diferentes de argumentação.

Quanto a uma primeira linha argumentativa, podemos ver como logo no aforismo 145 de HDM I, o autor explora a forma como o artista beneficia da aparência de milagre da qual consegue revestir a sua obra, uma vez que sabe que esta “só produz pleno efeito, se fizer crer numa improvisação, numa milagrosa instantaneidade da sua criação” (HDM I, 145). O mesmo é dizer que o efeito que o artista procura, o efeito de deslumbramento ou de comoção (ou de outro sentimento, dependendo de que tipo de arte falamos) é mais facilmente obtido se nenhum sinal do esforço que levou à criação de uma obra persistir no seio do resultado final. Podemos ver como esta crítica se insere de forma assaz harmoniosa no projecto de *Humano*, que visa, precisamente, explicar e “desmascarar” a origem humana e evolutiva daquelas coisas que parecem um milagre quando vistas

apenas como o que são agora, ou seja, apenas como resultado “final”. Também no aforismo 155 da mesma obra Nietzsche argumenta que aquilo que produz boa arte é menos a “genialidade”, ou a “inspiração”, do que o trabalho árduo. O autor argumenta que o artista “produz continuamente coisas boas, medíocres e más”, mas que aquele que é um bom artista é aquele que melhor “rejeita, selecciona” e “associa”. Assim, “todos os artistas” parecem ter sido “grandes trabalhadores, não só em inventar, mas também em reprovar, examinar, (...) ordenar” (HDM I, 155). Podemos ver, nesta passagem, a continuação da tentativa empreendida pelo autor em mostrar o processo evolutivo das obras de arte, a tentativa de aproximar um pouco a imagem do génio da do trabalhador dedicado, evidenciando o processo pelo qual as obras se tornam naquilo que são, e despindo-as, portanto, da sua aparência de milagre (cf. ainda, para esta questão do artista como trabalhador dedicado, HDM I, 163, 203 e 221)

Podemos também encontrar no mesmo capítulo de HDM I duas críticas que, embora não sejam exactamente a mesma, possuem certamente uma forte ligação: a primeira consiste na ideia de que o artista pertence ao passado (a um estado de infância da humanidade), e a segunda consiste na ideia de que o artista retira o combustível do seu tipo de criação de concepções religiosas e metafísicas (próprias, também elas, de um tempo passado, e de um estado mais infantil da humanidade). Quanto à primeira destas considerações, podemos encontrá-la expressa de forma especialmente clara num aforismo intitulado “A arte como invocadora dos mortos”. Aqui, Nietzsche argumenta que através da arte é possível entrar em contacto com concepções “extintas e empalidecidas”. Através da arte, seria possível penetrar no espírito de eras passadas, mas apenas por breves instantes e de forma aparente, como se se tratasse do “regresso em sonho dos mortos que nos são queridos”. Devido à “utilidade” desta “missão” geral da arte, (i.e., a de nos colocar, por breves instantes, em contactos com concepções e formas de sentir a vida que em boa honestidade já não nos são possíveis) devemos “perdoar ao (...) artista, se ele não se encontra nas primeiras filas do racionalismo”. É que este permaneceu, devido ao seu “impulso artístico”, numa fase evolutiva característica da infância ou da adolescência, o que o coloca em contacto privilegiado com fases mais recuadas da humanidade. A sua missão é precisamente a de “infantilizar a humanidade” (HDM, 147. Cf. ainda 148 e 159).

Quanto à segunda destas considerações, a de que a arte como a conhecemos se encontra muito próxima de concepções metafísicas e religiosas, e vive mesmo destas, podemos encontrá-la expressa, por exemplo, numa secção intitulada “O além na arte”. Aqui, Nietzsche argumenta que as “concepções que nós agora reconhecemos como falsas” (ou

seja, as concepções de carácter metafísico e religioso) foram precisamente aquelas que “os artistas de todos os tempos (...) elevaram a uma glorificação celeste”. Não poderá voltar a existir uma arte como a que se expressa n’*A Divina Comédia* de Dante, nas pinturas de Rafael ou nos frescos de Miguel Ângelo, uma vez que esse tipo de arte pressupõe a crença num significado “cósmico” e “metafísico dos objectos de arte” (HDM, 220). O autor afirma ainda, no aforismo 146 da mesma secção, que o artista “não quer (...) que lhe tirem as interpretações brilhantes e profundas da vida”. Dando ao seu tipo de criação uma importância maior do que a qualquer outra coisa, o artista não está disposto a renunciar à crença no “fantástico”, no “mítico”, no “incerto” e em algo de “milagroso no génio” (HDM, 146). Como já referimos, embora estas duas observações críticas possam ser vistas como algo de separado, também é possível encontrar uma forte ligação entre elas, e isto uma vez que são precisamente as concepções religiosas e metafísicas aquelas que Nietzsche considera “extintas” e “empalidecidas”, as concepções que correspondem à fase mais imatura (à fase da infância ou adolescência) da humanidade, por contraste com o tempo actual. (Cf. ainda o aforismo 159 da mesma obra, onde esta ligação entre as duas críticas se torna bastante explícita).

Por último analisemos aquela que parece ser a mais importante das críticas que Nietzsche tece à arte no contexto de *Humano*, na medida em que é aquela que mais facilmente poderemos converter numa análise sobre uma atitude concreta perante as obras de arte: a crítica da arte como embriaguez (ou alienação). Esta postura crítica parece atacar mais uma atitude (moderna) perante a arte do que algum tipo de características artísticas formais. No aforismo 169 de OM, o autor reflecte sobre a atitude perante a arte que parece ser, aos seus olhos, a dos seus contemporâneos. Estes desejam que a arte “afaste”, “durante horas ou instantes”, o seu descontentamento, o seu tédio e a sua consciência pesada, e, se possível, esta deve mesmo “reinterpretar em grande escala” os erros da sua vida e carácter, vendo-os como erros “no destino do mundo”. Enquanto que aquilo que levava os Gregos à prática artística era o prazer que encontravam em si próprios, aquilo que, para Nietzsche, conduz os seus contemporâneos à arte é “o nojo” que sentem em relação a si próprios, nojo do qual procuram um refúgio na intoxicação artística (cf. OM, 169). Podemos ver como a mesma linha de argumentação se encontra presente num aforismo de VS, intitulado “Arte na era do trabalho”. Aqui, o autor argumenta que, no tempo actual, os seres humanos já não se permitem um preenchimento

das suas “melhores horas” e das suas “manhãs”²³ com actividades relacionadas com a arte. Aquela que é dita a “grande arte” está a perder terreno para uma arte “do entretenimento”, que se destina àqueles que são “preguiçosos e desprovidos de consciência”. Num esforço de adaptação, argumenta o autor, os artistas que se identificam com a dita “grande arte” começam agora, também eles, a prometer “entretenimento” e “recriação”, a dirigir-se aos seres “esgotados” e “cansados”, numa tentativa de preencher as horas do dia que estes não passam a trabalhar. Para suscitar a atenção deste tipo de seres humanos, retractados pelo autor numa imagem que relembra algum tipo de mortos-vivos, os artistas empregam vários tipos de “narcóticos” e meios de intoxicação. Nietzsche remata este comentário com a consideração de que uma era que um dia “traga de volta os verdadeiros festivais da alegria e da liberdade não terá qualquer tipo de necessidade da *nossa arte*” (VS, 170. Cf. ainda, quanto a esta linha de argumentação crítica, A, 50, 191, 269; e GC, 86 e 89).

É importante notar que a crítica a esta arte “narcotizante” e à vontade que pede à arte que ela tenha este efeito inebriante, é uma crítica que tem de ser vista no seu contexto, ou seja, no contexto de um certo tipo de arte “romântica” e de um certo tipo de instituições culturais pertencentes ao século XIX. É importante frisar especialmente que esta crítica não se dirige à arte em geral. Muito importante também, parece ser fazer a distinção entre a concepção de “embriaguez” ou “alienação” presente nas duas secções de OM e VS que acabámos de analisar, tanto de (1) uma concepção da arte como aquilo que nos fornece distância em relação a nós próprios e nos ensina a reinterpretar a vida (por vezes “arredondando” certos factos — cf. GC, 107); (2) como da concepção de *embriaguez* que será tão importante na filosofia tardia de Nietzsche, e que, também ela, se prende com a questão da arte.

Ao passo que as primeiras 3 linhas argumentativas que distinguimos se prendem principalmente com factos genéricos sobre a arte²⁴, e que, para além disso, mais do que simples críticas (no sentido de uma desvalorização), estas consistem em observações de carácter genealógico que visam adereçar-se à total complexidade do fenómeno que analisam, a última destas críticas, pelo contrário, consiste numa observação que faz lembrar vagamente o tom crítico do autor na segunda das suas intempestivas, quando critica a tendência científica hipertrofiada dos académicos do seu tempo. Também aqui,

²³ Quanto à importância atribuída por Nietzsche à energia matinal cf. *Ecce Homo*, pág.56.

²⁴ E que, portanto, não versam, em princípio sobre nenhum tempo em particular (embora seja possível especular que Nietzsche se refere por vezes a casos concretos do seu tempo, como por exemplo a Wagner).

cerca de 6 anos depois, Nietzsche fornece uma descrição dos seus contemporâneos, neste caso de um tipo de indivíduos “industriosos” que utilizam a arte como uma distração para o seu tédio, que quase antecipa partes do retrato que o autor nos fornecerá, em 1885, do “último homem” (comparar o tom crítico presente em OM, 169; VS, 170; GC, 86; A 191 e Z, Prólogo, 5). Sendo esta crítica aquela que, no panorama do período intermédio da filosofia de Nietzsche, parece estar mais próxima daquilo que seria uma desvalorização por parte do autor em relação a uma certa arte, uma crítica que, contrariamente a muitas outras desta fase, não parece conter ambiguidade, é precisamente esta crítica que convém agora contrapor com aquilo que Nietzsche sugere que a arte irá ser (ou deverá ser) no futuro. O que nos conduz à nossa próxima secção.

III. A arte do futuro

No aforismo 99 de OM, Nietzsche parece apresentar-nos uma proposta positiva sobre aquilo que, se não a arte em geral, pelo menos a poesia (e, de certo modo, a literatura) deverá vir a ser no futuro. Embora aparentemente simples e desambíguo, este excerto de texto pode revelar alguma complexidade se analisado de modo um pouco mais detalhado. De acordo com o autor, parece haver no homem “de hoje”, ou pelo menos nalgumas pessoas, um “poder poético” que é, subentende o filósofo, utilizado para a descrição da vida (a vida, por assim dizer, com “V” maiúsculo, ou seja, a vida para além das sociedades humanas, a vida intemporal). No entanto, sendo que esse “poder” não é todo ele consumido nessa dedicação à *vida*, o autor fornece alguns exemplos daquilo para que o seu excedente poderia ser utilizado. Nietzsche refere que esse poder pode ser utilizado na “representação do (mundo) contemporâneo”, ou numa “reanimação e reconstrução imaginativa do passado”, mas defende que este excedente de “poder poético” deve antes ser despendido numa tentativa de “sinalização do futuro”. Mas acontece que esta “sinalização” não consistiria numa previsão engenhosa, de um ponto de vista figurativo, “das condições sob as quais as nações e sociedades” iriam prosperar mais eficazmente, ou mesmo do modo como estas condições se conquistariam. Esta “sinalização” do futuro consistirá, sim, no desenvolvimento de uma “imagem justa do homem”. Neste ponto, o poeta do futuro tem muito a aprender com os “artistas de tempos passados”. Seguindo o seu exemplo, ele vai

“(S)ondar os casos em que, em meio a nosso mundo e realidade moderna, sem nenhuma artificial recusa ou afastamento dele, ainda seja possível a grande alma bela, ali onde ainda hoje ela possa materializar-se em condições harmoniosas, equilibradas, mediante as quais adquira visibilidade, duração e exemplaridade, e assim, com o estímulo da emulação e da inveja, ajude a criar o futuro.” (OM, 99)

Podemos constatar então que a função deste novo poeta é a de sinalizar o futuro, tentando realçar aquilo em que a “alma bela e grandiosa” ainda é possível no meio do nosso “mundo moderno”. Mas podemos perguntar que características concretas terá, de acordo com o autor, esta nova poesia. Nietzsche começa a sua resposta a esta pergunta logo na linha seguinte à citação que acabámos de ler. O filósofo argumenta que os “poemas de tais poetas” se encontram “protegidos” contra o “fogo das *paixões*”. Temas típicos de uma arte mais antiga, como os do “erro incorrigível”, “o estilhaçar de todo o instrumento humano”, ou, de forma mais genérica “tudo aquilo que é trágico e cómico”, num sentido mais tradicional, será visto como uma “entediante” e “arcaizante redução da imagem humana” (ibid.):

“Força, bondade, brandura, pureza e involuntária, inata moderação inata nas pessoas e seus actos: um chão aplainado que transmita sossego e prazer para o pé: um céu luminoso reflectindo-se nos rostos e eventos: o saber e a arte convergindo numa nova unidade: o espírito coabitando com a (...) alma, e extraindo da oposição a graça da seriedade, não a impaciência da discórdia:— tudo isso seria o abrangente, o geral, o fundo dourado sobre o qual as subtis diferenças dos ideais encarnados constituíam o quadro mesmo, o da sempre maior elevação humana”. (Ibid.)

Para terminar esta análise, falta-nos por fim olhar para as últimas linhas deste excerto, nas quais Nietzsche discorre sobre onde, concretamente, se podem encontrar os sinais deste novo tipo de arte, desta nova atitude de artista. De forma que não será certamente surpreendente para alguém que se encontre familiarizado com a obra de Nietzsche no seu todo, e em especial com a sua fase de maturidade, o autor argumenta que “muitos caminhos para esta poesia do futuro começam com Goethe”, frisando a importância tanto da existência de “bons batedores”, ou seja, de pessoas capazes de percorrer estes caminhos começados na obra de Goethe, como de um “poder muito maior do que o aquele que os poetas contemporâneos (...) possuem”. Estes últimos são criticados pelo filósofo como sendo fracos narradores “do semi-animal e da imaturidade” (ibid.).

Gostaríamos agora de relacionar algumas das características que Nietzsche refere, nesta secção de OM, como essenciais a esta “arte do futuro” (ou seja, a expressão de “força”, “bondade”, “moderação”, etc.), com outras reflexões semelhantes que podemos encontrar neste e noutros textos deste período. No aforismo 107 do mesmo livro, falando da disposição em que um autor se deve encontrar quando produz uma obra, o filósofo prescreve que este não gaste mais do que “três quartos das suas forças” na produção da mesma. Se um autor produzir uma obra no limite das suas forças, esta poderá produzir por sua vez nos ouvintes uma sensação de “agitação e angústia”. Nietzsche remata o seu argumento, declarando que “todas as coisas boas têm algo de leve” (OM, 107), o que certamente não se encontra longe do tom das já vistas características da “poesia do futuro”. Também um pouco à frente, no aforismo 114, o autor tece uma consideração que poderemos relacionar com este universo artístico. Nietzsche compara o “bom poeta do futuro” com o escritor de prosa, alguém que não utiliza palavras que não sejam as de uso comum, mas que de forma alguma utiliza todas as palavras que são de uso comum. O poeta do futuro não descreverá mais do que a “realidade” (no sentido em que rejeitará tudo o que seja “fantástico” ou do foro da superstição), o que não significa que este vá incluir na sua obras todos os aspectos desta “realidade”. Este “bom poeta do futuro” vai expressar uma “realidade seleccionada” (OM, 114). Podemos pensar em que medida pode esta “selectividade” do “bom poeta do futuro” (ibid.) servir a descrição de uma “imagem justa do homem”, e, mais concretamente, da “crescente elevação” do mesmo (relacionar com OM, 99). Outros dois exemplos deste novo universo artístico, caracterizado pela calma, moderação e capacidade selectiva, podem ainda ser encontrados no 4º livro de GC, respectivamente nos aforismos 281 e 299. No primeiro destes, intitulado “Saber encontrar o fim”, Nietzsche diz-nos que “os mestres de primeira ordem” sabem “encontrar sempre o fim perfeito”. Os de “segunda ordem” pelo contrário, começam a tornar-se “nervosos” quando vêm o fim aproximar-se, e não são capazes de cair no “mar com uma tão altiva e tranquila eúritmia” (GC, 281). De forma a estabelecer a ponte entre esta consideração e aquelas que constam no aforismo 99 de OM, gostaríamos de realçar a atitude “altiva” e “tranquila” destes “mestres de primeira ordem”, numa situação que, normalmente, coloca outros num estado de grande ansiedade (sendo a ansiedade aqui uma espécie de paixão, como aquelas contra as quais a “nova arte” se encontraria escudada [cf. OM, 99]). No segundo destes excertos, o aforismo 299 de GC, que já referimos, o autor reitera a necessidade de aprender com o artista a olhar os fenómenos e os objectos de longe, o que, mais uma vez, se harmoniza muito naturalmente com todas as descrições de moderação,

tranquilidade, e isenção de paixões violentas feitas no aforismo que versa sobre a “poesia do futuro”.

A consideração de que esta “nova poesia” poderá ter as suas raízes em Goethe, leva-nos ao nosso próximo ponto de análise: os exemplos concretos que o autor fornece. É certo que vimos que Nietzsche dificulta por vezes a tarefa de discutir de forma concreta a “arte das obras de arte”, tanto porque as desvaloriza em prol da arte num sentido mais geral (como força criadora e transformadora da vida), bem como pelo facto de, na maior parte dos aforismos em que discorre sobre arte nestas três obras o fazer através de fórmulas gerais. No entanto, também é certo que o autor fornece, nesta fase da sua obra, diversos juízos de gosto concretos sobre obras e artistas. A nossa tarefa seguinte será a de analisar uma selecção representativa destes, de forma a tentar perceber de que maneira as opiniões que o autor expressa sobre artistas e obras concretas se harmonizam com a análise que fizemos tanto da sua postura crítica, como da sua ideia sobre o que deverá vir a ser a “poesia do futuro”.

Olhemos, em primeiro lugar, para um segmento de HDM I, intitulado “A revolução na poesia”. Aqui, para além de reiterar (ou, neste caso, de antecipar) a ideia, subentendida em OM 99, de que “Goethe ainda não actuou de todo” e que “o seu tempo ainda está para vir”, e para além também de tecer um breve louvor a Lord Byron (“um dos grandes, em cujo instinto bem se pode confiar”), o autor fornece-nos um conjunto de considerações muito interessantes sobre Voltaire. Nietzsche diz-nos que este escritor “foi o último dos grandes autores dramáticos que domava com proporção grega a sua alma multiforme”. Voltaire possuía, no manejo da prosa, um “ouvido grego”, uma “consciência artística grega”, uma “singeleza e elegância gregas”. O autor francês parece então em tudo contrário ao “espírito moderno”, um espírito agitado, que odeia “a proporção e o limite” e que só foi capaz de se refrear quando lhe sobreveio “o medo e o horror de si próprio” (HDM I, 221). Para além da descrição que Nietzsche fornece de Voltaire se conjugar de forma muito natural com o pano de fundo da “arte do futuro” da qual nos tenta dar um vislumbre em OM 99, podemos destacar ainda a associação que o autor estabelece entre este e os artistas gregos, e relembrar a forma como o espírito artístico grego se opõe ao contemporâneo em OM 169, quando Nietzsche afirma que o que levava os gregos à arte era o “prazer em si próprios”, ao passo que o que leva os seus contemporâneos a procurar a arte é a “repulsa de si próprios” (cf. OM 169). Este elogio de Voltaire encontra-se no contexto de uma consideração sobre a ruptura de uma tradição na arte, que se prendia essencialmente com uma disciplina “severa”, com um conjunto de limitações impostas

àqueles que se preparavam para criar uma forma de arte específica (podemos pensar, por exemplo, no estudo do contraponto, e na sua importância no processo formativo mesmo dos compositores do século XXI). As formas de arte literárias modernas que Nietzsche critica neste passo, são, de certo modo, frutos da ruptura com uma tradição que educava os artistas constringendo-os com fortes “cadeias” (que, passo a passo, se iam “tornando mais frouxas”), ruptura esta que parece representar para o autor um “regresso ao naturalismo” (HDM I, 221). Toda esta análise nos ajuda a perceber não só que Nietzsche parece valorizar muito a obra de Voltaire²⁵, e não só que este louvor se harmoniza com as características que o autor avança para caracterizar a sua “poesia do futuro”, mas também nos fornece uma pista um pouco mais concreta sobre aquilo que estaria em falência na arte moderna, educada pelo exagero do sentimento, pela falta de preparação dos artistas, e pela exigência do público por uma embriaguez que possa distrair os indivíduos de si próprios (comparar HDM I, 221 com OM, 169)²⁶.

Também em *Aurora* podemos encontrar uma descrição de um público que “ama a existência” (à semelhança do que Nietzsche imputa aos gregos em OM, 169), e isto sob a forma de um louvor a Corneille. Num aforismo intitulado “pessoas melhores!”, o autor discorre sobre como o público de Corneille era passível de ser “melhorado através de imagens de virtude cavalheiresca, austero dever, magnânimo auto-sacrifício”, e sobre como Corneille e o seu público “amavam a existência” como um lugar no qual “a coexistência entre grandeza e humanidade é possível” e onde nem o “maior constringimento na forma” nem uma “sujeição a arbitrariedades” de natureza principesca ou clerical conseguiam eliminar “o orgulho”, “o charme” ou o “espírito de cada indivíduo” (A, 191). Podemos ver como também nesta consideração é possível encontrar muitas das características tanto da postura crítica de Nietzsche (podemos ver a forma como, logo no início do aforismo, o autor descreve os seus contemporâneos), como das características da “arte do futuro” descritas em OM 99 (neste caso, é possível relacionar a “virtude cavalheiresca”, ou o “austero dever” com as características da “bondade” e “moderação inata” de OM 99, e mesmo com a tenacidade da tradição que o autor nos descreve em HDM I, 221).

²⁵ Relembremos, aliás, de que o primeiro volume de HDM foi dedicado a Voltaire, na ocasião do centenário da sua morte.

²⁶ Sobre esta distinção remetemos para a já referida secção 4 do artigo de Franco (2017). Aqui, o autor distingue um tipo de arte louvada por Nietzsche sob a designação de “arte clássica” (que será a “arte do futuro”), de uma arte criticada por Nietzsche, que Franco designa de “arte romântica” (a arte da embriaguez). Embora nem sempre utilizemos estes termos para designar as nossas categorias, gostaríamos de realçar a pertinência da análise de Franco, e mesmo a afinidade com a nossa.

Sendo estes dois exemplos especialmente representativos daquilo que temos vindo a analisar nas últimas duas secções da nossa investigação, podemos agora referir, de forma breve, alguns outros que é possível encontrar ao longo das três obras do período intermédio da filosofia de Nietzsche. Se mantivermos em mente que uma das características que Nietzsche utiliza para descrever a arte do futuro é a da “união entre arte e conhecimento” (OM, 99), podemos ver a forma como o autor nos relata o fracasso de Schiller neste departamento. Schiller empregaria os meios artísticos que tem ao seu dispor para discorrer sobre assuntos do foro da ciência, sendo o resultado final não a produção de conhecimento científico, mas sim uma paródia do mesmo (VS, 123). Nietzsche fala-nos também de Sterne, mas refere-se a ele como uma excepção, um artista em cuja obra não se encontram muitas das características que Nietzsche parece louvar no contexto da obra de outros autores, mas que resultam favoravelmente no contexto da obra de Sterne (cf. OM, 113). Também em GC podemos encontrar este tipo de juízos, como por exemplo em “Prosa e poesia”, secção na qual Nietzsche desenvolve o argumento de que, por detrás de qualquer boa prosa se encontra um domínio da poesia (e mesmo uma guerra contra a poesia). Neste contexto Nietzsche refere, como “pessoas verdadeiramente poéticas”, i.e., pessoas que adquiriram “a mestria da prosa”, os seguintes autores: Goethe²⁷, Giacomo Leopardi, Prosper Mérimée²⁸ (o autor da novela que gerou a ópera *Carmen*), Ralph Waldo Emerson²⁹ e Walter Savage Landor.

IV. Conclusão

Tentámos abordar alguns dos aspectos da postura crítica de Nietzsche ao longo das três obras que constituem o período intermédio da sua filosofia. Neste âmbito explorámos quatro linhas argumentativas, a saber: 1. Nietzsche joga com a ideia de que os artistas fomentam a ilusão da instantaneidade da obra, omitindo o seu processo evolutivo (HMD I, 145 e 155); 2. O autor explora a ideia de que o artista é um ser que pertence a um tempo

²⁷ São bastante numerosos e variados os estudos sobre a ligação entre Nietzsche e Goethe, o que se deve à extrema importância que este autor tinha para Nietzsche. Cf., por exemplo, a tese de doutoramento de James Green (2013) [principalmente a secção V, que diz respeito ao período intermédio do pensamento de Nietzsche]; o artigo de Hoslett (1939); o estudo de Johannesson (2005); e os artigos de Molder e de Fornari constantes na compilação organizada por Branco, Constâncio e Marton (2014).

²⁸ A respeito de uma ligação entre o pensamento de Nietzsche e o autor da novela “*Carmen*”, remetemos para o artigo de Ernani Chaves (2013).

²⁹ Sobre a influência de Emerson sobre Nietzsche, cf. o estudo de Hummel (1946).

passado (HDM I, 147, 148, 159); 3. Nietzsche crê que um certo tipo de arte só é (ou só foi) possível sob o jugo de certas concepções religiosas ou metafísicas (HDM I, 146, 159 e 220); 4. Nietzsche critica uma certa atitude do seu tempo perante a arte, que consiste numa procura da “intoxicação” artística como meio de fuga à realidade (OM 169; VS, 170; A 50, 191 e 269; GC 86 e 89). Dentro destas quatro linhas argumentativas fizemos uma divisão entre as três primeiras (que vimos consistirem numa análise que não subentende necessariamente uma desvalorização dos objectos criticados) e a última, a crítica à arte da “embriaguez”, que cremos que é a crítica que, neste panorama, evidencia uma desvalorização de um certo tipo de arte e de uma atitude perante a arte, expressa de forma menos ambígua.

Confrontámos os dados analisados na secção referente à postura crítica do autor com um aforismo de *Opiniões*, intitulado “O poeta como sinalizador do futuro”. Aqui o autor estabelece o tom daquela que acha que será a poesia do futuro, um tom que nos é possível encontrar presente, por exemplo, também nos números 107 e 114 do mesmo volume, bem como nos aforismos 281 e 299 de GC. Vimos ainda de que forma as considerações expressas neste aforismo 99 de OM se encontram em harmonia com alguns dos louvores que o autor tece em relação a artistas concretos. Quanto a isto, vimos o caso do elogio de Voltaire (bem como de Goethe e de Byron) em HDM I 221, bem como do louvor a Corneille, constante em A 191. Referimos brevemente outros juízos de gosto mais gerais, por exemplo a referência a Schiller em VS 123, ou a quatro autores diferentes em GC 92.

Sobre os dados recolhidos será importante tecer agora algumas considerações. Em primeiro lugar, é de notar que, embora queiramos falar de arte num sentido mais abrangente, os exemplos concretos fornecidos pelo autor (i.e., os exemplos laudatórios) nos excertos analisados provêm sempre da literatura [apenas uma forma de arte] e que, mesmo no aforismo que utilizámos para extrair um conceito positivo das valorizações artísticas de Nietzsche nesta fase do seu pensamento [ou seja, OM 99], o autor se refere, antes de tudo, à poesia. Dado o carácter abrangente e multifacetado da postura crítica do autor, acabámos por encontrar no seio desta uma maior diversidade, a nível de formas de arte, do que quando partimos para a análise dos universos artísticos que Nietzsche demonstra valorizar (por exemplo, os de Goethe e Voltaire). Em segundo lugar podemos atentar nos critérios valorativos nos quais se baseia o padrão de gosto identificado nesta fase do pensamento de Nietzsche: podemos ver como a crítica do autor se pode resumir, nas suas diversas formas, à crítica a uma espécie de fuga à realidade através da arte. Tanto quando o autor fala da aparência de milagre de uma obra, como quando fala da

dependência da arte antiga de concepções metafísicas e religiosas, como quando elabora a sua crítica sobre o ar que se respira nos teatros contemporâneos (cheios de indivíduos que procuram afugentar o cansaço, fugindo de si próprios através dos meios da “intoxicação” artística), o que parece ficar aqui subentendido (e embora estas linhas críticas sejam muito diferentes entre si, como não deixámos de realçar acima), é precisamente o desenraizamento da realidade que certas correntes artísticas praticam e certos públicos pedem. Se tivermos em mente aquele que parece ser, para Nietzsche, o mecanismo da tragédia no contexto da sua obra de juventude, é possível ver em que medida a devolução do indivíduo à realidade, e mais particularmente, o estado em que o indivíduo se encontra após ser devolvido à realidade, são questões da maior importância para o autor, e são questões que parecem transversais às duas fases do seu pensamento que analisámos até agora (embora, entre estas duas fases, os objectos concretos aos quais as categorias estéticas são aplicadas mudem, e se convertam até, por vezes, no seu oposto). Por último será importante interrogarmo-nos sobre a validade (ou falta de validade) dos juízos e argumentos de Nietzsche. Olhemos, por exemplo, para os argumentos que o autor avança em OM 169, ou VS 170. Ambos consistem em considerações de carácter sociológico/psicológico, e o seu fundamento parece ser a observação directa e a experiência pessoal de Nietzsche. O filósofo parece abstrair, a partir do exemplo de alguns indivíduos que conhece ou que observa, o tipo de argumentação que elabora no contexto destes aforismos, baseando-se amiúde em fórmulas gerais como “no teatro”, “os alemães” ou “hoje em dia”. Tentámos demonstrar que este tipo de argumentação não nasce de uma debilidade dos argumentos do autor, ou seja, que não nasce do facto dos seus argumentos serem apenas opiniões subjectivas, mas faz parte sim, do seu modo típico de proceder. A este respeito apresentámos exemplos concretos fornecidos pelo próprio Nietzsche noutros pontos da sua obra desta fase, que podem ajudar a tentar perceber exactamente ao que é que essas fórmulas gerais se referem.

III

I. Período Tardio: Introdução Geral

Aquele que se considera, convencionalmente, o período da maturidade filosófica de Nietzsche, compreende o espaço temporal que vai sensivelmente de 1883 até 1888. Durante este tempo, o filósofo elabora as seguintes obras (dentro das suas obras principais): *Assim Falou Zaratustra* (publicado por partes, entre 1883 e 1885); *Para Além de Bem e Mal* (1886); *Para a Genealogia da Moral* (1887); Livro V de *A Gaia Ciência* (1887); *O Anticristo* (1888, mas só publicado em 1895); *O Caso Wagner* (1888); *O Crepúsculo dos Ídolos* (1889); e o seu famoso volume autobiográfico, *Ecce Homo* (1889, só publicado em 1908)³⁰. Nos primeiros dias de Janeiro do ano de 1889, Nietzsche sofre uma crise de demência, em Turim, episódio que marca o fim da sua vida produtiva.

Tínhamos visto como no período intermédio da filosofia de Nietzsche as obras de arte concretas pareciam ser algo desvalorizadas pelo autor, em prol da força transformadora, interpretativa, selectiva, que a arte, compreendida de modo muito abrangente, teria a ensinar à vida. A arte era tomada, de certo modo, de uma forma meta-artística (se considerarmos “arte” como produção de objectos artísticos). Pelo contrário, no período de maturidade, embora o autor continue a explorar argumentos que avançou pela primeira vez nas suas fases anteriores (como a questão da “estilização do carácter” ou do facto da arte tornar a existência “suportável”), podemos ver como as obras de arte concretas, bem como o processo criativo que as gera, voltam a ganhar relevância teórica no âmbito do seu pensamento. É a perspectiva do artista, e já não a do cientista ou do espectador, que parece angariar o interesse do autor nesta fase³¹. Para além disto, os juízos concretos que o autor formula sobre diversas personalidades da arte podem ser vistos com base nalguns argumentos de carácter fisiológico que Nietzsche avança nesta altura: a questão da “vida ascendente” e “vida descendente”, ou a questão da “intoxicação” ou “embriaguez”.

Como nota Ridley (id. pp. 113-114), seria algo contraproducente analisar obra a obra, uma vez que, nesta fase do pensamento de Nietzsche, a sua argumentação no tocante à

³⁰ No tocante às datas, cf. a cronologia da edição portuguesa de *O Crepúsculo dos Ídolos*, pp. 115-119. São de referir ainda os prefácios que Nietzsche começa a escrever a partir de 1886 para as novas edições das suas obras anteriores, nos quais este fornece uma visão diferente dos seus escritos de juventude. Entre as obras que contam com estes novos prefácios podem contar-se NT, HDM I e II, A (prefácios escritos em 1886) e GC (novo prefácio adicionado à edição de 1887).

³¹ A este respeito cf. também Ridley (id., cap. V).

arte se encontra espalhada entre os seus diferentes livros. Assim, procederemos antes por tópicos, analisando, em primeiro lugar, a questão da *fisiologia*, ou seja, o modo como os conceitos de “abundância” e “decadência” parecem influenciar os juízos valorativos do autor nesta fase; em segundo lugar olharemos para mais uma instância da tão conhecida estratégia dicotômica deste pensador: a crítica a Wagner e à modernidade, com o seu contrapeso num louvor à música de Bizet; e, por fim, analisaremos aquela que parece ser a posição teórica de Nietzsche em matéria de estética, através da sua crítica ao conceito de “desinteresse” em Kant e Schopenhauer, e o louvor da famosa formulação de Stendhal, que afirma ser o belo “uma promessa de felicidade”.

II. A Questão Fisiológica

No aforismo 370 do quinto livro de GC, Nietzsche expõe uma nova forma de avaliar e de distinguir entre diversos valores estéticos. No tocante a cada caso particular, o autor afirma colocar agora a seguinte pergunta: “terá sido uma fome ou uma superabundância que levou aqui à criação?”. Esta distinção aparece no contexto de uma distinção mais abrangente que Nietzsche elabora entre aquilo que é “romântico” e aquilo que o autor chama de “dionisiaco”. Nietzsche esclarece a grande diferença entre estas duas tendências, afirmando que, embora tanto a arte como a filosofia possam ser consideradas uma “cura”, ou uma “ajuda” no tocante a um determinado sofrimento, é capital fazer a distinção entre dois tipos de sofrimento: o daqueles que sofrem de uma *superabundância de vida* — e que procuram “uma arte dionisiaca” e uma “visão trágica da vida” —, e o daqueles que sofrem de um *empobrecimento de vida*, e que pedem à arte e à filosofia, pelo contrário, “o repouso, o silêncio, o mar calmo, o esquecimento de si, ou, noutro polo, a embriaguez, os frenesis, o abalo e a loucura” (GC, 370).

É interessante notar, antes de mais, como estas duas tendências opostas representam, no fundo, os arquétipos nietzschianos de “vida ascendente” e “vida decadente”. Embora o termo “decadência” não seja directamente desenvolvido no contexto deste aforismo, parece óbvio que o romantismo que Nietzsche denuncia como aspecto mais particular do seu tempo, representado aqui pelas figuras de Wagner (na arte) e de Schopenhauer (na filosofia) lhe corresponde de forma assaz directa. É interessante notar também como a tendência para a vida “declinante” (ou para o “empobrecimento da vida”) se apresenta

como dual: por um lado temos valores como a calma, o repouso, e, acima de tudo, o “esquecimento de si”, e por outro temos o seu contrário, o “frenesi”, o “abalo”, a “loucura”. Nesta dualidade jogam-se dois tipos diferentes de decadência, a primeira representada de forma mais abrangente por Sócrates³² (embora neste aforismo concreto seja associada a Epicuro) e a segunda por Wagner (cf. por exemplo, CW, 6).

A crítica concreta a Wagner, bem como tudo aquilo que este representa para Nietzsche, será o assunto a abordar em seguida. No entanto, antes de entrarmos nesse famoso exemplo, é de frisar a importância de que se reveste o excerto que acabámos de analisar ainda agora, uma vez que fornece aquilo que parece ser um critério objectivo para avaliar e distinguir entre diversos valores estéticos. Nietzsche propõe-se, aqui, avaliar uma obra a partir da “necessidade” que a gerou, necessidade esta que, como já vimos, possui um fundo fisiológico: ou é, por um lado, necessidade daquele que tem um excesso de energia, ou, por outro lado, daquele que se encontra em processo de gradual esgotamento. Para compreender melhor esta questão “fisiológica”, avancemos agora no sentido da análise de outros aspectos da posição de Nietzsche nesta fase.

III. O Caso Wagner: Modernidade e Romantismo, o elogio de Bizet

É na obra intitulada *O Caso Wagner* que podemos encontrar a maior crítica que Nietzsche elabora em relação ao músico que costumava contar-se entre os seus mais próximos amigos. Ao longo desta curta obra, Nietzsche incide sobre vários aspectos da arte de Wagner, bem como naquilo que Wagner parece representar no panorama moderno: a saber, nas palavras do autor, “uma doença” (CW, 5). São vários os aspectos que levam Nietzsche a considerar Wagner uma doença (ou antes, a considerar aquilo que Wagner representa como uma doença), e não teremos espaço para, neste contexto, analisar todos em profundidade. No entanto, gostaríamos de abordar alguns destes aspectos em relação a uma dicotomia que o autor parece querer estabelecer quando, num texto que apresenta como seu tema principal a figura e obra de Richard Wagner, Nietzsche dedica uma parte substancial a Bizet³³ (cf. CW, 1 e 2).

³² Cf. *Crepúsculo dos Ídolos*, “O Problema de Sócrates”.

³³ São muito numerosos os estudos sobre Nietzsche e Bizet, e mesmo sobre a relação entre a depreciação de Wagner e o elogio de Bizet no contexto da obra do filósofo. A este respeito, cf. o estudo de Klein (1925), e o artigo de Quejido (2020).

O autor começa o parágrafo I por declarar que, no dia anterior, escutou, pela vigésima vez, a *Carmen* de Bizet, insistindo no facto de esta obra o tornar “perfeito”, de facto, insistindo mesmo na ideia de que esta obra transforma o seu ouvinte numa “obra de arte”. A música de Bizet parece encorajar Nietzsche a tornar-se uma “pessoa melhor”, um “melhor ouvinte”, e mesmo um “melhor filósofo” (CW, 1). Para além disto, o timbre orquestral de Bizet, em tudo contrário ao timbre “brutal, artificial, e ao mesmo tempo «inocente»” de Wagner, parece ser o único que o filósofo consegue “suportar” nesta fase (ibid.). Nietzsche diz:

“Esta música parece-me perfeita. Aproxima-se de forma leve, com subtilidade, educadamente. É amena, não sua. «Todas as coisas boas são leves, tudo o que é divino corre com pés delicados»: primeiro princípio da minha estética. Esta música é maliciosa, refinada, fatalista: é, não obstante, popular — tem o refinamento de um tipo, não de um indivíduo. É rica, é assertiva. Constrói, organiza, está acabada (...) Finalmente: esta música toma o ouvinte por alguém inteligente, toma-o até por um músico (...)” (Ibid.).

Podemos ver, antes de mais, que Nietzsche afirma ter uma estética (na forma como o autor refere o “primeiro” dos princípios “da [sua] estética”). Podemos notar ainda na insistência que o filósofo dedica à característica da *leveza*. A música de Bizet é “leve”, corre “delicadamente”, é “subtil”, aproxima-se de forma “educada”. Tudo se passa como se a música de Bizet convidasse o ouvinte a estar consigo próprio (em vez de o arrebatara e alienar). Neste contexto, o autor refere a fluidez de pensamento que o acomete perante esta arte:

“Já alguém reparou que esta música dá liberdade ao espírito? Que dá asas ao pensamento? Que nos tornamos mais filósofo quanto mais músico nos tornamos? (...) E de repente, as *respostas* caem-me no colo, uma pequena torrente de gelo e sabedoria, de problemas *resolvidos* (...) Onde estou? — Bizet torna-me fértil” (...) Não conheço outra gratidão, e não possuo outra *prova* daquilo que é bom.” (Ibid.).

No pólo oposto, e sendo impossível focar aqui todos os aspectos da crítica a Wagner, focar-nos-emos em dois aspectos principais da mesma: a questão da falta de unidade das obras de Wagner, e a questão dos efeitos “brutais” da sua música. Começemos pelo segundo destes aspectos. Nietzsche dá a entender que Wagner procura, acima de tudo na sua arte, a obtenção de um efeito “sublime”, “profundo” e “avassalador”. O objectivo deste tipo de música seria “arrebatar” o ouvinte, oprimi-lo, esmagá-lo. Encarnando um fictício “académico Wagneriano”, Nietzsche teoriza esta questão do seguinte modo:

“Eles todos [i.e., os ouvintes, as pessoas que vão ao teatro] empregam a mesma lógica. «Qualquer um que nos consiga avassalar é forte; qualquer um que nos consiga sublevar é divino; qualquer um que nos forneça pressentimentos vagos é profundo» — Decidamo-nos meus caros músicos: nós queremos arrebatá-los, queremos sublevá-los, queremos dar-lhes pressentimentos vagos. Isto conseguimos fazer. (CW, 6).

De acordo com Nietzsche, Wagner nem é bem um músico, é um actor. Os meios que Wagner emprega não são musicais, mas sim retóricos. Ou seja, de um ponto de vista musical, a música de Wagner é “elementar”, para este, “o elementar é *suficiente* — tom, movimento, cor, — em suma, a sensualidade da música”. Wagner “abandonou todo o estilo musical de forma a fazer da música aquilo que precisava”, a saber, “um meio de expressão”, de “intensificação dos gestos”. Wagner, contrariamente àqueles que Nietzsche considera verdadeiros músicos, procura “efeitos, e nada mais do que efeitos” (CW, 8). Esta crítica continua noutras partes do texto, e tens outras características bastante interessantes, no entanto, aquilo que gostaríamos de frisar neste ponto, é a semelhança entre esta crítica dos efeitos “arrebataadores” na música de Wagner — ou seja, uma crítica que versa sobre uma música que tem sobre o seu ouvinte um efeito alienante e esmagador —, e uma crítica que funciona na mesma linha de pensamento, e que vimos no capítulo anterior (extraída de A 50, OM 169, e VS 170): a crítica de uma arte que funciona como um narcótico para seres “esgotados” e “exaustos”.

O outro aspecto da crítica a Wagner que gostaríamos de analisar, prende-se com a questão da falta de uma unidade no todo de cada uma das suas obras. Nietzsche atenta na forma de trabalhar deste artista, na forma como ele “separa, como ele forja pequenas unidades, como as alma (...), como as torna visíveis”. A inventividade deste músico só se expressa em unidades muito pequenas, em detalhes, o que leva Nietzsche a considerar Wagner como “o nosso maior *miniaturista*” em matéria de música (CW, 6). Dito de outro modo, aquilo que parece ser uma virtude em Wagner, é na verdade, um defeito (e, podemos mesmo dizer, numa fórmula tipicamente nietzscheana, um “defeito” que se “tornou criativo”): a incapacidade para o desenvolvimento, a incapacidade para a organização hierárquica e arquitectural de um todo, portanto, a incapacidade de alcançar o resultado que é alcançado na *Carmen* de Bizet — i.e., a criação de uma música que “constrói, organiza” e que se encontra “acabada” (CW, 1) —, gera o célebre estilo musical de Wagner.

Esta questão leva-nos a uma importante e necessária consideração sobre a ligação fundamental entre o estilo artístico de Wagner e a noção nietzschiana de *decadência*. Esta importante noção é primeiramente cunhada por Paul Bourget, numa obra intitulada *Essais de psychologie contemporaine* (1883), e surge no contexto da descrição de um fenómeno de “decomposição” que Bourget identifica na cultura literária francesa do século XIX. De forma muito resumida, trata-se da identificação por parte de Bourget de uma certa independência das partes em relação ao todo, no contexto da literatura. As frases parecem ganhar uma soberania sobre as páginas, que por sua vez já ganharam independência em relação ao todo que é o livro. Bourget identifica este fenómeno com um processo de decomposição do estilo que cunha de “decadência”³⁴. No parágrafo 7 de CW, Nietzsche parafraseia a passagem de Bourget que acabámos de resumir, e estende o princípio, que antes se referia apenas à literatura francesa, a todo o estilo (portanto, a todas as formas de arte), e até ao campo político e moral, aproveitando para subentender que a característica democrática da “igualdade de direitos”, ou a concepção moral da “liberdade do indivíduo” são outras expressões semelhantes de *decadência* (cf. CW, 7).

Esta passagem coloca diversos problemas, que tentaremos abordar sucintamente antes de retomar o fio condutor da crítica a Wagner. Nietzsche diz:

“A vida já não reside na totalidade. O mundo torna-se soberano e salta para fora da frase, a frase avança e obscurece o sentido da página, a página ganha vida à custa do todo — o todo já não é um todo. Mas esta é a imagem de todo o estilo decadente: existe sempre a anarquia do átomo, desintegração da vontade, “liberdade individual” (...), «direitos iguais para todos»”. (Ibid.).

Neste excerto, muito semelhante à célebre passagem de Bourget, Nietzsche trata de descrever aquilo que parece ser para si um dado. A sua argumentação parece sugerir que Wagner é um decadente, na medida em que o seu estilo artístico é um estilo fragmentado. Ora, se a “emancipação” das partes individuais no contexto de uma obra é de facto “a imagem de todo o estilo decadente”, e se a música de Wagner exemplifica dita emancipação, então como negar que Wagner é de facto um decadente? Embora a conclusão pareça válida, devemos interrogar-nos sobre se podemos aceitá-la como verdadeira. Mesmo aceitando que “todo o estilo decadente” se prende com esta “emancipação” entre as partes, não seria possível, com base em exemplos musicais,

³⁴ Para uma análise mais rigorosa e detalhada, cf. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1883); e, a propósito da relação de Nietzsche com este texto, cf. Müller-Lauter (1998) [parágrafo II].

argumentar que o estilo de Wagner não comparticipa dessa fragmentação? O argumento de que obra de Wagner não tem unidade, e que Wagner é incapaz de “organizar” e de estruturar um todo, o argumento que nos diz que que Wagner é um “miniaturista”, alguém que só consegue trabalhar a partir de unidades muito pequenas, pode ser facilmente rebatido através de um exemplo que o próprio Nietzsche analisa noutro passo (cf. PBM, 240): o prelúdio da “ópera” *Os Mestres Cantores de Nuremberga*. Como negar a capacidade organizadora de quem compôs estes (cerca) de oito minutos de música? Como negar que Wagner é um músico, argumentando que, musicalmente, a sua música é “elementar”, após escutar o domínio da tradição contrapontística demonstrado ao longo deste peça? Como negar a capacidade de organizar de quem planeou, desde o início, que os dois temas deste prelúdio, apresentados separadamente, se iriam juntar na seção final de forma tão harmoniosa? Certo, alguns destes processos são relativamente simples, mas como negar que a genialidade musical muitas vezes se expressa precisamente no fazer parecer simples e natural, algo que é, na verdade, assaz difícil de construir? Pode argumentar-se que Wagner, maioritariamente um autodidacta, demonstra, ao longo deste prelúdio, para além de grande originalidade, um domínio muito sólido da tradição da música erudita europeia.

Em segundo lugar, podemos ver como a ideia original de Bourget³⁵ versa sobre a literatura francesa. Admitindo que aceitamos o argumento de Bourget, e consequentemente o de Nietzsche, podemos interrogar-nos sobre se é legítimo, de um ponto de vista teórico, aplicar esse argumento a “todo o estilo”, se é legítimo aplicá-lo à música, e, mais particularmente, à música de Wagner (já para não falar da sua aplicação ao campo moral ou político, que nos parece um gigante abuso dos limites deste argumento). Podemos ver como a argumentação de Nietzsche se apresenta como algo sintética, e algo retórica, o que, não a desvalorizando, nos recomenda algum cuidado na sua análise.

Confrontados com estas reflexões, poderíamos resumir, de forma relativamente simples, o padrão de gosto (pelo menos pessoal) de Nietzsche nesta fase: a música de Bizet é “boa”, uma arte de qualidade, uma vez que tem um efeito benéfico sobre o corpo e mente do indivíduo: é uma música que nos torna pacientes, que nos coloca num

³⁵ Não nos podemos esquecer, claro, de que o termo *decadência*, embora “emprestado” de Bourget ao que tudo indica, designa um tipo de decomposição que Nietzsche já observa em passos muito anteriores da sua obra. Podemos assim abster-nos de pensar que Nietzsche “plagiou” uma ideia. O autor parece simplesmente simpatizar com a *formulação* de Bourget, em relação a um problema que lhe é, há muito, familiar.

equilíbrio em relação a nós próprios, que nos permite pensar de forma livre durante a sua duração. Contrariamente, a música de Wagner é “má” música (será sequer música?), uma vez que exerce sobre o ouvinte um efeito brutal, forçando um excesso de sentimento, arrebatando e alienando o indivíduo de si próprio e do mundo, e, através de todo este efeito “narcótico”, obstruindo o pensamento. Para além disso, esta música é sintomática um “estilo decadente”, um tipo de fragmentação e anarquia das partes individuais dentro de uma obra.

No entanto, embora uma conclusão simples e unilateral sempre tenha os seus encantos, a questão apresenta-se como sendo um pouco mais complexa. Podemos ver como, apesar desta crítica, e apesar de o considerar como o grande representante de uma “doença”, Nietzsche não deixa de conferir grande valor aos tempos da sua amizade com Wagner, declarando que de bom grado renunciaria a todas as suas outras relações com os homens (a este respeito cf. EH, Porque Sou Tão Sagaz, 5-7). Embora uma análise mais profunda destas passagens de EH não revele necessariamente uma contradição com a crítica constante em CW, estes excertos não deixam de fornecer um interessante pano de fundo para essa crítica, complexificando um pouco a questão. Podemos ainda ver como Wagner é referido por Nietzsche como uma espécie de necessidade, algo sem o qual o filósofo (qualquer filósofo “deste” tempo) não pode passar. Isto porque, sendo o filósofo a “má consciência do seu tempo”, é necessário que este, antes de mais, conheça o seu tempo. Ora, Wagner é a modernidade, ou antes, “a modernidade fala a sua língua mais *íntima* através de Wagner”. Apesar de declarar a sua “distância” em relação ao problema que analisa (uma distância que podemos concordar que é necessária em qualquer reflexão filosófica), Nietzsche não se coloca fora do escopo da crítica — o autor afirma-se, tal como Wagner, um decadente. A experiência da superação do Wagnerianismo foi, para o autor, uma *recuperação*, a recuperação de uma doença (cf. CW, Prefácio).

Aplicando, por fim, o critério de avaliação que o próprio autor nos recomenda em matéria de valores estéticos (cf. GC 370), podemos finalmente dizer que a música de Wagner nasce, aos olhos de Nietzsche, da necessidade de um organismo que tende para um *empobrecimento vital*, para uma *exaustão* e *esgotamento* (cf. CW, Prefácio), ao passo que a música de Bizet provém da necessidade de um organismo que tende para a riqueza e para a expansão — poder-se-ia dizer, talvez sem um grande abuso da terminologia

nietzschiana, de um organismo que exemplifica de forma justa o conceito de vontade de poder.³⁶

IV. A Discussão Estética: Kant vs. Stendhal, “Desinteresse” e “Promessa de Felicidade”

Tendo tratado de um dos exemplos artísticos mais paradigmáticos da obra de Nietzsche, viremos agora o foco da nossa análise para aquela que parece ser a posição teórica do autor, em matéria de arte e estética (i.e., para além da posição expressa em GC 370). No aforismo 6 do terceiro ensaio de GM, surge uma distinção entre Kant e Stendhal, em matéria daquilo que o valor do “belo” é, ou deve ser. Segundo Nietzsche, enquanto que, para Kant, o belo é “aquilo que agrada desinteressadamente”³⁷, para Stendhal o belo aparece como uma “promessa de felicidade”³⁸, e, portanto, como objecto do maior interesse. Nietzsche critica a Kant, acima de tudo, o desviar da discussão sobre a arte para o “espectador”, e defende que o foco da análise estética deve ser o criador, ou seja, o artista. O autor subentende ainda que a experiência estética, longe de poder ser tomada desta forma algo abstracta, deve ter em conta uma “enorme quantidade de vivências, de desejos, de surpresas” e de “encantamentos singulares e intensos no plano do belo”. Nietzsche recusa esta experiência a Kant, e confere-a a Stendhal, que considera um “verdadeiro «espectador» e artista” (GM III, 6). Independentemente de concordarmos ou discordarmos com Nietzsche no que toca à sua análise sobre a filosofia estética de Kant³⁹, é importante perceber de que modo esta distinção (i.e., a distinção entre aquilo que Nietzsche acha ser a “contemplação desinteressada” kantiana, e a postura contrária que o autor parece defender) influenciam as suas ideias, no tocante àquilo que é arte (ou àquilo que a arte deve ser). Antes de mais, será importante perceber a proposta de Nietzsche, ou

³⁶ Será importante referir aqui outro dos exemplos paradigmáticos daquilo que seria o oposto da decadência na obra de Nietzsche: o exemplo de Goethe. Em CI IX. 49-51, Nietzsche refere Goethe como um “acontecimento europeu”, um exemplo de “auto-superação” do seu século, como alguém que quis “a totalidade”, e que lutou contra a “separação” entre a “razão”, a “sensibilidade”, a “vontade” e o “sentimento” (relembremos que o “estilo decadente” se define, de acordo com Nietzsche, pela característica da “separação” dos componentes de um todo — no caso do exemplo que o autor dá em CI IX. 49, esse todo parece referir-se ao ser humano).

³⁷ Para a fonte original cf. Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*.

³⁸ Cf. Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, 1854, pág. 30.

³⁹ Para uma defesa de Kant em relação às acusações de Nietzsche, cf. Janaway (2003).

seja, perceber em que é que pode consistir esta “promessa de felicidade”, que o autor retira de Stendhal.

Em CI, Nietzsche elabora uma crítica a Schopenhauer no tocante à compreensão que este tem do belo. De acordo com o autor, a beleza representa, para Schopenhauer, a “momentânea libertação da «vontade»”, funcionando como “redentora do «foco da vontade»”. Na beleza, Schopenhauer “vê *negado* o instinto de procriação”. Acontece que, segundo Nietzsche, o seu antigo mentor se vê contrariado na sua concepção do belo por duas entidades com suma autoridade na matéria: a própria natureza e, no campo da filosofia, Platão. É que contrariamente a Schopenhauer, Nietzsche argumenta que “toda a beleza induz à procriação” (CI, IX. 22). O autor prossegue a sua argumentação frisando o pano de fundo sensual da filosofia grega (em tudo contrário às “teias de aranha conceptuais de um eremita”) e vai ainda um pouco mais longe, ao afirmar que a “erótica filosófica” de Platão, gerou não apenas filosofia, mas mesmo uma “nova forma artística de *ágon* grego, a dialéctica”. O autor encerra o seu caso frisando a forma como “toda a elevada cultura e literatura da França *clássica* nasceu no solo do interesse sexual” (CI, IX. 23). Vemos então como o interesse sexual, o incitamento à procriação, são, segundo Nietzsche, condições fundamentais da criação de beleza (valores, portanto, em tudo contrários ao “desinteresse” que o autor censura a Kant e a Schopenhauer).

Mas a sexualidade, defendida aqui como pulsão criativa, joga um papel muito importante num conceito nietzscheano mais abrangente: o conceito de embriaguez. Para Nietzsche, a embriaguez funciona como a pré-condição *fisiológica* de toda a arte, de “todo o fazer e olhar estético”. O autor confere um lugar privilegiado ao “inebriamento” que provém da “excitação sexual”, mas refere outras formas igualmente eficazes deste estado, como sejam

“O inebriamento da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo o movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição; a embriaguez sob a ação de certas influências meteorológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e tumefacta.”. (CI, IX. 8)

Malgrado toda a diversidade com que esta embriaguez nos é apresentada, o autor define o ponto essencial deste estado: trata-se, na embriaguez, do “sentimento de intensificação de força e plenitude” (ibid.). Assim, a embriaguez, um estado que pode ter diversas origens, parece ser a condição daquele que cria, no momento de criar. O quanto

Nietzsche simpatiza com esta ideia pode ser ilustrado pelo facto de o autor, na mesma obra, referir o par conceptual “*apolíneo-dionisiaco*” (que, relembremos, praticamente desapareceu durante o período intermédio da sua filosofia) como dois tipos de embriaguez, uma que afecta sobretudo “o olho” (o apolíneo), e uma outra que afecta sobretudo o todo do “sistema emocional” (o dionisiaco) [CI, IX. 10]. Em suma: Nietzsche discorda que o foco da discussão estética deva ser o espectador, e discorda também que a relação do ser humano com a beleza seja “desinteressada” (na sua concepção peculiar de “desinteresse”, que retira maioritariamente da concepção schopenhaueriana do papel da beleza). Pelo contrário, o autor defende que a arte deve ser discutida do ponto de vista activo do artista, e que a produção artística tem como pano de fundo a embriaguez, em especial aquela que advém do estímulo sexual (embora no campo artístico se trate, logicamente, de uma “interiorização”, ou “espiritualização” desta pulsão⁴⁰).

Toda esta concepção não deixa, no entanto, de gerar algumas interrogações, que tentaremos abordar de forma sucinta. Em primeiro lugar, podemos perguntar-nos o que significa “que o foco da discussão estética” se encontre no artista. Significa, claro, que para Nietzsche a arte deve ser pensada filosoficamente a partir do trabalho do artista, a partir do seu processo criativo, e mesmo (e talvez acima de tudo) a partir da “excitabilidade de toda a máquina” que é o seu corpo, ou seja, a partir do estado que é para o autor a pré-condição fisiológica da criação artística: o estado de embriaguez (cf. CI, IX. 8). No entanto, embora critique uma concepção que considera kantiana, e que consiste em fazer da figura do espectador o foco da análise estética (uma concepção que, de acordo com Nietzsche, introduz o próprio espectador no conceito de belo [cf. GM, 6]), o autor não parece, por outro lado, fornecer uma ponte entre a questão da criação artística e a posição efectiva do espectador. Serão os argumentos de Nietzsche, nos passos que analisámos, apenas um conjunto de considerações sobre a origem fisiológica da produção artística? Qual é o lugar daqueles que não são artistas, e são apenas receptivos em relação às obras de arte? Serão todos os espectadores necessariamente artistas no momento de ver, ou escutar uma obra? Em que medida a “embriaguez” da criação artística ajuda a fornecer uma análise teórica sobre a posição do espectador?

Embora não tenhamos aqui espaço para abordar todas estas questões, sendo, não obstante, importante levantá-las, podemos apontar uma direcção (entre muitas outras possíveis) que poderá conduzir a uma eventual resposta a algumas delas. Relembremos

⁴⁰ Para uma elucidação sobre o que significa esta “espiritualização” das pulsões, bem como para uma análise mais detalhada de toda a questão que temos vindo a tratar, cf. Constâncio (2014), “Kant contra Stendhal”.

que a descrição assaz elogiosa da música de Bizet versa, ironicamente, sobre o espectador. Em particular, sobre o espectador que é Nietzsche, um espectador assaz fiel a esta obra, um espectador que, no dia anterior, a escutou pela vigésima vez (cf. CW, 1), e isto numa altura em que não existiam gravações. Em CW, as virtudes da música do compositor francês são referidas em relação aos *efeitos* benéficos que têm sobre o espectador (i.e., sobre Nietzsche): esta música torna-o mais “paciente”, melhor “músico”, e, por arrasto, “melhor filósofo” e mesmo “melhor pessoa” (ibid.). Podemos pensar, a partir deste exemplo, que o abismo entre a “posição activa do artista” (aquela que Nietzsche defende, mais uma vez, que deve ser o prisma segundo o qual se olha filosoficamente a arte) e a posição do espectador não existe (ou pelo menos que não tem a profundidade que aparentava ter). Ou seja, que o que realmente entra em conflito com a concepção nietzscheana parece ser, não o foco no pólo do espectador, mas o que este foco denuncia: a própria concepção que vê as duas instâncias (espectador e obra/artista) como algo separado. Esta hipótese alicerça-se no facto da descrição de Nietzsche neste passo referir como a música de Bizet transforma o próprio ouvinte numa “obra de arte”. Perante a obra de arte, o ouvinte aparentaria passar por um processo de transformação que, de acordo com a descrição de Nietzsche (que parece, durante uma performance da *Carmen*, encontrar soluções para problemas filosóficos! [cf., ibid.]) é tudo menos passiva. Aqui entra a questão fisiológica: parece tratar-se, no espectador, do mesmo estado de exaltação, de “excitabilidade”, de “embriaguez” pelo qual passa o artista no momento de criar: Nietzsche refere como Bizet o torna “fértil”. A diferença reside no facto do espectador se transformar a si próprio perante o efeito da arte, e não uma matéria exterior a si (embora mesmo isto seja discutível, uma vez que, se Nietzsche sente o seu “aparelho filosófico” realçado por esta música, será difícil argumentar que isso não servirá eventualmente uma transformação exterior, denominadamente, a própria transformação do mundo que o desenvolvimento de uma filosofia implica).

Por fim, todas estas considerações nos conduzem a uma importante questão, aquela que teremos sempre de colocar no tocante a cada fase do padrão de gosto nietzscheano: qual é o fundamento das avaliações de Nietzsche (e, no caso da obra tardia, também das suas formulações teóricas), e por que razão poderíamos eventualmente considerar que o autor possui algum tipo de privilégio epistémico em relação aos objectos que avalia? No caso da obra tardia, a nossa sugestão de resposta será surpreendentemente simples: é Nietzsche, enquanto artista, que se confere esse privilégio. Uma vez que coloca a ênfase no papel do criador, uma vez que desvia a discussão estética para “uma experiência

peçoal grande”, um “*facto peçoal grande*”, para uma “enorme quantidade de vivências, de desejos, de surpresas”, de “encantamentos singulares e intensos no plano do belo” (GM, 6), o autor parece subentender que é necessário passar por essa experiência, i.e., a experiência de uma forma de embriaguez no contexto da arte (poderíamos mesmo dizer: “a experiência da arte” segundo Nietzsche) para ter algum tipo de coisa a dizer sobre essa matéria. Sendo claro que Nietzsche passou por essa experiência (atestam-no os seus escritos recorrentes sobre arte, e acima de tudo a sua experiência como pianista, compositor e assíduo ouvinte), também parece claro que não deixa de haver uma hipótese segundo a qual o autor considera ter um ponto de vista sobre o assunto mais válido do que, nos seus próprios termos, alguém que não tenha essa “experiência” (e.g., Kant [cf. GM, 6]). Poderia argumentar-se, não sem fundamento, que uma tal argumentação peca pelo seu carácter auto-referencial, e que não poderia ser atribuída a Nietzsche, um autor que constantemente tenta “seleccionar” e “estreitar” o horizonte dos seus leitores, e que não parece ter nada a dizer a alguém que, à partida, antes de qualquer argumentação, não concorde consigo⁴¹⁴². Poder-se-ia dizer que atribuir uma tal argumentação a Nietzsche é atribuir a este autor a criação de um critério de avaliação talhado à medida da sua própria experiência, e no contexto do qual não seria difícil, portanto, exercer um privilégio epistémico, conferindo a si próprio a autoridade para validar o seu juízo como se se tratasse de um juízo com validade universal. No entanto, mais do que uma resposta, procurámos apenas sugerir um pano de fundo interpretativo que alicerce as complexas questões levantadas.

V. Conclusão

Para resumir, vimos em que é que consiste o novo critério avaliativo de Nietzsche nesta fase do seu pensamento: em suma, Nietzsche avalia diversos objectos artísticos e valores estéticos a partir de um argumento fisiológico (e algo genealógico): o autor tenta perceber, em cada caso particular, se a criação de um objecto artístico se deu devido à necessidade de um organismo que tende para um “empobrecimento vital”, ou se se deu o caso

⁴¹ Esta parece ser a opinião de Brian Leiter (2000). É de notar, no entanto, que a argumentação de Leiter incide sobre um âmbito ético, e não estético.

⁴² Segundo esta linha de argumentação, a “estética de Nietzsche” (cf. CW, 1) teria de facto um carácter privado, fazendo especial sentido o uso do adjectivo “minha” por parte do autor.

contrário, e a produção de dito objecto se deu devido à necessidade de um organismo que sofre de uma “superabundância de vida” (GC, 370). Vimos ainda de que forma este critério fisiológico se harmoniza com o facto de Nietzsche defender que se olhe o fenómeno da arte a partir da posição do criador (do artista), e tentámos analisar qual o papel que os conceitos de “decadência” e “embriaguez” jogam neste complexo panorama. Vimos também possíveis formas de harmonizar toda esta nova postura do autor com os exemplos concretos das suas apreciações sobre Wagner e Bizet.

Podemos por fim interrogar-nos sobre se um tal critério é, ou não, tão assertivo como Nietzsche parece julgar. Como nota Stellino (no prelo), por sua vez mediante Müller-Lauter (1998), este critério fisiológico, o critério segundo o qual os valores estéticos (na verdade todos os valores) são remetidos para um campo fisiológico, pode não funcionar como uma justificação tão poderosa quanto o parece ser aos olhos de Nietzsche. Por outras palavras, um juízo valorativo que se alicerça em conceitos provindos de uma esfera fisiológica, como por exemplo “decadência” ou “superabundância de vida”, pode ser tão subjectivo como um critério que simplesmente se alicerça nos conceitos estéticos de “bom” ou “mau”, “belo” ou “feio”⁴³ (Ou seja, afirmar que um objecto é objectivamente “belo”, e afirmar que um objecto representa, objectivamente, o fenómeno da “decadência”, podem ser processos que provêm de uma argumentação igualmente subjectiva, uma vez que é possível também neste contexto colocar questões semelhantes às que necessariamente se levantam num âmbito estético: quem é que decide, por exemplo, o que é “doente”, ou que objectos tendem para o “empobrecimento vital”? Que dados poderiam alicerçar, de forma objectiva, uma afirmação deste tipo?). No tocante ao exemplo de Wagner, embora Nietzsche apresente vários argumentos que se prendem com características formais das suas obras musicais, argumentos que tentam de certo modo “provar” ou “justificar” as teses do filósofo sobre o facto de Wagner ser um decadente, alguns destes argumentos poderiam ser facilmente contra-argumentados. De forma a demonstrá-lo, pegámos no exemplo concreto de um excerto musical da autoria de Wagner, e tentámos demonstrar de que forma Wagner não é um “miniaturista”, e de que forma o seu estilo não é “fragmentado” como Nietzsche pretende. Pegámos, claro, no argumento de Nietzsche mais fácil de desconstruir. Ao longo de CW, o autor avança teses muito mais resistentes a crítica. Serviu este exemplo para demonstrar apenas que aquilo que parece mais relevante para a questão do padrão de gosto, no contexto de certas

⁴³ Ou seja, “feio” como em “de má qualidade” (e não no sentido de uma arte sublime, por exemplo).

apreciações que Nietzsche faz sobre determinados objectos, é aquilo que ditas apreciações representam numa tentativa de sistematização do seu pensamento.

Podemos considerar que a busca de Nietzsche por um critério que permita avaliar tanto a qualidade de obras de arte, como a pertinência de certos juízos de gosto — ou seja, a busca de um critério que permita distinguir entre diversos objectos, de forma a conferir um grau de valor diferente a cada um (uma busca que, relembremos, só parece dar-se de forma consciente, ou pelo menos mais assumida, na fase tardia da sua filosofia) —, tem um estatuto próprio no contexto da sua obra, sendo-nos possível ver o seu valor, a sua pertinência, a sua complexidade, independentemente de considerarmos que se pode aplicar a todos os casos ou não (ou seja, independentemente de ficarmos satisfeitos com o seu resultado, em cada caso concreto). Dito de outro modo, o critério próprio desta fase do seu pensamento, o critério fisiológico, parece de facto, um critério logicamente sólido, na medida em que pode munir o indivíduo de uma perspectiva avaliadora que fornece sentido à sua apreciação sobre um conjunto de objectos (ou antes, que fornece um pano de fundo interpretativo que permite um certo tipo de distinção entre diversos objectos). No entanto, embora faça sentido de forma lógica, teremos de frisar o difícil (ou mesmo impossível talvez?) que é comprovar que uma determinada obra nasce de um “empobrecimento vital” ou do seu contrário. Apesar desta perspectiva crítica, é de frisar que este critério não deve ser desvalorizado, e apesar ainda das dificuldades que a sua aplicação concreta suscita, este argumento “fisiológico” parece de grande relevância para o pensamento estético e filosófico (um tipo de pensamento no contexto do qual é amiúde muito difícil encontrar provas ou demonstrações exactas).

Conclusão Geral

Ao longo desta investigação vimos qual o papel que o par conceptual dionisíaco-apolíneo joga na primeira fase do pensamento de Nietzsche, e, mais concretamente, naquele que parece ser, na compreensão do autor, o mecanismo da tragédia. Constatámos de que forma a distinção entre vários autores com estilos artísticos muito diferentes (por exemplo, Arquíloco e Homero, ou Voltaire e Goethe) não implica, necessariamente, um juízo valorativo no sentido da depreciação de um em detrimento do outro, e analisámos alguns casos em que tal não se passa deste modo, ou seja, casos concretos de instâncias em que Nietzsche elabora um tipo de juízo de gosto que visa criticar, e mesmo depreciar, uma das partes implicadas (disto podemos dar o exemplo da oposição entre Ésquilo/Wagner e Eurípides/Sócrates na fase de juventude; ou Wagner e Bizet no período tardio do pensamento do autor). Indagámos acerca da importância da postura crítica do autor na definição de critérios concretos que ajudem a formar a imagem de um padrão nos juízos de gosto deste ao longo da sua obra. Explorámos o papel que um conjunto de conceitos provindos de uma esfera fisiológica (e.g., o conceito de *decadência*) vão ter no estabelecimento de critérios avaliativos no contexto da obra tardia do autor, e procurámos ainda perscrutar alguns dos fundamentos da argumentação de Nietzsche.

Após analisados os dados recolhidos, parece muito claro que a questão da arte (ou da apreciação estética de dado objecto) não pode, no contexto do pensamento de Nietzsche, ser separado de um conjunto de considerações filosóficas e culturais, sob pena de se perder grande parte daquilo que o autor quer dizer, ou mesmo de não se conseguir compreender por que razão o autor elabora um determinado juízo de uma determinada forma (sob pena de não se perceber, por exemplo, porque é que alguém consideraria Bizet superior a Wagner — musical e artisticamente falando, esta alegação parece absurda por diversas razões, se vista fora de contexto). Ao longo do seu percurso filosófico, o autor aparenta procurar algo que parece conseguir encontrar na fase tardia do seu pensamento. O critério fisiológico vem, de certa forma, “dar corpo” a toda uma postura crítica que se mantém coerente ao longo da sua obra, embora tateante (mudando os objectos das suas apreciações para coisas radicalmente contrárias numa questão de poucos anos). A crítica feita a Eurípides e àquilo que Nietzsche chama o “socratismo estético”, a crítica ao homem teórico, a crítica aos artistas e ao público do século XIX, à arte que promove a alienação (e que escamoteia a vida, em vez de a afirmar), a crítica a Wagner e a tudo o

que este representa na fase tardia do pensamento do autor, parecem todas constituir passos numa mesma procura, ou seja, na procura de palavras e categorias adequadas para descrever um certo tipo de decomposição no estilo, a que Nietzsche viria a chamar *decadência*. O par conceptual *ascendência/decadência* (um par conceptual que pede de empréstimos os seus termos a um âmbito fisiológico) parece fornecer uma resolução a esta busca, e seria muito interessante analisar toda a postura crítica de Nietzsche na sua obra anterior à fase de maturidade, à luz daquela que parece ser a formulação mais clara dos resultados da sua longa pesquisa. Também nos seus louvores é possível encontrar esta coerência, os sinais da procura de algo difícil de expressar, mas que parece sempre ter acompanhado o autor (neste caso não as palavras e categorias que designem a decomposição do estilo, mas sim o seu contrário: a coerência, a “arquitectura”, a totalidade).

Neste sentido, é possível encontrar diversos padrões de gosto na obra de Nietzsche, se tivermos em conta a mudança de objectos que se dá entre diversas fases do seu pensamento. No primeiro destes padrões, a balança parece ser a tragédia ática, e toda a apreciação sobre outros objectos artísticos parece gravitar à volta do critério que esta estabelece através do seu exemplo (ou, neste caso, através daquilo que Nietzsche acredita ser o seu exemplo: as suas características, os seus efeitos, etc.). Este critério prende-se com diversos pequenos elementos, como por exemplo, com o estabelecimento de um solo próprio para a arte⁴⁴, mas, acima de tudo, com o efeito psicológico que a tragédia teria sobre o seu espectador, permitindo a este ver a verdade sobre a sua condição existencial, a verdade dionisiaca (i.e., a verdade de que tudo é absurdo, que o sofrimento é gratuito, e que, consequentemente, a existência não tem um sentido), mas através de um filtro apolíneo: ou seja, permitindo ao espectador contemplar uma verdade horrível como se de uma imagem bela se tratasse, e com a distância que um tal processo implica. Na fase intermédia do pensamento de Nietzsche é possível identificar um outro padrão, do qual o peso central se apresenta como uma crítica às instituições culturais do seu tempo, e um louvor de uma certa tradição que se parece estar a perder. Em relação a este novo referencial alguns dos objectos avaliados mudam de posição na escala de valores, sendo que a questão mais gritante é a forma como passa a haver, da parte do autor, um tom crítico para com Wagner (que não estava presente na maior parte dos seus escritos de juventude). Como vimos, a fase tardia é caracterizada por uma crítica integral a Wagner,

⁴⁴ Cf. a este respeito as ideias de Nietzsche sobre um “estado natural fictício” (NT, 7, p. 57).

e um elogio de Bizet e Goethe. Este último padrão tem como chave o par conceptual *ascendência/decadência*⁴⁵ (ou *enriquecimento/empobrecimento*), e, como já vimos, pode ser considerado o padrão mais presente em toda a filosofia de Nietzsche, na medida em que parece consubstanciar o resultado de uma busca do autor que atinge aqui uma formulação especialmente clara. Se abstrairmos dos objectos concretos, é possível colocar a hipótese de este ser o padrão que melhor resume os juízos de gosto expressos por Nietzsche ao longo de toda a sua obra.

É de notar ainda, que o padrão de gosto identificável em Nietzsche (constituído por um conjunto de juízos sobre objectos artísticos, pautado por sua vez por um conjunto de critérios), parece ser, por vezes, muito pessoal. Uma vez que tem em conta, e que é constituído mesmo, pela evolução do pensamento filosófico do autor, aquele que parece ser o padrão das suas avaliações pode, por vezes, aparecer como algo contrastante em relação à cultura na qual se encontra inserido. Para dar apenas um exemplo, podemos ver como a já referida oposição Wagner/Bizet não costuma resultar tão laudatória para o lado de Bizet quando vista no contexto da música erudita europeia. Não só Wagner possui uma produção relevante muito mais extensa, como é sabido que este autor é muito mais apreciado do que Bizet. Para além do mais, não parece ser a Bizet que se devem os avanços na linguagem musical mais impactantes para a história da música, mas sim a Wagner. Neste sentido, não deixa de ser pertinente que continuemos a colocar questões sobre a discrepância entre o pensamento estético de Nietzsche e aquele que é próprio da evolução natural de cada ramo artístico analisado por este.

Tendo tudo isto em conta, é possível concluir que Nietzsche não tem uma postura radicalmente subjectivista no tocante aos valores estéticos (i.e., que não considera que todas as avaliações estéticas se encontrem igualmente justificadas ou que tenham a mesma legitimidade), mantendo até uma grande coerência no que diz respeito aos critérios e fundamentos das suas apreciações aos longo de diversas fases do seu pensamento (e isto apesar de ser conhecido pelo seu perspectivismo). Contudo, esta coerência não exclui, como vimos, que o autor vá mudando de opinião, ao longo do seu percurso, em relação a certos objectos artísticos. Esta coerência também não implica que Nietzsche se apresente como um objectivista, ou seja, como alguém que crê em propriedades intrínsecas aos objectos avaliados que determinam por si o seu valor. De facto, ambas as categorias do subjectivismo e do objectivismo parecem ser redutoras

⁴⁵ Estes termos têm um sentido simultaneamente cultural e fisiológico.

perante a tentativa nietzscheana de encontrar padrões de gosto em relação aos quais seria possível efectuar uma *Rangordnung*, ou seja, uma hierarquia entre diferentes objectos artísticos. Mais do que acreditar na validade suprema da sua opinião sobre (por exemplo) uma determinada obra de arte, o que Nietzsche parece querer com o seu tom cortantemente declarativo é persuadir o leitor e fazê-lo mergulhar na hipótese que quer apresentar. Tendo a clara noção de que o gosto é algo profundamente subjectivo, Nietzsche não deixa de discutir que uma obra de arte é melhor que outra, e não deixa de apresentar as suas razões com base naquilo que determinados objectos artísticos revelam sobre o “estado de saúde” de uma dada cultura e de um dado estilo de vida.

Bibliografia

Obras de Nietzsche

Traduções para português

Nietzsche, F., *O Nascimento da Tragédia*. Tradução, comentário e notas de Teresa R. Cadete. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

Nietzsche, F., *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. Tradução de Helga Hoock Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

Nietzsche, F., *Humano, Demasiado Humano I*. Tradução de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

Nietzsche, F., *Humano, Demasiado Humano II*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, São Paulo 2008.

Nietzsche, F., *Aurora*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, São Paulo 2004.

Nietzsche, F., *A Gaia Ciência*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 1967.

Nietzsche, F., *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

Nietzsche, F., *Para Além do Bem e do Mal, Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Tradução de Delfim Santos (filho). Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

Nietzsche, F., *Para a Genealogia da Moral*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

Nietzsche, F., *O Anticristo, Ecce Hommo e Nietzsche Contra Wagner*. Tradução de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

Nietzsche, F., *Ecce Hommo*. Tradução e Prefácio de José Marinho 1997. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

Traduções para inglês

Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Translated by Ronald Speirs. Cambridge University Press, 1999.

Nietzsche, F., *Untimely Meditations*. Translated by R. J. Hollingdale. Cambridge University Press, 1997.

Nietzsche, F., *Human All too Human, A Book for Free Spirits*. Translated by R. J. Hollingdale. Introduction by Richard Schacht. Cambridge University Press, 1996.

Nietzsche, F., *Daybreak*. Translated by R. J. Hollingdale. Cambridge University Press, 1997.

Nietzsche, F., *The Gay Science*. Translated by Josefine Nauckhoff. Introduction by Richard Schacht. Cambridge University Press, 1996.

Nietzsche, F., *The Anti-Christ, Ecce Hommo, Twilight of the Idols and Other Writings*. Translated by Judith Norman. Cambridge University Press, 2005.

Traduções para espanhol

Nietzsche, F., *Obras Completas: Volumen I, Escritos de Juventud*. Traducción, introducción y notas de Juan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Gervós. Madrid, 2011.

Nietzsche, F., *Fragmentos Póstumos: Volumen I (1869-1874)*. Traducción, introducción y notas de Luis E. de Santiago Guervós. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca, Madrid, 2010.

Nietzsche, F., *Fragmentos Póstumos: Volumen II (1875-1882)*. Traducción, introducción y notas de Manuel Barrios y Jaime Aspiuza. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Madrid, 2008.

Nietzsche, F., *Fragmentos Póstumos: Volumen III (1882-1889)*. Traducción, introducción y notas de Conill Sancho. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Madrid, 2010.

Nietzsche, F., *Fragmentos Póstumos: Volumen IV (1885-1889)*. Traducción, introducción y notas de Juan Luis Vermal e Juan B. Llinares. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Madrid, 2008.

Outras Referências

Audi, P. (2003). *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Le livre de poche, Paris.

Quejido, Ó. A. (2020). “De Wagner a Bizet: o longo caminho de Nietzsche ao Sul. Tradução de Ernani Chaves e Henry Burnett”. In: *Estudos Nietzsche, Espírito Santo*, v. 11, n. 1, p. 132-144, jan./jun.

Ansell-Pearson, K. (2009). “On the sublime in Dawn”. In: *The Agonist. A Nietzsche Circle Journal*, vol II, Issue I, March.

Branco, M. J. M. (2010). *Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche* (tese de doutoramento). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível na: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/5109/1/TESEFINAL.pdf> (Consulta a Julho de 2021).

Campioni, G. (2001). *Les lectures françaises de Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France.

Chaves, E. (2013). “A arte das paixões: Nietzsche, leitor de Prosper Mérimée”. In: *Estudos De Nietzsche*, 4(1).

Constâncio, J. (2014). *Arte e niilismo. Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Edições Tinta- da-china.

Constâncio, J. (no prelo). O valor da arte e da verdade em Nietzsche: o que faz a comédia de Aristófanos sob o travesseiro de Platão? In: *Nietzsche e as Artes*.

Colli, G. (2000). *Escritos sobre Nietzsche*, Tradução e Prefácio de Maria Filomena Molder, Relógio d’Água, Lisboa.

Drapela, N. (2020). “A matter of taste: Nietzsche and the structure of affective response.” In: *Inquiry*, Vol. 63, No1, pp. 85-103.

Franco, P. (2017). “Human All Too Human And The Problem Of Culture”. In: *The Review of Politics*, vol. 69, n.2, pp. 215-243. Spring.

Franco, P. (2011). *Nietzsche’s Enlightenment, The Free Spirit Trilogy of the Middle Period*. Chicago University Press, 2011.

Green, J. (2013). *Nietzsche, Goethe, and the Nineteenth-Century Tradition of Bildung*. Tese de doutoramento, University of Birmingham.

Guervós, L. E. de Santiago (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid: Editorial Trotta.

Guervós, L. E. de Santiago (1998), *Filología, arte e filosofia: los centauros del joven Nietzsche. A propósito de “Homero e la filologia clásica”*.

Hummel, H. (1946). “Emerson and Nietzsche”. In: *The New England Quarterly*, 19(1), 63–84. <https://doi.org/10.2307/361207>.

Hollingdale, R. J. (2001). *Nietzsche. The man and his philosophy*, Cambridge University Press.

Hoslett, S. D. (1939). “The Superman in Nietzsche’s Philosophy and in Goethe’s “Faust””. In: *Monatshefte Für Deutschen Unterricht*, 31(6), 294–300.

Janaway, C. (2003). “Disinterestedness and objectivity: Nietzsche on Schopenhauer and Kant” in: *Studia Kantiana* 4 (1), pp. 27-42.

Johannesson, A. (2005). "Nietzsche's Goethe, The Portrait of a Good European". University of Iceland.

Kemal, S., Gaskell, I., Conway, D. (ed.) (1998). *Nietzsche, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge.

Kessler, M. (1998). *L'esthétique de Nietzsche*, PUF, Paris.

Klein, J. W. (1925). Nietzsche and Bizet. *The Musical Quarterly*, 11(4), 482–505.
<http://www.jstor.org/stable/738276>.

Leiter, B. (2000). "Nietzsche's Metaethics: Against the Privilege Readings" in *European Journal of Philosophy*.

Mitchell, J. (2016). "Nietzsche on taste: epistemic privilege and anti-realism". In: *Inquiry*, Vol. 60, pp. 31-65.

Müller-Lauter, W. (1998). "Décadence artistique et décadence physiologique. Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner". In : *Revue Philosophique*, 3, pp. 275-292.

Nehamas, A. (1985). *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge: Harvard University Press.

Nehamas, A. (1985). *Nietzsche: Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton: Princeton University Press.

Pippin, R. (1996). "Truth and Lies in the Early Nietzsche". In: *Journal of Nietzsche Studies*, 11, 35–52. <http://www.jstor.org/stable/2071764>.

Poellner, P. (2007). "Affect, Value, and Objectivity". In: *Nietzsche and Morality*, Brian Leiter and Neil Sinhababu (eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 227-261.

Poellner, P. (2012). "Aestheticist Ethics". In: *Nietzsche, Naturalism, and Normativity*, Christopher Janaway and Simon Robertson (eds.), Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 52-80.

Pothen, P. (2002). *Nietzsche and the fate of art*, Ashgate Publishing Company, Hampshire.

Ramsey, M. (2000). *Nietzsche, aesthetics and modernity*, Cambridge University Press.

Ridley, A. (2013). "Nietzsche and the Arts of Life". In: *The Oxford Handbook of Nietzsche*, Ken Gemes and John Richardson (eds.), United Kingdom: Oxford University Press.

Ridley, A. (2007). *Nietzsche on Art*. Canada/New York: Routledge Philosophy Guides, 2007.

Siemens, H. (2002). "Agonal Communities of Taste: Law and Community in Nietzsche's Philosophy of Transvaluation". In: *Journal of Nietzsche Studies*, Issue 24, 2002.

Stellino, P. (2017). “Projetivismo dos valores em Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 38/3, pp. 259-271.

Stellino, P. (no prelo). “Hume e Nietzsche sobre o padrão do gosto”. In: *Nietzsche e as artes*, João Constâncio, Maria João Mayer Branco (eds.), Lisboa: Edições Tinta-da-china.

VV. AA. (2014). *Sujeito, décadence e arte. Nietzsche e a modernidade*, Scarlett Marton, Maria João Branco e João Constâncio (org.), Lisboa: Edições Tinta-da-china.

Young, J. (1992). *Nietzsche's philosophy of art*, Cambridge University Press.