

PAIDEIA & HUMANITAS

*Formar e educar ontem e hoje
To form and educate yesterday and today*

PAIDEIA & HUMANITAS

Formar e educar ontem e hoje

To form and educate yesterday and today

Editores: Alberto Filipe Araújo · Custódia Martins

Henrique Miguel Carvalho · José Pedro Serra · Justino Magalhães

Capa:

© Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Instituto de Educação da Universidade do Minho
Instituto de Educação da Universidade de Lisboa
ISBN: 978-972-9376-50-4

Edições Húmus, Lda., 2018
Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Telef.: 926 375 305
humus@humus.com.pt
ISBN: 978-989-755-386-8

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão
1ª edição: Dezembro de 2018
Depósito Legal: 448522/18

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UID/ELT/0019/2013 e UID/CED/04107/2016.

ÍNDICE

- 7 Nota introdutória
9 Introductory note
- I. PAIDEIA E HUMANITAS NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA
PAIDEIA AND HUMANITAS IN CLASSICAL ANTIQUITY
- 13 Filosofia em tempo de cólera:
filosofia e educação a partir de uma leitura da *Iliada* de Homero
Armando Rui Guimarães · Alberto Filipe Araújo
- 25 Aquiles e Pentesileia: aspectos marginais de “paideia” num vaso de exéquias
Ana Rita Figueira
- 51 La institucionalización de la educación coral femenina en Esparta
María del Mar Rodríguez Alcocer
- 73 A educação pelo sofrimento:
o tema mítico de Filoctetes na literatura grega antiga
Ana Paula Pinto
- 97 Humanism in immanence, humanism in transcendence: a lesson for today –
the definition of man and the limits of humanism in Cicero and Philo
Fanny Maignan
- 123 Rhétorique et philosophie à Rome: Cicéron éducateur de son fils
Jacques-Emmanuel Bernard
- 133 Educare con gli occhi: ritratti greci, copie romane
Fabiano Fiorello Di Bella
- 147 Aulus Gellius' definition of *humanitas*, Aelius Aristides and Willem Canter
Simone Mollea
- 157 Educational concept of Plutarch in his treatise *De audiendis poetis*
Grzegorz Kotłowski
- II. EDUCAÇÃO CLÁSSICA NA IDADE MÉDIA
CLASSICAL EDUCATION IN THE MIDDLE AGES
- 167 The education of young girls in “*De eruditione filiorum nobelium*” written by
Vincent of Beauvais
Sara Mangoni
- 191 Júlio César e M. Cassius Scaeva, exempla condicionados por Lucano nas
Coplas del Contempto del Mundo, do Condestável D. Pedro de Portugal
Maria José Ferreira Lopes

III. EDUCAÇÃO, HUMANISMO E RENASCENÇA
EDUCATION, HUMANISM AND RENAISSANCE

- 221 Per scholas ad astra: on the 'scholastic' nature of humanistic education
Bas van Bommel
- 241 Claude Saumaise's *De Hellenistica Commentarius*:
a new approach to greek language
Mikołaj Szymański
- 245 Andreas Alciato e Frei Luís Granada:
um programa intersemiótico da *Paideia* humanista
Ana Isabel Correia Martins
- 265 Estudio comparativo de las dos primeras artes de memoria publicadas en España:
Pedro Ciruelo y Juan de Aguilera
Patricia López Díez
- 273 Shakespeare as educator:
the ambiguities of humanism in *The Tempest* (1610-1611)
Pierre Jamet
- 283 Educação jesuíta nos pequenos colégios em ambos os lados
da fronteira Luso-Espanhola (Séc. XVI-XVIII)
Cristina García Oviedo · Iñigo Arranz Roa

IV. O PARADIGMA PEDAGÓGICO DO ILUMINISMO
THE PEDAGOGIC PARADIGM OF THE ENLIGHTENMENT

- 311 Rousseau misantropo: O riso e o ridículo na *Carta a d'Alambert*
Franklin de Mattos
- 321 O mito da antiguidade no pensamento de Jean-Jacques Rousseau
Jacira de Freitas
- 335 O bem-estar na filosofia de Rousseau
Israel Alexandria Costa
- 347 Devaneios pedagógicos: Rousseau e o fim da educação
Karlfriedrich Herb
- 355 Educação, liberdade e desigualdade
Maria Constança Peres Pissarra
- 375 Diderot leitor de Sêneca: o filósofo e o tirano
Maria das Graças de Souza
- 381 A educação no Século XVIII:
um diálogo entre Jean-Jacques Rousseau e Benjamin Constant
Custódia Martins
- 391 Aproximações entre Cícero e Tocqueville: liberdade, cidadania e justiça
Helena Esser dos Reis
- 403 Sofrimento e transfiguração no *Laokoon* de Lessing
Henrique Miguel Carvalho

V. APROXIMAÇÕES MODERNAS À EDUCAÇÃO
MODERN APPROACHES TO EDUCATION

- 417 A formação do humano, segundo Kierkegaard
Luís Mendes
- 443 Nietzsche e a arte como ontologia vs. pedagogia:
temos arte para não morrermos da verdade?
Paulo Barroso
- 459 A trágica origem do Homem e os equívocos da educação contemporânea
Artur Manso · Miguel Jorge Peixoto
- 469 Karl Jaspers e a educação em tempos sombrios
Gerson Brea
- 477 Vergílio Ferreira e a problematização ensaística do homem
e do humanismo contemporâneos
José Cândido de Oliveira Martins
- 489 Paideia de l'anthropomorphose: Pascal Quignard en son Dernier Royaume
Franck Collin
- 517 Educar para a morte
Maria da Conceição Azevedo
- 529 Revisitando paideia e humanitas
Justino Magalhães

VI. TEORIA EDUCATIVA E ANÁLISE CRÍTICA
EDUCATION THEORY AND CRITICAL ANALYSIS

- 547 Classical education as a model for Polish secondary schools before WWII
Aleksandra Holomej · Michał Golubiewski
- 557 Práticas de literacia autênticas e significativas:
uma outra prespectiva de ensino da lingual materna
Maria da Conceição Pires · José António Brandão Carvalho
- 573 O ofício de aluno na contemporaneidade:
o "problema do humano" na escolarização do projeto político pedagogico atual
Henrique Ramalho
- 597 Os livros de autoajuda infantil em cena: leituras e desafios de nosso tempo
Sheila Daniela Medeiros dos Santos
- 615 Le categorie transepocali della formazione dell'uomo
Paolo Levrero

Temos arte para não morrermos da verdade?

Paulo Barroso

Resumo: Temos arte para não morrermos da verdade? Se sim, o que pode ensinar a arte? Podemos aprender com a arte? Como? A partir de alguns exemplos, pretende-se questionar o papel da arte recorrendo à perspectiva crítica de Nietzsche. Para Nietzsche, a arte é independente de juízos morais e da utilidade científica. A arte vivifica sentimentos e promove a desejabilidade da vida; dirige-se aos afetos. A origem da arte está na tragédia, no sofrimento humano, o que a liga à vida. Temos arte para não morrermos da verdade, porque o valor da arte é mostrar que é possível viver sem a ideia de que existe a verdade. A arte é metafísica, modo de revelação do que é. O mundo (fenómeno estético) só tem existência metafísica. Assim, o objetivo da arte não é educar; é revelar o ser. É o primado da ontologia sobre a pedagogia.

Palavras-chave: arte, ciência, moralidade, Nietzsche, verdade.

“A ciência descreve as coisas como são; a arte descreve-as como são sentidas, como se sente que são. O essencial na arte é exprimir; o que se exprime não interessa.”
(Fernando Pessoa, *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*).

Introdução

Uma questão controversa acerca da arte é, certamente, a que tem a ver com a arte ser ou dever ser moral, pedagógica, instrutora de bons costumes, i.e. a questão sobre uma certa moralidade na/da arte, no sentido positivo mais geral em que a arte pode servir para inculcar e pautar entendimentos e conhecimentos sobre o ser humano e sobre o mundo, de modo a criar condições e possibilidades para a afirmação da vida. O que está em causa nesta questão? Nesta questão, está em causa a arte dever servir ou não como pedagogia, ter ou não ter a função principal ou até mesmo secundária de preconizar princípios morais, sociais ou culturais vigentes ou apreciados como exemplares do que é tido socialmente como correto, bom ou justo.

O objeto de estudo deste artigo é, precisamente, a questão relacional entre a arte e a moral. Trata-se de uma questão controversa, porque associa dois domínios independentes, a ética e a estética, como se a associação anulasse as funções e os contributos de cada um desses domínios para o que é correto, justo e verdadeiro ou para o que é belo e agradável aos sentidos. É controversa também porque pressupõe que a arte tem condicionalismos morais que não lhe são próprios, pois a arte não visa, na sua essência, moralizar; visa explorar e enaltecer padrões e critérios estéticos que tornam belas e agradáveis as representações do mundo. É este o sentido da epígrafe acima de Fernando Pessoa. O que é próprio da ética não é o que é próprio da estética e vice-versa. Se o que é próprio de uma área que valoriza a verdade, tal como a ciência descreve as coisas como são, segundo Fernando Pessoa, a arte deve pretender essencialmente exprimir sensações (ou descrever como as coisas são sentidas, “como se sente que são” (Pessoa 4).

Este é o âmago da presente abordagem, cujo objetivo é relacionar a arte e a verdade, a ciência e a moral. Pretende-se discutir a perspetiva de Nietzsche, que abordou com incisão esta questão, e responder à pergunta-chave que intitula este texto e que foi colocada pelo próprio Nietzsche: temos arte para não morrermos da verdade?

A perspetiva de Nietzsche sobre a arte não assenta numa teoria estética desenvolvida como a de Kant, por exemplo, mas apenas em considerações que relacionam o valor da arte na sua relação com a própria vida humana, i.e. nas funções da arte em criar condições e possibilidades para a afirmação da vida. Com estas funções, a arte assemelha-se à filosofia na procura de sentido e de melhoria para a vida. Por isso é que Nietzsche disse logo em *A Origem da Tragédia* (17) que a arte é a mais elevada tarefa e a verdadeira atividade metafísica da vida. A arte, tal como a filosofia, não tem uma exclusiva função estética ou contemplativa, mas tem principalmente a tarefa de transformar e manter o seu sentido cultural e enobecedor das experiências humanas no mundo, criando impulsos nas pessoas para a satisfação e preenchimento quer individual quer coletivo (Came 4).

A pergunta-chave anterior pressupõe vários problemas fundamentais de compreensão da essência da arte, da ciência, da moral e da vida. Realçam-se os seguintes dois problemas subjacentes à pergunta-chave:

- a) O problema fundamental da ciência, traduzível na pergunta “O que a ciência pode ensinar? Esta pergunta está inerente à questão sobre o que a verdade significa para Nietzsche, que será desenvolvida posteriormente neste artigo.

- b) O problema da natureza da arte e o seu valor para a vida: Qual é a relação entre a arte e a verdade? E qual é a relação entre a arte e a moral? Qual é o fundamento para essas relações? A arte pode indicar a verdade ou ensiná-la? Existe relação ou denominador comum entre a estética e a ética? Há lugar para o criticismo ético da arte? A arte é suscetível de julgamento moral? O que a arte tem a ver com a verdade? Como é que a arte pode ter, segundo Nietzsche, um valor superior à verdade?

Através de uma estratégia crítica e reflexiva, a abordagem destes problemas fundamenta os objetivos específicos que relevam este texto: i) questionar a função da arte (mesmo quando esta é amoral, moral ou imoral) recorrendo à perspetiva crítica de Nietzsche; e ii) compreender o papel da arte face ao papel da ciência e ao da ética.

1. Temos arte para não morrermos da verdade?

Nietzsche coloca e responde a esta pergunta em *A Vontade de Poder*. A perspetiva de Nietzsche sobre esta questão é, por um lado, coerente com a sua obra e o seu pensamento filosófico e é, por outro lado, clara e inequívoca. Apesar de parecer inusitado estabelecer uma relação entre a arte e a ciência, a perspetiva de Nietzsche é também estética e o seu propósito é reivindicar o contributo da arte para o mais importante, a vida. Conforme Nietzsche (22) afirma em *A Origem da Tragédia*, o propósito é “considerar a ciência pela ótica do artista e a arte pela ótica da vida”. No início de *A Origem da Tragédia*, Nietzsche (42) considera que a arte, em geral, torna a vida possível e digna de ser vivida. Como o próprio autor reconhece, a sua visão do mundo é não só anti-metafísica, mas também é artística, segundo *A Vontade de Poder* (539). O mundo é como uma obra de arte que se cria a si mesma.

Efetivamente, Nietzsche exorta para se esculpir a existência como uma obra de arte. “A vida deve ser pensada, querida e desejada tal como um artista deseja e cria sua obra, ao empregar toda a sua energia para produzir um objeto único” (Dias 13). Para Nietzsche, a relação entre a arte e a vida é intensa e frutífera. A vida é definida como atividade formadora a partir da perspetiva da arte. i.e. explorando-se e privilegiando-se a intensificação do poder. É a vontade de poder que caracteriza a vida. Na relação entre a arte e a vida, viver não é apenas adaptar-se às circunstâncias; a vida é, acima de tudo, atividade criadora. A adaptação é o resultado da ação da vontade de poder (Dias 15).

Nietzsche descarta a ideia de que o valor da arte é uma função do seu contributo cognitivo. O valor da arte para a vida não tem a ver com a verdade que a arte revela. A

arte é o antídoto da verdade e a verdade é feia, por isso, temos arte para não morrer da verdade, como afirma em *A Vontade de Poder* (435). Nesta obra, a arte é mais valiosa do que a verdade (453), mas a vida é ainda mais valiosa do que a arte. Então, a arte é a produção de uma beleza que engana? A verdade não é apenas feia, mas também tão feia que não podemos viver sem a falsificar? (Janaway 39).

Segundo Heidegger (74), *A Origem da Tragédia* de Nietzsche professa a fé na arte, sobre o fundo de uma outra crença: que não é possível viver com a verdade. A vontade de verdade significa, para Nietzsche, a vontade do mundo verdadeiro no sentido de Platão e do cristianismo. A arte tem mais valor do que a verdade, porque o sensível se situa mais alto e é mais verdade que o suprassensível. Na frase “temos arte para não morrermos da verdade”, a “verdade” quer dizer “o mundo verdadeiro” do suprassensível.

Para Heidegger (216), a proposição de Nietzsche “temos arte para não morrermos da verdade” revela que não é possível viver com a verdade. “É ‘impossível... viver com a verdade’ se a vida é sempre um aprimoramento da vida; a “vontade de verdade”, i.e. o aprisionamento da aparência é ‘sempre um sintoma de degenerescência’” (Heidegger 216). Por conseguinte, a arte vale mais do que a verdade.

Mas, o que é que a arte tem a ver com a verdade? Sobre a verdade, Nietzsche (247) recusa em *A Vontade de Poder* a ideia tradicional e aristotélica de que a filosofia é a arte de descobrir a verdade. A ideia de que a verdade é encontrada para superar a ignorância é um erro e esse erro é, para Nietzsche, uma das mais potentes e sedutoras. Para Nietzsche (536), a filosofia é uma demanda voluntária até pelo mais detestado e notório lado da existência, através de perguntas como “Quanta verdade podes suportar?” ou “A quanta verdade te atreves?”. Em *A Vontade de Poder*, Nietzsche (453) sublinha que este livro é anti-pessimista, porque ensina algo mais forte do que o pessimismo e algo “mais divino” do que a verdade: a arte.

Verifica-se nesta perspectiva nietzscheana uma oposição entre a filosofia (*logos*) e a arte (*poien*, criação, e *pathos*, paixão, ou seja, expressão de sensações), i.e. uma radicalização entre os campos de intervenção da filosofia e da arte: a) a filosofia interessa-se pelo real e pretende interroga-lo para o compreender (é um poder catalisador da razão), enquanto a arte recria o real através da frutífera imaginação e criatividade; b) se à filosofia corresponde uma descrição do mundo objetivamente, à arte corresponde a criação de uma realidade original; a filosofia prima pela reflexão racional, a arte pela imaginação criadora. A filosofia e a arte são dois modos de ver e compreender o mundo. Todavia, esses modos não são primordialmente pedagógicos nem, por conseguinte, objetivos,

inequívocos, rigorosos ou comprometidos com a verdade; são, pelo contrário, perspectivas de ver e compreender ou interpretar o mundo.

Se Platão refuta a arte a favor da filosofia, Nietzsche sobrevaloriza a arte e coloca-a ao patamar da filosofia, considerando a arte ser capaz de alcançar os desideratos mais fundamentais para a vida. Se a verdade é um valor importante, não só para Nietzsche, este paradoxalmente também valoriza a ilusão, relacionada, por conseguinte, com o valor insubstituível da arte, porque esta é capaz de nos envolver na ilusão. O motivo que leva Nietzsche a valorizar a arte é o mesmo que leva Platão a desvalorizar a arte. O valor da arte está em oposição ao valor da verdade. Supostamente precisamos da arte para nos salvarmos da verdade.

Para Platão, o mais importante é a descoberta, através do pensamento racional, de uma ordem metafísica e ética para o mundo. Como afirma Christopher Janaway, em “Plato and the arts”, é esta a tarefa da filosofia; não a da arte. A arte só poderia possuir verdadeiro valor se apenas representar corretamente esta ordem ou se nos ajudar a alinhar nela (Janaway 388). Nietzsche reconhece essa capacidade na arte.

A filosofia e a arte tratam diferentemente a questão da verdade. Contudo, o ponto crítico acerca da verdade assenta na consideração de que a verdade nasce de um contrato; resulta daquilo que é fixado, a partir de um determinado momento, como verdade. São as convenções da língua (forma de cultura) estabelecidas pelo uso social das palavras. Estas palavras são como representações das coisas e, por isso, não correspondem à essência daquilo que representam. Estes são, genericamente, os parâmetros da posição assumida por Nietzsche, que se podem encontrar em *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. A verdade é o que é fixado para ser considerado, a partir de então, como verdade. Segundo Nietzsche, é inventada uma designação das coisas tão válida como vinculativa e tão clara como distintiva entre o que é a verdade e a mentira. “O mentiroso utiliza as designações válidas, as palavras, para fazer com que o irreal pareça real” (Nietzsche 217). O mentiroso faz um mau uso das convenções estabelecidas na sociedade através de trocas arbitrárias. Então, o que é a verdade? Segundo *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral* (221), a verdade é: “Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canónicas e vinculativas”. Para Nietzsche, as verdades são ilusões esquecidas enquanto tais, “metáforas que foram gastas e que ficaram

esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal” (221).

Todavia, como o próprio Nietzsche reconhece, importa indagar a genealogia da verdade, i.e. saber de onde provém o impulso para a verdade, visto que apenas foi reportada a obrigação que a sociedade impõe para a existência da verdade. Uma obrigação assente na condição de que, para ser verdadeiro, é preciso utilizar as metáforas usuais, expressar de uma determinada maneira moral, falar e agir segundo uma convenção estabelecida, um modo gregário e um estilo vincutivo para todos. De acordo com *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, o impulso para a verdade provém do esquecimento e da inconsciência do ser humano, que mente consoante hábitos já há muito enraizados: “[...] precisamente *através dessa não consciência* e através desse esquecimento ele atinge o sentimento de verdade” (Nietzsche 222). Por conseguinte, “deste sentimento de ser obrigado a designar uma coisa como ‘vermelha’, uma outra como ‘fria’, uma terceira como ‘muda’, desperta uma inclinação moral relativa à verdade” (Nietzsche 222).

Segundo esta perspectiva de Nietzsche, a verdade do mundo, das coisas e dos estados das coisas é regida por uma imposição de ser racional; uma imposição que generaliza todas as impressões e intuições súbitas e individuais sobre o mundo em conceitos regulares. A marca distintiva é a capacidade de conceptualização e de esquematização do mundo. Conforme exemplifica Nietzsche (223), “cada povo tem sobre ele um céu de conceitos” e “por exigência da verdade, compreende agora o facto de cada deus conceptual apenas dever ser procurado na *sua* esfera”. Assim se compreende a vertente criadora do ser humano que, como uma delicada e sólida teia de aranha, consegue “a edificação de uma catedral de conceitos infinitamente complicada” (Nietzsche 223).

É esta sólida e regular teia de conceitos que permite ao ser humano vígil estar certo da sua consciência, do seu estado desperto. Esta observação figurada de Nietzsche revela o seu perspectivismo crítico sobre a questão da verdade, que tem influência na dicotomia entre a religiosidade e a secularização.

Para Nietzsche, a verdade é feia: vimos do nada e retornaremos ao nada depois da morte. Ninguém escolhe nascer (esta escolha está fora de alcance) mas tendo nascido, também não se escolhe não morrer (esta escolha também está fora de alcance). Nunca ter nascido libertaria da tragédia de morrer e é esta a melhor alternativa. A segunda melhor alternativa é morrer cedo para não ter de suportar ter de passar pelo doloroso retorno ao nada.

Todavia, se a vida é bela, os gregos inventaram os Deuses para esteticizar o mundo, para cobrir a feiura da verdade com um cobertor de beleza, para dotar com mais significado a existência humana: para tornar a vida mais bela e compensar a feiura da morte. Então, a arte é a forma de esteticizar a dor e a feiura da vida e da verdade, pelo que temos arte para não morrermos da verdade, porque o valor da arte é mostrar que é possível viver sem a ideia de que existe a verdade. A arte é metafísica, modo de revelação do que é. O mundo (fenómeno estético) só tem existência metafísica, i.e. só existe enquanto fenómeno estético. O homem que realiza a sua condição de homem é o artista, aquele que se liberta da vontade individual e que é porta-voz da realidade.

Nietzsche aborda a questão da importância da obra de arte relacionando-a com a sua origem helénica e com o seu âmbito pessimista. O resultado está na consideração da tragédia grega. Para Nietzsche, o povo grego teve a necessidade de sentir sofrimento e afligir-se com a tragédia para edificar a arte. É esta a síntese aglutinadora da arte pela arte. O pessimismo não é signo de declínio; pelo contrário, é signo de elevação pela arte. Nietzsche reconhece uma relação profícua entre os gregos e a dor, da qual se desenvolve a sua sensibilidade e nasce a obra de arte. A dor e o sofrimento são pedagógicos, ensinam sobre como é a vida e preparam o ser humano para enfrentar as amarguras e adversidades próprias dessa vida. Há uma pedagogia da dor e do sofrimento no sentido estrito do termo pedagogia, i.e. há uma orientação ou um endireitamento do carácter e da vida através da dor e do sofrimento, bem como da própria arte que as exprime, representa ou reproduz. É assim que o povo grego, apto para o sofrimento, justificou a sua existência através da arte, unindo esta à vida.

A cultura clássica grega é politeísta e mitológica; faz sentido a criação de imagens de deuses para melhor se suportar a vida e servir como referência. Os deuses gregos são referências, modelos, exemplos, tal como são exaltados por Homero. Paradoxalmente, através da afirmação da ilusão apolínea se encara a realidade dionisíaca e se continua a desejar viver e procurar uma referência metafísica. Cumprindo a cultura apolínea, os gregos precisam do sonho para minimizar o sofrimento. A vida transforma-se em ilusão onde se manifesta a aparência. A vida na aparência é a única que é suportável.

Em *A Origem da Tragédia*, Apolo e Dionísio correspondem a duas forças criadoras opostas que existem na natureza e que estão na génese das artes e das possibilidades que estas podem atingir. A cultura clássica grega move-se além do marco predominantemente apolíneo e a principal reivindicação de *A Origem da Tragédia* é a de que a tragédia, enquanto a mais elevada forma de arte, combina os génios de Apolo e de

Dionísio (Janaway 44). Assim, estamos mais preparados para descortinar e entender as possibilidades que a tragédia pode alcançar. Se a principal função da arte é a sua capacidade para representar momentos, situações e acontecimentos da vida, a arte oferece-nos um modo de enfrentar e compreender esses momentos, situações e acontecimentos (Raymond 78).

A Grécia é o berço da civilização ocidental; é a origem da racionalidade e da produção artística, de onde se começaram a estabelecer padrões culturais. Segundo Nietzsche, o povo grego era caracterizado por uma sensibilidade simultânea ao sofrimento e à arte (Machado 18). A origem da arte está na tragédia, no sofrimento humano. Para tornar a vida mais alegre, criaram a arte apolínea da aparência e da beleza. O ideal de vida era a moderação contra a violência dos instintos das paixões. Negar o sofrimento é negar a vida. Perante uma tragédia, sofremos e perguntamos “porquê?”. Esta pergunta é pedagógica. Relacionar-se com a dor através da arte fortalece. A tragédia é uma afirmação da vida. Apesar do aparente paradoxo, esta perspectiva de Nietzsche fundamenta-se na importância e na função transformadora que a dor, o sofrimento e também a própria arte assumem na vida e no ser humano.

Se a arte é criada para divinizar o mundo criando beleza e tornar suportável a vida contra a dor e o sofrimento, esta não será uma função ou utilidade primordial da arte? Existirá, com esta utilidade da arte, o belo natural? Não necessariamente, porque o belo é criado com esta finalidade, em que o mundo grego da beleza é o mundo do belo aparente, meras sensações de prazer.

Nietzsche entende a Antiguidade Clássica Grega como a afirmação e a aceitação da vida como tensão de forças opostas. Estabelece uma rutura entre os pensadores pré-socráticos (os verdadeiros filósofos trágicos) e Sócrates, Platão e respetivos discípulos. Enquanto os primeiros, os filósofos trágicos, aprenderam a essência da existência como coexistência de forças opostas, resultando na afirmação da vida, os segundos simplesmente procuraram revelações estereotipadas e convencionadas do que consideraram verdades.

Nesta perspectiva sobre as tensões de forças opostas, a civilização grega resume-se na coexistência de duas forças contrárias que Nietzsche denomina o “apolíneo” e o “dionisíaco”. Por isso, Nietzsche considera as tragédias gregas de Ésquilo (*Prometeu*), de Sófocles (*Édipo Rei*) e de Eurípedes (*As Bacantes*) como manifestações autênticas da arte enquanto meio de aceder à compreensão da essência da vida e da existência humanas. A tragédia é a síntese das tendências apolíneas e dionisíacas. A tragédia tem efeitos

evidentes, nomeadamente ao permitir a consolação metafísica através da aceitação da dor e do sofrimento, i.e. através da afirmação da vida. A tragédia permite viver e participar de um drama, de uma manifestação dos conflitos existentes. Através desta vivência e participação, atinge-se o estado dionisíaco, a anulação do indivíduo e a identificação com o ser primordial. A arte é como um deus salvador, porque só a arte tem o poder de transformar o aborrecimento existencial em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida. A arte é paliativa, um bálsamo existencial.

A tragédia grega clássica caracteriza-se fundamentalmente pela subordinação a uma fatalidade inelutável em que o ser humano é um mero instrumento do destino e um juguete dos deuses. O protagonista da tragédia é um homem justo que, sem culpa, cai da felicidade e atua movido por forças superiores. Na tragédia grega existe um outro elemento participante e igualmente crucial para o desenrolar da narrativa e para o acirramento do *pathos*: o coro. Este elemento, o coro, comenta as ações e contribui para a compreensão e o enaltecimento das sensações. Assim, a mitologia suporta e referencia a vida, justificando-se a estrutura da tragédia grega clássica em prólogo, atos (três em crescendo de intensidade até ao último, o clímax) e epílogo (incluindo a catástrofe inevitável).

No *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche (84) considera a “psicologia do artista” segundo a premissa: “para que haja arte, para que haja alguma ação e contemplação estéticas, torna-se indispensável uma condição fisiológica prévia: a embriaguez”. Para Nietzsche, a embriaguez é importante porque intensifica a excitabilidade da máquina inteira que é a condição para se produzir e haver arte. Nesta obra, segundo Nietzsche (85), “o essencial na embriaguez é o sentimento de plenitude e de intensificação das forças”. É com a embriaguez que, na perspectiva de Nietzsche (85), “fazemos partícipes as coisas, constrangemo-las a que participem de nós, violentamo-las – idealizar é o nome que se dá a esse processo”. “Neste estado [de embriaguez] uma pessoa enriquece todas as coisas com a sua própria plenitude: o que vê, o que quer, vê-o aumentado, condensado, forte, sobrecarregado de energia” (Nietzsche 85). Nietzsche reconhece que o ser humano, nesse estado de embriaguez, transforma as coisas até elas refletirem o seu poder e até estas serem reflexos da sua perfeição. “Este *ter-de-transformar* as coisas em algo perfeito é arte. Mesmo tudo o que o homem nesse estado não é converte-se para ele contudo, num prazer em si; na arte o homem frui-se a si próprio como perfeição.” (Nietzsche 85).

O “apolíneo” (sonho) e o “dionisíaco” (embriaguez) são as duas tendências artísticas que, segundo Nietzsche, originaram a arte. A evolução progressiva da arte

resulta do duplo carácter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco. Para Nietzsche, apenas se pode falar de arte enquanto a síntese do apolíneo e do dionisíaco. A arte é como um acontecimento cósmico, uma manifestação de duas forças opostas da natureza; duas forças em luta, mas também em harmonia. Dionísio só se revela através de Apolo, porque apenas este (o deus da forma e da aparência) permite a revelação do dionisíaco materializado na música ou nos heróis trágicos.

No *Crepúsculo dos Ídolos*, dividem-se as artes entre as que são expressão de uma “embriaguez apolínea” e as que são expressão de uma “embriaguez dionisíaca”. As artes plásticas e a poesia épica seriam artes apolíneas, artes de artistas visionários e excitariam os afetos do artista e do espectador; a música, a dança, a mímica e o teatro resultariam de estados de embriaguez dionisíaca.

A embriaguez é um conceito dionisíaco, porque Dionísio era o Deus grego do vinho e simboliza a natureza, o excesso e o irracional. Na Antiga Grécia, o culto a Dioniso estava associado às embriaguezes, orgias e festividades onde se cometiam todo o tipo de excessos. Nietzsche contrapõe Apolo a Dionísio. Apolo é o símbolo da ordem, da medida, da proporção e da forma; identifica-se com o sonho, as imagens e as formas individualizadas. Todas as artes resultam da tensão de forças entre Apolo e Dionísio.

Enquanto a arte apolínea é a arte da ordem, da medida, da proporção, da luz, da imaginação e da sabedoria, a arte dionisíaca é a arte do caos, da sombra, do excesso, da embriaguez, da alegria e da vitalidade. Apolo é o deus do sonho e da aparência; Dionísio é o deus da afirmação e da força criadora, do irracional e da integração cósmica. Ao princípio da individuação de Apolo (há um culto da personalidade vigorosa e equilibrada) de contrapõe o princípio da “des-individualização” de Dionísio, i.e. a rutura dos limites do Eu (o indivíduo perde-se na unidade da vida universal). Com Dionísio, verifica-se a vivência intensa pelo seguimento de impulsos naturais (embriaguez significa a superação do individual); há uma negação da moral imperativa (e do ascetismo e do dever). A arte dionisíaca seduz-nos e dá-nos um conforto metafísico para a vida, como se fosse em encantamento que torna habitável o horror e o absurdo da vida (Young 48).

Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche desenvolve a questão paradoxal relativa ao povo que valorizava tanto a razão, a ordem e o controlo das paixões e que teve a necessidade de criar uma arte, a tragédia, onde se expressa o irracional e o misterioso. Nietzsche serve-se da tragédia grega para compreender como o sofrimento tornou o povo grego tão belo. A dimensão estética adquire uma perspectiva ontológica em *A Origem da*

Tragédia. Há um trânsito do estético para o metafísico, pois é sobre as categorias do belo que Nietzsche apresenta as suas considerações metafísicas.

Nietzsche desenvolve e defende uma visão trágica do mundo em *A Origem da Tragédia*. O sentimento trágico corresponde à aceitação da vida. Todavia, as obras de arte não são iguais: enquanto o artista plástico ou épico (o das artes plásticas) abisma-se na contemplação pura das imagens e das formas, o artista lírico (o da música) sente nascer dentro de si, sob uma influência mística da renúncia à individualidade. A música procura a poesia para se exprimir como vontade.

Por um lado, se o princípio artístico apolíneo é o sonho, o princípio artístico dionisíaco é a embriaguez, por outro lado, se o princípio psicológico apolíneo é a força humana inconsciente e criadora de formas e de um mundo de aparências, o princípio psicológico dionisíaco é o estado de êxtase destruidor de todas as barreiras que nos leva a sair de nós próprios. O exemplo do primeiro caso são as artes plásticas, em que o artista se assume como intérprete; o exemplo do segundo caso é a música, em que o artista se assume como criador.

A arte define-se como uma metafísica, um modo de revelação do que é. Apenas a arte revela a verdadeira natureza da realidade. *A Origem da Tragédia* é uma metafísica do artista, uma interpretação do todo universal que segue o fio condutor da arte. A arte manifesta as duas tendências ou forças em conflito e a própria arte torna-se símbolo. O artista dionisíaco está totalmente identificado com o uno primordial, com o seu sofrimento e a sua contradição. A obra de arte é qualificada como repetição ou reprodução do mundo e reflete esse sofrimento primordial. Assim, o objetivo da arte não é educar nem nos aperfeiçoar, mas é revelar o ser. Trata-se da arte como ontologia; não como pedagogia.

Todavia, o ser humano deixa de ser artista e torna-se obra de arte, segundo *A Origem da Tragédia* (Nietzsche § 1), se apenas como fenómeno estético é que a existência e o mundo aparecem eternamente justificados e suportáveis (2004 § 24; 1987 § 107). Entender e conhecer o que é a arte é entender e conhecer o que é a vida e o seu sentido. Ao relacionar a arte e a vida, Nietzsche realça a arte na construção de belas possibilidades da vida (Dias 111).

2. Arte vs. ciência: entre o belo e a verdade

Para Nietzsche, a arte não se assume apenas como um modelo alternativo de racionalidade do mundo face à ciência; a arte é mais importante do que a ciência.

Nietzsche separa a ciência e a arte, por um lado, mas aproxima a ciência e a moral, por outro lado. A ciência não é independente da moral, porque a ciência não está isenta de juízos de valor. Até se pode aceitar que seja a moral a atribuir valor à ciência. Deste modo, procurar a verdade das coisas e do mundo é fazer uma genealogia da moral, isto é, é procurar a história dos valores.

Ao se dirigir aos afetos e não à razão, o efeito crítico da arte é mais imediato do que o da ciência. Por conseguinte, “a ciência tem sobre a arte a vantagem de potenciar o poder catalítico da razão, mas a arte tem sobre a ciência a vantagem de se dirigir diretamente aos afetos” (Constâncio 298). Consequentemente, “a criação tem no artista o efeito imediato de modificar os seus valores (o criar, i.e. o idealizar é já uma reavaliação afetiva dos valores), e a obra de arte tem no espectador que é afetado por ela o mesmo efeito imediato: modifica os seus valores (recriar a idealização expressa na obra de arte é já uma reavaliação afetiva de valores).” (Constâncio 298).

A arte e a ciência são duas formas de comunicação, mas uma, a arte, é comunicação intuitiva e a outra, a ciência, é comunicação discursiva: “[...] a ciência é uma reconceptualização da experiência e comunica através de conceitos, a arte é uma idealização da experiência e comunica através de ‘intuições’, ‘percepções’ – através de sons, de ritmos, de movimentos, de cores, de formas, de imagens e do estilo que ela imprime a todos estes ‘signos’ tão diferentes dos signos apenas conceptuais.” (Constâncio 298). Em *Crepúsculo dos Ídolos*, reconhece que o artista é um génio da comunicação e, por conseguinte, pode presumidamente evitar a vulgarização que decorre do uso da linguagem natural (Nietzsche 98). O tipo de comunicação distingue também a arte da filosofia. Segundo Schopenhauer, uma das principais influências de Nietzsche (Young 5), a arte e a filosofia estão ambas vocacionadas para revelar a natureza da realidade, sendo que a filosofia é essencialmente conceptual e a arte é perceptiva. Para Schopenhauer, o conhecimento da filosofia é sempre explícito e o da arte é implícito (Young 17). Na perspetiva de Schopenhauer, a mais elevada forma de arte é a que possui um maior valor cognitivo (Young 14), referindo-se à essência das coisas, e a que comunica conhecimento sobre a realidade última de um modo mais claro e vivo (Young 21).

Para Nietzsche, o valor da arte é: a arte e o artista mostram que é possível viver sem a ideia de que existe a Verdade e que é possível desejar viver na Aparência. É necessária a Verdade com véus, segundo *A Gaia Ciência* (Nietzsche 14). Há um ideal ascético na arte, uma vida espiritual austera para a busca da perfeição moral e um fim superior, controlando o corpo e as suas exigências.

A arte comunica o *pathos*, porque se dirige diretamente aos afetos e modifica imediatamente os valores. A arte tem, portanto, efeitos diretos e imediatos nos estados de espírito ou tensões interiores. A arte é performativa por comunicar afetos e ter efeitos patológicos. Os afetos são inefáveis; só se podem mostrar. Por isso, “toda a comunicação artística é uma ação performativa ou ilocutória cujo principal efeito é perlocutório” (Constâncio 300). O sentido da obra de arte reside nos signos que ela possui e mostra respeitantes à atitude, condição ou estado em que o artista a concebeu.

A ciência, por seu turno, é que é uma imitação da Natureza, por se importar apenas com o conteúdo locutório, i.e. o que ela constata sobre o estado de coisas na Natureza e no mundo. A diferença acentua-se com a arte a motivar a mudança de valores e a criar novos valores, por um lado, e a ciência a criar novas concepções, mas não de valores.

Segundo Deleuze (70), o que separa Nietzsche da ciência é uma tendência, uma maneira de pensar. A ciência não está isenta de juízos de valor e, por isso, se aproxima da moral. Nietzsche atribui maior importância aos valores do que aos factos (ou seja, do que à verdade). Só o mundo sensível é real. Nietzsche critica as verdades aceitas e nega as verdades absolutas e imutáveis. O prazer de viver é superior ao de conhecer; a arte dá o primeiro, a ciência dá o segundo.

Esta última reflexão de Nietzsche é reveladora da primazia que atribui à experiência do vivido, que é subjetiva, idiossincrática e inalienável, em detrimento da verdade sugerida como “a verdade” pela ciência, que tem a pretensão de explicar e descrever tudo.

Todavia, a questão sobre o que a arte pode ensinar ou a questão que relaciona a arte e a ciência não são pacíficas nem inequívocas. Pelo contrário, as interpretações sobre estas duas questões diferem. Se Nietzsche e Fernando Pessoa consideram que o mais fundamental na arte é a perspetiva puramente estética da expressão de sensações, Nelson Goodman (275) considera que, “apesar da doutrina frequente, a verdade, por si, tem pouca importância em ciência”. “Nem a verdade é um entre vários critérios concorrentes envolvidos na avaliação de hipóteses científicas”, acrescenta Goodman (275). Segundo Goodman (276): “A diferença entre arte e ciência não é a que existe entre sentimento e facto, intuição e inferência, deleite e deliberação, síntese e análise, sensação e cerebração, concreção e abstração, paixão e ação, mediação e imediação ou verdade e beleza, mas antes uma diferença de dominância de certas características específicas de símbolos.”

Tradicionalmente, ainda, a arte é associada ao prazer; o valor da arte está ligado ao prazer ou à satisfação, pois dizer que uma obra é boa é o mesmo que dizer que é

agradável ou apazível (Graham 13). Associada ao prazer ou à satisfação, a arte não tem de se preocupar necessariamente com a verdade nem com o conhecimento. Todavia, Gordon Graham (69) considera que, de certa forma, é óbvio que podemos aprender com a arte, pois “toda a espécie de informação pode ser apreendida em romances e quadros”. Se bem que a informação que se retém através da obra de arte é incidental, i.e. é acessória, conforme reconhece Gordon Graham (69). Os artistas têm mensagens a transmitir e a arte com mensagem “pode não passar de propaganda, de uma promoção habilidosa de um ponto de vista” (Graham 70). “O lado interessante da tese segundo a qual aprendemos com a arte é, então, que os quadros, os poemas, as peças, etc., não nos dão informação, nem sequer propagandeam opiniões de modo atrativo, mas fazem progredir o nosso entendimento” (Graham 70).

Esta perspetiva sobre o papel educativo, pedagógico, didático ou de promoção do entendimento releva a arte para além da expressão de sensações e emoções, do prazer contemplativo, da contemplação do belo ou do mero entretenimento estético. Neste sentido, a ciência distingue-se naturalmente da arte pela sua vocação específica para a produção e assimilação de conhecimento. Se a arte é um recurso para o entendimento do mundo, da posição ou perspetiva do artista ou do significado da própria obra ou objeto estético, reconhece-se a importância da arte também neste campo intelectual ou cognitivo, mas sempre admitindo as devidas diferenças entre a natureza e a função da arte e a natureza e a função da ciência.

A principal função da arte não é fazer progredir o conhecimento, apesar da corrente cognitivista defender o contrário. Compreender a arte como fonte de conhecimento ou de entendimento é, por um lado, força-la a um molde que não lhe é adequado e, por outro lado, é sobrestimar o valor relativo da arte, conforme defende Douglas Morgan em “Must art tell the truth?” (Graham 71). Por conseguinte, a teoria ou posição da importância cognitiva da arte afigura-se o resultado de um convencionalismo cultural que pretende elevar o papel da arte ao nível do da ciência. Todavia, os conhecimentos científicos são provisórios e refutáveis, o que não acontece nem pode acontecer com uma obra de arte. Se bem que devemos distinguir a forma da obra de arte do seu conteúdo temático, i.e. das informações que veicula, podendo estas ser ficcionadas ou abstratas.

É neste sentido que Fernando Pessoa (53) reconhece que “a arte nada tem com a moral, quanto ao fim; tem quanto ao conteúdo”, na medida em que “um assunto sexual deve ser tratado em arte de modo que não suscite desejo”, pois “para suscitar desejos,

serve melhor uma fotografia pornográfica”. Segundo Fernando Pessoa (54), “um poema que viola as nossas noções morais impressiona identicamente o homem são como um poema que viola a nossa noção da verdade”. “Um poeta que canta, elogiando, o roubo, não fará com isso um bom poema; nem o fará um poeta moderno a quem lembre cantar o curso do sol à volta da terra, que é uma cousa falsa. Viola a regra do agrado. Agradará a mais gente um poema que, sobre ser belo, seja moral, que um que, sendo belo, seja imoral.” (Pessoa 54). Para Fernando Pessoa, apenas existem relações entre o artista e o moralista, não entre a arte e a moral: “As relações entre a arte e a moral são análogas às entre a arte e a ciência. Não há relação entre a arte e a moral, como a não há entre a arte e a ciência” (Pessoa 54).

De um modo mais polémico e discutível, Fernando Pessoa (28) comparou a finalidade da arte com as da ciência, da filosofia e da religião, afirmando que “não elevamos uma coisa fazendo-a tender para o mal”. “[...] a finalidade da arte é a elevação do homem por meio da beleza. A finalidade da ciência é a elevação do homem por meio da verdade. A finalidade da religião é a elevação do homem por meio do bem.” (Pessoa 28).

Regressando ao cognitivismo estético, deve-se reconhecer que as obras de arte são diferentes no belo e no prazer que suscitam e nem todas são consideradas valiosas na sua capacidade de fornecer conhecimento ou entendimento. Também se deve distinguir o entendimento da verdade. É possível entender relativamente, subjetivamente, de um modo perspectivista, diferente de outras pessoas e satisfazer-se com esse entendimento, mesmo que seja falso ou incompleto.

O lugar da arte na sociedade e na cultura, bem como nos currículos académicos, é elevado e justificado pela pressuposição de que promove conhecimento e entendimento. Segundo Isabel Capelo Gil (21), “a importância da discussão em torno da literacia visual cresce com a instanciação da transdisciplinar de cultura visual, a partir dos anos 90”, permitindo-se assim flexibilizar os entendimentos e conhecimentos e configurar novos desafios à reflexão sobre a imagem. Conforme refere Gordon Graham (75), “dado que o objetivo da educação é desenvolver a mente e estimular o entendimento, e se é verdade que a arte é uma forma deste entendimento, o estatuto da arte tem claramente um papel na educação”. Mesmo que a arte faculte ou promova conhecimento ou entendimento, as obras de arte nunca deixarão de ser perspectivas ou pontos de vista dos respetivos artistas sobre determinados temas, porque são necessariamente expressões das suas emoções, obras de imaginação ou ficções que se opõem às ciências que procuram explicar as razões

e as verdades das coisas e do que acontece factualmente. Todavia, mesmo uma obra de arte baseada na ficção pode apresentar informações históricas factuais.

O discurso ficcional cria mundos possíveis e o discurso não ficcional (informativo ou científico) reporta-se a factos do mundo atual. Na *Poética*, por exemplo, Aristóteles (1451b) não distingue o discurso histórico do discurso poético em função do género de escrita, em verso ou prosa, mas fá-lo tendo em conta o historiador, que relata as coisas que sucederam, e o poeta, que relata as coisas que poderiam suceder. O historiador refere-se ao particular, o poeta ao universal. Do mesmo modo se pode relacionar a arte e a ciência como o tratamento do que é belo e universalmente agradável a todos os sentidos (o que é ficcional e possível) e o tratamento do que é verdadeiro e particular (factual e real) respetivamente.

3. Arte vs. moral

No *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche (97) critica a ideia da “arte pela arte” e considera que “a luta contra a finalidade na arte é sempre uma luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral”. Os ídolos são, para Nietzsche, os ideais e as “verdades”; a expressão “crepúsculo dos ídolos” significa estarmos no fim das velhas verdades, conforme se pode ler em *Ecce Homo* (Nietzsche 147).

Esta posição implica a problematização sobre a utilidade da arte. Se a ideia da “arte pela arte” exclui qualquer propósito, meta ou sentido da arte, então o que faz ou para que serve a arte? Será lógica a máxima da “arte pela arte”? A arte não elogia, não glorifica, não seleciona, não destaca? Se sim, trata-se de um efeito colateral ou de algo presente inevitavelmente no instinto do artista?

Se a arte é um estimulante para a vida e se a arte faz o que se mencionou anteriormente, a arte (quer por ela mesma quer por via do instinto do artista que a cria) possui poder e, por conseguinte, não é possível pensar na “arte pela arte”, isto é, na arte sem propósito. Assim, a ideia da “arte pela arte” assenta em três pressuposições assinaláveis:

- 1) Segue um princípio de autonomia da arte;
- 2) Exclui a utilidade da arte;
- 3) Defende que a criação estética exprime ou deve exprimir apenas o belo (Constâncio 295).

Se a arte é “arte pela arte”, não pode ser uma mera imitação ou “re-apresentação” da Natureza. Nietzsche rejeita quer a tese da “arte pela arte” quer a tese da arte como

imitação da Natureza (Constâncio 299). Nietzsche defende o princípio de que a arte deve ser autónoma ou independente de juízos morais e de qualquer utilidade, ao mesmo tempo que refuta a ideia de uma absoluta autonomia da arte.

Na criação artística, espiritualizar, idealizar, elogiar, glorificar, selecionar ou destacar fortalece ou enfraquece determinadas avaliações. Se as criações artísticas revelam o poder envolvido nessa atividade de seleção e criação, “a arte intensifica o sentimento de estar vivo e, com isso, promove a desejabilidade da vida” (Constâncio 295). Assim, a arte não é realmente autónoma, porque não é independente da vida; pelo contrário, serve os interesses da vida, representa os vários aspetos da vida e é criada pelo ser humano na sua dimensão finita e terrena.

Então, a pergunta sobre a arte e a moral ou sobre a utilidade da arte não deve ser colocada, mas sim a pergunta sobre o que comunica o artista acerca de si próprio na sua arte. O que o artista comunica acerca de si próprio através da sua arte não pode ser ilusão nem mentira, porque a arte não é alienação. Pelo contrário, a arte tem sempre a capacidade de fazer aparecer, de realçar e de comunicar o lado feio, duro, enigmático e temível da vida, conforme se pressupõe em *Crepúsculo dos Ídolos* (Constâncio 296). A arte será, nesta perspetiva, uma atividade crítica, porque destrói ilusões e reavalua valores.

A arte é sempre transformadora e tem, por isso, uma dimensão crítica, pois a arte não se limita a imaginar, ela também modifica os valores, incluindo os nossos compromissos afetivos básicos. A criação artística promove, segundo Nietzsche, a espiritualização das avaliações dos valores. Fá-lo com a distância necessária da crítica. Se é assim, a relação entre a arte e a moral não será estreita e consequencial?

Para Nietzsche, a arte idealiza e a sua fonte é a imaginação. A arte é fundamentalmente uma atividade da imaginação produtiva. Ao produzir algo de novo, “ao produzir novos esquemas e ao pôr em destaque novos aspetos das coisas, a imaginação transforma a nossa perspetiva sobre elas (‘violenta-as’)” (Constâncio 297). A arte é transformação através da imaginação e da criação quer do modo de ver o mundo quer dos valores. Mas sê-lo-á se for amoral.

Por conseguinte, a arte é independente de juízos morais e da sua eventual utilidade. A arte vivifica sentimentos e promove a desejabilidade da vida, porque a arte é demasiado humana, dirige-se aos afetos, razão pela qual a origem da arte está na tragédia (no sofrimento humano).

4. Exemplos em que a arte é colocada em questão

Em 1990, a exposição de fotografias de Robert Mapplethorpe, no Contemporary Arts Center, em Cincinnati (EUA), suscitou preocupações sociais e provocou críticas contundentes da opinião pública. Independentemente de se tratar, como em todas as expressões e formas de arte, de uma perspectiva ou visão do artista sobre um determinado tema, este caso é paradigmático do modo como uma criação artística extravasa o âmbito estritamente estético de suscitação de gosto, sensação de belo ou representação de alguma beleza. Se a intenção do artista foi reproduzir e representar uma denominada “arte erótica”, próxima da pornografia (que é um tema sensível e intolerado na opinião pública), como é possível não causar reação do público? Este foi o primeiro caso em que uma exposição artística resultou em manifestações contra a arte (considerada imoral) e num julgamento em tribunal pela prática de crime de obscenidade por parte de um museu de arte. Este caso demonstra que a arte pode não ser amoral nem pedagógica ou instrutiva e pode, por conseguinte, enveredar pela expressão ou representação de temas não apreciados ou não tolerados pela opinião pública e, assim, resultar em manifestações públicas de repúdio pela arte.

Mais recentemente, em 2015, a arte também esteve no epicentro da polémica. Aqui, não propriamente pela criação estética de um tema controverso, como no caso anterior, mas devido às diferenças culturais entre povos. Neste caso, tratam-se de obras de arte clássicas, que configuram a própria história da arte, mas que a delicadeza do trato político procurou condicionar, cobrindo-se esculturas de nus como sinal de respeito/pudor para evitar embaraços culturais e diplomáticos: a Vénus Capitolina, no Museu Capitolini (local do encontro entre o presidente iraniano Hassan Rouhani e o primeiro-ministro italiano Matteo Renzi), em Roma. Neste exemplo, é como se a arte, para mais arte antiga, causasse vergonha.

Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados para demonstrar que a arte não é nem pode assumir a pretensão de verdade, como a ciência, nem desempenhar um papel transversalmente pedagógico e instrutivo: a representação pictórica do erotismo feminino (mais do que o simples nu feminino) em *A Origem do Mundo*, do pintor realista Gustave Courbet ou *Olympia*, de Edouard Manet, tendo ambas suscitado protestos por serem consideradas imorais; *O Rapto das Sabinas*, de Giambologna (na Piazza della Signoria, em Florença, juntamente com outras estátuas nuas na via pública); *Saló*, de Pier Paolo Pasolini; *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Canções*, de António Botto; *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal; os daguerreótipos de nudez nos primórdios da

fotografia; as letras de músicas de Heavy Metal, que falam em morte, suicídio e consumo de drogas, etc.

Até se discute a moralidade da história *O Gato das Botas*, obra de arte literária de Charles Perrault, em que se confunde o justo e o injusto, porque o gato ludibria para conseguir os seus fins. Pode haver uma história infantil que reporte a honestidade e cujo protagonista seja desonesto e tenha um final feliz praticando o que é tido socialmente como “errado”? Este seria um caso paradoxal, pois os benefícios da literatura infantil são, *inter alia*, desenvolver a dimensão crítica, criativa, lógica e ética do pensamento; relacionar o pensar, o falar e o agir; e promover atitudes e comportamentos de inserção e interação social. A obra *O Gato das Botas* é uma obra de ficção e, por conseguinte, está descomprometida com a verdade, mas não necessariamente com a moral. Trata-se de uma obra para um público jovem, em aprendizagem e assimilação de valores e princípios morais, exigindo-se cuidado com o que se exprime ou se mostra como exemplo a seguir, tal como acontece com outras obras de literatura infantil.

No exemplo de *Pietá*, de Giovanni Bellini, a arte é concebida para alcançar um fim exterior a si mesma? Se até um ateu pode apreciar e valorizar obras de arte religiosas como esta de Bellini, será por serem religiosas que as obras têm valor ou por possuírem beleza intrínseca? Voltamos, assim, à questão acerca da necessária ou pertinente utilidade da arte: a arte deve servir propósitos morais ou cumprir padrões estéticos para ser valorizada? A arte sacra é considerada bela com base em critérios estéticos, mas também com base em critérios temáticos. O que esta arte sacra ensina? Quanto muito, representa cenas bíblicas familiares e importantes que, por isso, sensibilizam e comovem. No caso da arte sacra, não há um descompromisso com a verdade, porque esta arte é como um relato visual do mundo e da humanidade, segundo o Cristianismo.

Compare-se, por exemplo, as representações pictóricas *Retrato do Papa Inocêncio X*, de Diego Velázquez, e *Estudo Segundo o Retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*, de Francis Bacon. Neste caso, não é o tema que diferencia; é o estilo artístico, as abordagens que resultam numa representação canónica ou ortodoxa, no caso de Velázquez, e numa representação heterodoxa e afastada dos padrões e critérios estéticos criadores de beleza e de sensações aprazíveis do olhar, a de Bacon. Enquanto Velázquez apresenta uma representação mais realista e comprometida com a verdade, Bacon procede de modo inverso, apresentando uma representação mais ficcionada, estilística e descomprometida com a verdade e com a revelação das coisas tal como estas são no mundo.

Por fim e na linha do precedente desconforto estético causada pela arte, atente-se ao exemplo de *O jardim das delícias*, de Bosch, representando situações de luxúria (painel central) o paraíso terreno (painel da esquerda) e o inferno (painel da direita). Esta obra representa elementos e aspetos da vida censuráveis, por mais humanos que sejam e por mais liberal que seja a cultura na qual se aborda publicamente a luxúria (um dos sete pecados capitais) ou as atividades sexuais, bem como as fronteiras entre o bem e o mal, o paraíso e o inferno, a vida e a morte.

Todos estes exemplos servem para demonstrar o relativismo presente na moral, mas também na estética, ou seja, o relativismo que envolve não apenas a arte, mas todas as dimensões humanas. Na arte, revela-se quer o subjetivismo estético dos artistas que criam obras de arte quer o relativismo do perspectivismo crítico do espectador ou do público. Os espectadores e o público em geral, consoante os tempos e as culturas, mudam de valores e princípios morais que condicionam ou determinam o que é ou não aceitável ou conveniente em sociedade.

A experiência estética, que inclui a simples observação de uma pintura, é peculiar (Graham 24) e distinta das outras experiências quotidianas pelas atitudes ou pelos juízos estéticos (de gosto, não de conhecimento) que desperta. Trata-se de uma experiência desinteressada, segundo Kant (91), acompanhada por um prazer contemplativo; não tem interesse prático nem tem a finalidade de assimilação de conhecimentos.

A experiência estética possui um carácter especial e incide no deleite na contemplação do belo, segundo Kant. A beleza é valiosa e a arte é valiosa, segundo Gordon Graham (25) porque consiste na criação e na contemplação da beleza. Para Kant, a beleza precisa de ser apreciada subjetivamente. Segundo Gordon Graham (26), a marca do agradável é que é, na perspectiva estética de Kant, puramente uma questão de gosto pessoal. Trata-se de um subjetivismo estético que, pela sua natureza volátil e relativa, não pode justificar o absolutismo de uma qualquer verdade que se manifeste factualmente enquanto tal, i.e. que se manifeste independentemente do sujeito ou que se manifeste como é e com uma natureza objetiva, inquestionável e universal.

Conclusões

A arte é um modo fundamental para exprimir e entender o mundo, o ser humano e o ecossistema cultural que este constrói e onde se insere. A arte é um modo de perceção do mundo, quer por parte do artista que a concebe quer por parte do espectador que a interpreta, independentemente das perspectivas. Nietzsche reconhece a natureza da arte

relacionada com a natureza humana, com a própria vida. Em *A Vontade de Poder* (796), Nietzsche fala do mundo como uma obra de arte. Um mundo que tem origem nessa obra de arte. Nesta perspectiva de Nietzsche, o mundo é análogo a uma obra de arte.

Por outro lado, este reconhecimento de Nietzsche significa também que o mundo é para ser pensado como faz um artista (Schacht 210). Para Nietzsche, em *A Gaia Ciência* (370), toda a arte pode ser vista como remédio e ajuda à vida. A arte é o grande estímulo para a vida, mas não no sentido cognitivo (Schacht 372). O valor da arte para a vida não são as verdades que eventualmente a arte transmite, porque a arte não transmite nenhuma verdade. Pelo contrário, a arte mente e engana; é o culto da aparência e lida com ilusões (Schacht 372). O valor da arte para a vida é, para Nietzsche, em função da sua relação com a verdade, mas numa função inversa, pois a verdade é feia e nós temos arte para não morrermos da verdade.

A arte representa a realidade, mesmo sem o reconhecimento da diferença entre a arte como representação do mundo e o próprio mundo como objeto de representação. A arte é um meio de expressão. Todavia, se há expressão, há o que exprimir, vontade de o fazer e, por conseguinte, deve haver algum entendimento dessa expressão.

O que dizem as obras de arte? O que podem e como podem ensinar as obras de arte? Como ler e interpretar as obras de arte para além das convenções estipuladas na história da arte? Haverá necessariamente uma dupla correspondência entre a obra e a realidade retratada, por um lado, e entre o autor e o observador, espectador ou intérprete da obra?

Como em qualquer linguagem, a arte exige um mínimo de conhecimento do seu código para que haja literacia, entendimento e produção de conhecimento sobre a obra por parte do observador, espectador ou intérprete. A literacia, na arte, é a capacidade de ler a obra de arte, bem como a capacidade de compreender e usar informações contidas nas obras de arte e transmitidas por estas a quem as observa. “Toda a imagem é texto” (Gil 19) porque as imagens verbalizam-se, manifestam-se como mensagens e ler a imagem é compreender.

Nenhuma ideia é separada do seu tempo ou de uma cultura dominante onde se insere. É precisamente o que acontece com o pensamento e a obra de Nietzsche. Wagner, pertinentemente, é o paradigma e o expoente quer da admiração artística quer da crítica de Nietzsche à arte moderna. É paradoxal, porque Wagner é e representa para Nietzsche o que há de melhor e de pior. Wagner foi um dos mais exímios músicos da segunda metade do século XIX, com grande projeção internacional graças ao apoio económico que

recebeu, mas também devido à sua estética musical, ao seu teatro musical e à tradição sinfónica alemã mediante a absorção dos motivos do romantismo e a afirmação de uma nova estética na qual a arte e a vida se entrelaçam de modo indissociável.

Nietzsche e Wagner ligaram-se por uma grande e exaltada amizade e pela comunhão de um ideal estético teorizado pelo primeiro e praticado pelo segundo. Nietzsche dedica *A Origem da Tragédia* a Wagner ao identificar a arte com a missão mais elevada e a atividade essencialmente metafísica da vida humana, cujo porta-voz seria Wagner (Scruton 241). Como afirma Heidegger (216), se o termo “metafísica” significa, para Nietzsche, nada mais do que a essência da realidade e se a realidade consiste em brilhar, então a arte é mesmo a própria tarefa da vida, i.e. a sua atividade metafísica, pois a verdade, pelo contrário, é uma dada aparição fixada que obriga a vida a estar presa a uma perspetiva particular.

A partir de 1876, devido às fortes personalidades de ambos, Nietzsche e Wagner afastaram-se e teceram severas críticas um ao outro, tendo Nietzsche redigido os famigerados *O Caso Wagner* e *Nietzsche Contra Wagner*. Nietzsche até afirma que a sua própria doença o libertou de um incómodo sentimento de “falta de si”. Esse sentimento, que seria prejudicial, surgia como resultado de um trabalho intelectual desgastante, levando-o a desejar entorpecer-se através da arte de Wagner. Face a esta circunstância, Nietzsche nota a relação entre uma atividade escolhida contra o próprio instinto e a necessidade de entorpecimento da sensação de vazio e de fome através de uma arte narcótica, a arte de Wagner.

Wagner torna-se o expoente da crítica de Nietzsche à arte moderna (Scruton 244). Uma crítica contundente que assenta na ideia de que “temos arte para não morrermos da verdade”. Esta proposição sintetiza uma perspetiva salvífica da humanidade, em que a fruição estética é do domínio do sentimento e não da conceptualização. A arte é autónoma e superior à moral e à ciência. Esta proposição de Nietzsche pode querer dizer que a arte tem de representar a vida de uma forma bela, afirmativa, porque a vida não é assim (Young 134).

Todavia, para Nietzsche, a arte moderna é uma arte degenerada, é um cristianismo latente, porque os artistas são serventúrios de uma moral, de uma filosofia, de uma religião e, por vezes, adutores do poder. É uma estética da decadência, que se opõe a uma estética clássica. Contra a cultura filistina, Nietzsche considera Wagner como o decadente-tipo, o exemplo do retrocesso da cultura alemã, pelo qual a arte revela as suas

tendências secretas. O “Parsifal” é o exemplo maior de uma obra de rancor, vingança e veneno, considerando que a arte de Wagner é doente (Ridley 152).

Então, por que precisamos da arte? Precisamos da arte por muitos motivos, tais como: a) o mundo onde nos inserimos é uma representação de uma vontade, que é inacessível ou superficialmente acessível pela razão, i.e. pela ciência; b) a ciência é impotente para entender e para dirigir a existência metafísica do ser humano nesse mundo; e c) a arte é o poder alternativo para guiar o ser humano como objeto de arte num mundo que é uma obra de arte (Anderson 23). Estes motivos consistem na abordagem da arte como uma teodiceia (Anderson 24). Se os seres humanos são estranhos e sofríveis no mundo, a arte pode ajudar tornando as vidas suportáveis. Através da arte adquirimos uma perspectiva sobre os problemas da vida; observamos com clareza e distância a nossa vida e reconhecemo-nos como espetáculo artístico, i.e. como comédia e como tragédia da existência (Anderson 24).

Precisamos da arte também pelo seu valor estético, por um lado, e pela sua sobreposição à realidade e à verdade, contraposta à ciência, por outro lado. Mesmo que a ciência sirva para descobrir a verdade acerca das coisas e do mundo, não se acalmam nem se respondem a todas as inquietações e dúvidas. A verdade não é inestimável nem irrefutável; é criticável. Pensar o contrário é sobrestimar a verdade, como afirma Nietzsche em *A Genealogia da Moral* (126). Por conseguinte, devem existir valores mais elevados do que a verdade e é a tarefa suprema da filosofia, da arte e do filósofo enquanto artista determinar quais são as verdades mais valiosas (Anderson 176).

Se para Nietzsche, como se demonstrou, o sofrimento é natural e é humano, hoje o mesmo estado (e até o assunto, como falar sobre o sofrimento) será mais um tabu nas sociedades e culturas hedonistas de massas, em que se mede o sucesso em vez de se medir o sucesso a partir do fracasso. A felicidade vem do sofrimento e do fracasso e estes são desafios a superar. Sentimos dor entre o momento em que somos e o que fazemos para nos tornarmos no que pretendemos, criando coisas belas no mundo. Esta é a pedagogia do sofrimento e do fracasso de Nietzsche, ou seja, fazer o belo nascer a partir do feio.

Independentemente dos exemplos mencionados, a arte permite expressões e compreensões individualizadas da experiência e da vivência humanas, pelo que não pode assumir um patamar absoluto de representatividade acerca do que exprime e compreende. É uma forma de linguagem e, como todas estas, relativa a uma forma de cultura e a um modo de ver, pensar, sentir e agir. A função da arte não é pedagógica, não é revelar conhecimentos sobre o mundo na forma de verdades científicas que depois podem ser

legadas como verdades insofismáveis. A função é mais premente e tem a ver com a relativa e humana necessidade de exprimir o que se sente ou o que se pensa que são as coisas. O que se produz, como resultado dessa prática expressiva, são artefactos culturais que caracterizam o artista (o Ser), a sua cultura (formas e padrões de vida e de linguagem) e o seu tempo (os valores e costumes).

Não é a arte que, de um modo necessário e exclusivo, nos pode livrar de morrermos da verdade; a arte é apenas um dos modos que liberta da verdade confinada a padrões restritos de infalibilidade e certeza. A pergunta “O que pode ensinar a arte?” é relativa face ao objeto de arte em questão, porque a arte não é toda igual nas formas de expressão e no que é expresso e nas vivências de quem expressa. Em rigor, a arte não ensina nem tem (nem pode ter) esta pretensão, apenas exprime estados de alma e perspectivas sobre o mundo.

Considerar a arte como recurso didático é reconhecer que a arte, no geral, pode ensinar. Todavia, a arte enquanto eventual recurso didático suscita dúvidas, como: A arte de quem? De que artista? Quais os critérios para selecionar as obras de arte que podem ensinar? Como escolher os artistas e as obras que ensinam ou podem ensinar?

Designar a arte de “boa arte” é pressupor um requisito didático, através do qual o artista e a sua obra ensinam alguma coisa ou desempenham um papel cognitivo (Young 78). A boa arte estaria, por conseguinte, ao serviço da vida e dos modos de ser no mundo através da criação de ideais e de valores para a vida futura (Young 83).

Por exemplo, a *Guernica*, de Picasso, é uma obra de um artista universalmente reconhecido como um dos mais exímios e importantes, relata um episódio de guerra e pretende denunciar a destruição da localidade espanhola com o mesmo nome da obra. Mas esta obra ensina o quê? E se ensina, não o fará com base na perspectiva de Picasso? A perspectiva através da qual o autor viu e compreendeu o sucedido? A *Guernica* revela a solidariedade de Picasso com os Republicanos em função dos acontecimentos da Guerra Civil de Espanha. O painel foi inspirado no bombardeamento de Guernica, antiga capital dos Bascos. Não representa o próprio acontecimento, mas evoca, mediante as imagens e formas adotadas por Picasso, a agonia da guerra. A obra, de 1937, constitui uma visão profética de desgraça do bombardeamento de saturação que marcou, depois, a Segunda Guerra Mundial.

As visões, perspectivas ou modos de interpretar artisticamente a realidade são diversas e criam realidades heterogêneas ou heterodoxias. Visões subjetivas do mundo codificado social e culturalmente. O artista é o intérprete da coletividade à qual pertence.

O campo social influencia (inspira, motiva) a produção artística (a obra como um produto social). A arte representa (repercute) o contexto social (a obra como um elemento constitutivo da sociedade). Por exemplo: uma obra ou monumento comemorativo pode representar ou simbolizar um regime democrático (a Estátua da Liberdade, em Nova Iorque) como o absolutismo do poder político (a águia imperial no Bundestag ou Versalles a reforçar a ideia de Estado centralizado de Luís XIV).

Segundo Gordon Graham (80), “mesmo se admitirmos que nem toda a verdade é verdade científica (o tipo de verdade que se estabelece por prova ou experiência), podemos mesmo assim constatar que a ciência nos proporciona um método de chegar à verdade e ao entendimento, independentemente do seu ‘tipo’.” Mesmo que admitamos uma espécie de verdade subjetiva, no sentido de uma perspectiva pessoal que dispensa prova, a arte pode contribuir para informar, dando conhecimento ou permitindo entendimento, sem certificação possível. Se a ciência formula leis e teorias universais, a arte apenas pode almejar ao conhecimento e ao entendimento a partir de casos particulares, por ser considerada objeto de interesse estético, ainda mais provenientes da imaginação criadora do artista. Como afirma Gordon Graham (93), “as imagens com que somos confrontados na arte são sempre imagens de particulares”. Se as imagens da arte são particulares, como é que estas podem “iluminar”, como diz Gordon Graham, ou permitir um entendimento e conhecimento universal? Fariam isso se fossem consideradas imagens generalizadas. “O valor de um quadro não consiste em dar-nos um registo exato de um acontecimento, mas no modo como nos permite olhar para as pessoas, circunstâncias e relações conformes à nossa própria experiência.” (Graham 93). Não interessa se os factos foram mesmo assim como são apresentados na obra de arte; o que interessa é que a obra, sendo sobre um determinado tema, apresenta-se como uma perspectiva sobre os factos.

Apesar da arte realista ser bastante diferente da arte fantástica, ambas são formas da imaginação. Em todas as produções artísticas, os autores determinam o que as obras representam, mostram ou dizem, bem como definem o modo como as vemos, i.e. a apresentam uma perspectiva sobre os objetos de interesse estético. Todavia, “se a relação entre uma obra de arte e as coisas que representa não é direta ou imediata”, segundo Gordon Graham (89), “o que pode ser?”. “A relação entre arte e qualquer coisa fora dela não pode ser concebida como sendo de correspondência” (Graham 89). Sem essa correspondência, a obra de arte não terá a função de conhecimento nem de entendimento da realidade ou a verdade. A visualidade, que é uma característica fundacional das

imagens, tem uma relação complexa e não necessariamente mimética nem de contiguidade com a realidade, mesmo quando representa o real tal qual ele é (Gil 22). A visualidade é uma prática e um discurso da imagem, i.e. uma forma cultural de produção da imagem.

Então, como pode uma obra de arte ensinar o que quer que seja? O que mais importará na obra de arte é a relação interna entre um conteúdo e uma forma ou a relação externa entre a obra, enquanto meio de expressão, e o tema que trata ou aborda, reforçando, neste último caso, o nosso entendimento ou conhecimento do mundo? São estas duas perguntas que, por outras palavras, são colocadas por Gordon Grahan (90).

A arte não tem de ser considerada mais valiosa se funcionar como fonte de entendimento ou de conhecimento, porque a função da arte não é cognitiva; é estética. Todavia, a arte pode contribuir para o entendimento da experiência humana. Se a relação entre a arte e a vida é de proximidade, intensa e frutífera, o entendimento e conhecimento de uma implica o entendimento e conhecimento da outra. Entender e conhecer a arte, enquanto atividade criadora eminentemente humana, é entender e conhecer o próprio ser humano e a vida humana em geral, porque a arte, o ser humano e a vida são intrínsecos e interdependentes. Nesta perspetiva, a arte assume importância e valor independentes de critérios meramente estéticos.

A arte, para Nietzsche, consiste em todas as formas de transfiguração e de poder criador, pelo que entender e conhecer a arte significa entender e conhecer o que existe de mais fundamental na existência humana: a vontade de poder que subjaz a tudo o que é realizável e benéfico para a vida enquanto vontade criadora ou o grande estímulo para a vida. Por conseguinte, Nietzsche alarga o conceito de arte a tudo o que produz a vida ou a transforma.

Obras citadas

Anderson, Mark. *Plato and Nietzsche – Their Philosophical Art*. London: Bloomsbury, 2014.

Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

Berger, John. *Modos de Ver*. Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2005.

Came, Daniel, ed. *Nietzsche on Art & Life*. Oxford University Press, 2014.

- Constâncio, João. *Arte e Nihilismo: Nietzsche e o Enigma do Mundo*. Lisboa: Tinta da China, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Rés Editora, 2001.
- Dias, Rosa. *Nietzsche, Vida como Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- Gil, Isabel Capelo. *Literacia Visual – Estudos sobre a Inquietude das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- Goodman, Nelson. *Linguagens da Arte – Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- Graham, Gordon. *Filosofia das Artes*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche* (volume 1: *The Will to Power as Art*). San Francisco: Harper Collins Publishers, 1991.
- Janaway, Christopher. “Plato and the arts”. Hugh H. Benson, ed. *A Companion to Plato*. London: Blackwell Publishing, 1996, 388-400.
- Janaway, Christopher. “Beauty is false, truth ugly: Nietzsche on art and life”. Daniel Came, ed. *Nietzsche on Art & Life*. Oxford University Press, 2014, 39-56.
- Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.
- Machado, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1961.
- . *The Will to Power*. New York: Vintage Books Edition, 1968.
- . *A Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1987.
- . *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. Lisboa: Relógio d’Água, 1997a.
- . *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997b.

- . *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- . *Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- . *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.
- Pearson, Keith Ansell & Large, Duncan. *The Nietzsche Reader*. London: Blackwell Publishing, 2006.
- Pessoa, Fernando. *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Edições Ática, 1994.
- Raymond, Christopher. “Nietzsche on tragedy and morality”. Daniel Came, ed. *Nietzsche on Art & Life*. Oxford University Press, 2014, 57-79.
- Ridley, Aaron. *Nietzsche on Art and Literature*. London: Routledge, 2007.
- Schacht, Richard. *Nietzsche*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Scruton, Roger. “Nietzsche on Wagner”. Daniel Came, ed. *Nietzsche on Art & Life*. Oxford University Press, 2014, 236-251.
- Young, Julian. *Nietzsche’s Philosophy of Art*. Cambridge University Press, 1992.