

NIETZSCHE E WILDE FRAGMENTOS SOBRE A SUBVERSÃO DOS VALORES

Richard MISKOLCI*

O esteta tem uma conotação pejorativa em nossos dias; a compreensão das razões dessa valoração negativa por parte da sociedade é reveladora. Ao esteta atribui-se uma excessiva valorização da arte, falta de conexão com os problemas reais da existência humana e características ainda menos lisonjeiras. Kierkegaard via o **homo aestheticus** como o oposto do homem ético e desde então o esteticismo e o antiesteticismo congregaram forças numa luta sem fim.

O estilo caracteristicamente idealista do pensamento alemão foi mais hospitaleiro à investigação estética do que o racionalismo francês ou o empirismo inglês. A estética moderna surge como categoria teórica quando a produção cultural ganha autonomia em relação às várias funções sociais a que servia tradicionalmente.

A estética é uma ciência autônoma da sensibilidade, mais precisamente, um discurso sobre o belo que desafia a lógica. O *Aesthetica* (1750) de Alexander Gottlieb Baumgarten representou uma inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico. Essa virada criativa em direção ao corpo sensual relaciona-se a uma preocupação libertadora com o particular e uma forma astuciosa de universalismo. Assim, é possível compreender a estética como reação à crescente racionalização que ocorre junto com a ascensão da burguesia e do sistema econômico capitalista.

O belo, na tradição platônica, era visto como **apresentação sensível**, como ilustração do verdadeiro, como uma transposição materializada de uma verdade moral ou intelectual. No platonismo, na teologia cristã ou no cartesianismo, o mundo inteligível é sempre superior ao sensível. Deus,

* Mestre em Sociologia pela UNESP- C. Araraquara.

por ser inteiramente inteligível, não é afetado pela marca da imperfeição e finitude humana que é a sensibilidade.

A estética é uma ruptura com a teologia e a filosofia de inspiração platônica. O objeto da estética é o próprio homem. A autonomia do sensível (mundo onde o divino se retira para dar lugar ao humano) se realizou em três etapas. A primeira se deu com a publicação do *Aesthetica* de Baumgarten e a *Fenomenologia* de Johann Heinrich Lambert (1766; a primeira de uma longa linhagem); com estas obras toma forma o projeto de se isolar uma lógica própria dos fenômenos sensíveis. Depois, a *Crítica da Razão Pura* de Kant, declarou a autonomia radical do sensível com relação ao inteligível abrindo espaço para a *Crítica da Faculdade de Julgar*. Schopenhauer, com sua metafísica imanente, afirma o mundo como fenômeno estético e por fim, Nietzsche suprime pura e simplesmente o mundo inteligível eliminando toda a referência a Deus, mesmo como idéia. O mundo sensível, o propriamente humano, é alçado à categoria de único mundo.

A estética desafia a lógica ao declarar o objeto belo radicalmente não-inteligível (irracional) e a filosofia racionalista não tem como desviar os olhos do que está fora da razão. De Leibniz a Freud isso será o problema central do pensamento germânico.

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) representou o ápice da estética em solo germânico. Sua controvertida obra filosófica deixou marcas profundas no pensamento contemporâneo e ainda é motivo de acirradas disputas interpretativas. Na Inglaterra, pátria do utilitarismo, encontramos uns poucos que ousaram adentrar nessa esfera de reflexão. Walter Pater foi um dos pioneiros, mas Oscar Wilde (1854-1900) tornar-se-ia o maior esteta inglês. Seria o defensor teórico da estética como apologia radical das potencialidades humanas como fins em si mesmas na pátria do utilitarismo burguês, o responsável pela estreiteza espiritual da era contemporânea.

A estética, como herança da nobreza, é a exaltação da **riqueza do ser**, inimiga do egoísmo burguês. Ressalta uma visão de sociedade como

comunidade de sensibilidade com seus iguais. Julgar esteticamente equívale a livrar-se de preconceitos em nome de uma humanidade comum e universal:

O desgosto que sentimos frente à tirania e à injustiça é anterior ao cálculo racional, como o nojo que sentimos diante de um alimento estragado. O corpo é anterior à racionalidade interesseira e forçará sua aprovação ou aversão instintiva às nossas práticas sociais (Eagleton, 1993, p.34).

Quem adentra no mundo ficcional e ensaístico de Wilde logo descobre que a filosofia não é uma exclusividade de técnicos titulados e que há toda uma corrente estética que nos últimos dois séculos manteve a arte e a filosofia unidas. Novalis, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, Pater e Wilde fazem parte dessa corrente marginal da filosofia. Os artistas-filósofos sempre dedicaram-se ao estudo de tudo que transcendesse os limites do conhecimento racional, prático e útil: esta talvez seja a explicação para a sua marginalidade. Consideramos que os românticos alemães, assim como os representantes do esteticismo francês e inglês devem ser reconhecidos, pelo menos, como lúcidos comentadores de filosofia.

Na França e na Inglaterra, a estética materializou-se mais como movimento artístico do que como discurso teórico, o qual se manteve especialidade germânica. O esteticismo caracteriza-se pela aplicação de um dos pressupostos da estética: a obra artística é superior a qualquer discurso teórico racional sobre ela. Assim, se o esteticismo perde em clareza conceitual ganha por conceder à arte o poder questionador e, esperava-se, transformador, que o discurso teórico revelava-se incapaz de concretizar.

Na segunda metade do século XIX, decadentismo e esteticismo eram muito ligados e as críticas atribuídas a eles versavam sobre sua suposta morbidez e presunção, seus excessos técnicos e lingüísticos, sua preocupação exclusiva com a sensação, seu artificialismo e anormalidade. A fascinação dos grandes artistas de então pela decadência era uma forma de contestação do mito do progresso cultivado pela burguesia. O que os

críticos ignoravam era o que Thomas Mann (1875-1955) um dia explicaria, defendendo-se do rótulo de escritor da decadência: o fato de que a decadência pode significar aperfeiçoamento não tem ligação necessária com morte e fim, mas antes pode ser um melhoramento da vida. Wilde dizia que os decadentes eram sinceros, honestos e austeros. A decadência está sempre associada ao nascimento de algo e, no caso de Wilde, na tentativa de contribuir para a criação de um novo homem.

A figura do esteta foi acidamente utilizada em romances de escritores tementes à moral, o que ajudou a formar a imagem do esteta como homem preguiçoso, superficial e de sexualidade ambígua. Em *Patience* (1881) de Gilbert, o esteta Bunthorne aparece como um tipo efeminado e narcisista. Henry James, cujo primeiro romance é uma reação ao esteticismo de Pater, tem uma coleção de personagens estetas. Em *The tragic muse* (1889), Gabriel Nash, presume-se, é sua visão de Oscar Wilde. James ironiza sua atitude de cidadão do mundo fazendo com que o personagem apareça sempre indo para “algum outro lugar” e também sua ociosidade, mas permite que ele responda às críticas de farsante e de nunca ter dado provas de seu talento. Wilde diria um dia a André Gide que colocara todo seu gênio em sua vida e apenas seu talento em suas obras, um gracejo de quem deixaria uma genial e volumosa obra.

Wilde não foi um mero seguidor da doutrina estética, mas um de seus maiores transformadores. Paralelamente e ao mesmo tempo, ele na Inglaterra e Nietzsche na Alemanha estavam criando o filósofo do futuro, o poeta-legislador.

O Esforço para Crescer

Nietzsche e Wilde foram contemporâneos. Ainda que não tenham se conhecido nem se tenha notícia de que leram nada um do outro, inúmeros fatos convidam a uma aproximação de suas idéias. Ambos questionariam todos os valores consagrados e exaltariam a vida como fenômeno estético, eram espíritos livres, críticos sem nunca perder o lirismo. Amadure-

ceram com a convicção de que viver era tomar forma, cultivar-se, crescer era uma constante superação de si-mesmos.

Friedrich Wilhelm Nietzsche nasceu em 15 de outubro de 1844 no seio de uma família de tradicionais pastores luteranos. Órfão aos cinco anos, cresceria em meio a tias, uma avó, sua mãe e sua irmã. Foi um menino comportado e amável que desdenhava os meninos travessos e preferia isolar-se para ler a Bíblia. Aos doze anos já escrevia poemas e se aventurava nas primeiras composições musicais. Aos quatorze foi admitido na Escola de Pforta, um internato prestigiado onde teve uma excelente educação clássica. Com dezessete começaria a questionar a religião, o que seria motivo de desentendimentos com a mãe e mais tarde, ao converter-se ao ateísmo, o professaria com entusiasmo religioso. A questão religiosa era mais problemática para Nietzsche devido à tradição familiar luterana e à importância que essa esfera ainda desfrutava na atrasada Alemanha medievalmente dividida.

Por essa época, travou conhecimento com a música de Wagner, mas Schumann ainda era seu compositor predileto e Hölderlin, o poeta. Lia muito, Homero, Virgílio, Horácio, Maquiavel e Sófocles contam-se entre seus favoritos. Em 1864, matriculou-se em teologia na universidade de Bonn, mas no ano seguinte desistiu e transferiu-se para Leipzig, onde dedicar-se-ia ao estudo de filologia clássica com Ritschl. A filosofia passou a interessá-lo somente a partir da leitura de *O Mundo como Vontade e Representação* (s.d.) de Arthur Schopenhauer (1788-1860). O que atraía Nietzsche era o ateísmo de Schopenhauer, sua entusiástica valorização da experiência estética e, principalmente, o significado metafísico que o filósofo da vontade atribuía à música. As afirmações schopenhauerianas da origem supra-racional do gênio, o artista, eram de uma originalidade tal que até mesmo Freud afirmaria estar prefigurada nelas a teoria psicanalítica.

Em fins de 1868, Nietzsche conhece Richard Wagner, o qual tornar-se-ia quase um ídolo para ele e com quem manteria uma tempestuosa amizade. O filósofo considerava-o um gênio, mas distanciou-se dele pelo que denominava de tendências cristãs de suas criações musicais de maturidade. De qualquer forma, diria no final da vida que Wagner fora o homem mais inteiro que conhecera e que o trato com ele fora uma das maiores experiências de sua vida.

Graças à recomendação de Ritschl, foi convidado a ocupar a cadeira de filologia clássica na Universidade de Basileia em 1869. Recebeu então o doutorado pela Universidade de Leipzig, sem tese nem exames. Na Suíça, travou amizade com o historiador Jacob Buckhardt, o teólogo Franz Overbeck, entre outros. Em 1871 escreveu *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1872), livro magistral de iniciante no qual une a reflexão estética schopenhaueriana com a música wagneriana numa mescla original. O jovem filólogo revelava-se um filósofo.

Nietzsche acreditava que as portas do mundo grego que Goethe, Schiller e Winckelmann tinham procurado abrir na luta pela **Kultur** tinham sido abertas através da música. Exaltava os gregos por terem sido o oposto de todos os realistas. Para eles, o homem era a verdade e a essência das coisas e o resto não passava de fenômeno e miragem. As virtudes estético-existenciais dos pré-socráticos são exaltadas, especialmente pelo equilíbrio entre o dionisiaco e o apolíneo alcançado na tragédia e que o avançar da racionalização, representada por Eurípedes no teatro e Sócrates na filosofia, terminaria por romper.¹

O Nascimento da Tragédia expressa o desejo nietzscheano de reimplantar uma unidade mítica refeita em que o homem se tornasse obra de

¹ O classicista alemão Bruno Snell observa que as críticas nietzscheanas a Eurípedes são as mesmas de Schlegel. Conta-se que Goethe disse ao seu secretário que se um moderno como Schlegel queria criticar um clássico como Eurípedes, que o fizesse de joelhos.

arte da vida. A ação de Apolo e Dioniso funda uma visão antropocêntrica do homem, na qual a existência humana não é vista como meramente inteligível, mas também sensível. O livro foi mau recebido, mas defendido em artigos por Wagner e Erwin Rohde.

Alguns anos mais tarde, um jovem compositor, Heinrich Köselitz, procurou o filósofo incompreendido em Basiléia, ansiando tornar-se seu discípulo e amigo. O compositor depois ficaria conhecido sob o pseudônimo que Nietzsche lhe daria: Peter Gast. E seria um de seus poucos amigos fiéis até o fim de sua vida.

Por esses anos, Nietzsche chegou a pensar em casamento e até o propôs a uma certa Mathilde Trampedach, a qual recusou. Aos poucos, sua austera vida de celibatário justificou sua misoginia. O filósofo dizia que o casamento era a realização da mulher e o esvaziamento do homem. O amor, sentimento altruísta em essência, conduz à união os irreconciliáveis sexos opostos, mas se transforma logo no egoísmo da família, um cárcere privado. Não acreditava na conciliação entre uma vida voltada para as questões fundamentais e as obrigações familiares. Para ele, muito filósofo morreu quando seu filho nasceu.

Em 1876 começou seu afastamento de Wagner, o qual se afirmou com a crítica de Wagner a *Humano, Demasiado Humano* (1878). O compositor e a esposa, Cosima, atribuíam as novas idéias de Nietzsche à sua amizade com o judeu Paul Rée, o qual publicara no ano anterior um livro intitulado *A Origem dos Sentimentos Morais*.

As crises de saúde que acompanhavam Nietzsche desde a infância terminaram por obrigá-lo a abandonar a universidade em 1879. Desde então passou a receber uma pensão mensal que permitiu que passasse os dez anos seguintes numa vida solitária de filósofo errante entre a Itália e a Suíça. Afirmou numa carta de 1880 ao médico Otto Eisler: “Minha existência é um fardo terrível: há muito teria me livrado dele, se não fizesse os mais esclarecedores experimentos, no campo moral-espiritual, precisamente nesse estado de sofrimento e quase absoluta renúncia.” (Nietzsche, 1995, p.10). Pensava e escrevia sem cessar e buscava superar a si mesmo a cada

obra. Apesar da segurança com relação a seu valor não teve reconhecimento público, suas obras não vendiam e seus livros eram ignorados.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin, em 10 de outubro de 1854. Seu pai era um médico e pesquisador conceituado internacionalmente, antiquado e apaixonado pelo passado. Sua mãe era uma poetisa nacionalista, libertária e apaixonada pelo futuro. Uma vez, quando um criado a avisou que uma moça respeitável esperava ser recebida por ela, afirmou: "Nunca use tal expressão nesta casa. Apenas os comerciantes são respeitáveis. Nós estamos acima da respeitabilidade." (Ellmann, 1989, p.20). Wilde herdaria da mãe essa iconoclastia no convívio social e, principalmente, a paixão pela arte.

Foi um aluno brilhante desde o período em que estudava na Portora Royal School, tradicional colégio protestante. Não era bem visto pelos colegas devido às suas excentricidades, mas ao deixar Portora havia conquistado a amizade do professor John Pentland Mohaffy, um grande helenista.

Wilde abraçou o esteticismo quando ainda estudava no Trinity College, em Dublin. Seu irmão Willie chegou a falar sobre **a moral esteticista e sua influência sobre nossa época** na sociedade filosófica do colégio. Em Oxford, com vinte e um anos, leu *Studies in the history of the Renaissance* de Walter Pater (1917), o qual se tornou seu "livro de ouro" e teve influência ímpar em sua vida. Pater detinha-se, principalmente, em análises sobre Leonardo, Michelangelo e do iniciador da historiografia da arte, Winckelmann. Sem segurança quanto ao rumo de sua vida, Pater pareceu-lhe uma bússola.

Pater exalta a arte em seu livro, de forma a trazê-la para a vida. Acreditava numa forma particular de erotismo, a qual expõe através de um conto medieval e em diversas observações sobre a vida dos grandes artistas. O capítulo final do livro, que originalmente correspondia às últimas páginas de um artigo sobre poesia estética, publicado em 1868, oculta, sob um disfarce de manual de instrução para críticos de estéticas uma introdu-

ção ao homoerotismo. Na segunda edição do livro o autor retirou o capítulo e só o reintroduziu na terceira, com ressalvas. Pater exaltava uma densidade de gosto e sabor, da arte e da vida. Insistia na fugacidade e na deriva de todas as coisas e neste fluxo só caberia recorrer às paixões, sensações, momentos. Observou um dia que o comentário de que pregava um novo hedonismo era um equívoco quando proferido por aqueles que não sabiam grego. Seu sensualismo era um meio de exaltação do mundo sensível e libertação do homem para a fruição do mundo numa sociedade marcada por rígidas e restritivas normas de comportamento. De qualquer forma, teve uma existência monacal, e, quando noticiaram sua morte a Wilde, este perguntou se ele alguma vez estivera vivo.

Ainda assim, Wilde vacilava com relação ao esteticismo diante das repreensões morais que recebia em conversas e conferências de John Ruskin. Um fato importante a destacar em sua vida foram suas freqüentes crises religiosas, as quais o tentavam com a conversão ao catolicismo. Considerava a Igreja Católica mais atraente para uma mente estética, talvez pela maior influência da arte grega. Essa simpatia não o impedia de observar que o Novo Testamento está cheio de paradoxos: “Pode haver maior perversidade do que em ‘bem-aventurados sejam os pobres de espírito?’” (Ellmann, 1989, p.306).

Já era conhecido no período de Oxford por suas preocupações estéticas. Ao mesmo tempo em que estudava Platão, Aristóteles, Kant, além de apreciar Swinburne, Gautier, Baudelaire e Whitman, fazia questão de decorar seus aposentos com lírios e objetos artísticos raros. Uma vez comentou: “A cada dia acho mais difícil viver à altura de meus objetos de porcelana azul.” (Ellmann, 1989, p.51). A frase logo tornou-se famosa e chegou até mesmo a ser usada por Pater como epígrafe de uma parte não publicada de seu último livro.

Wilde começou a ganhar fama mais por sua conversa espirituosa e acidamente crítica e seu modo exótico no vestir do que por seus poemas e resenhas. Conta-se que em 30 de abril de 1877, na inauguração da Grosvenor Gallery, compareceu com um casaco com a cor e o formato de um

violoncelo. Afirmou ter sonhado com a roupa. Às vezes usava lenços de cores muito vivas e acessórios que chocavam a sofisticada (leia-se padronizada) sociedade londrina. Foi exótico no vestir na época em que isso representava uma espécie de rebeldia. Dizia que não nascera para regras, mas sim para exceções.

O século XIX marca a consolidação da alienação dos indivíduos com relação à existência pública. Wilde foi uma figura pública numa sociedade viciada na vida privada. As pessoas temiam revelar suas intimidades pelas aparências. A indiferenciação das roupas era patente já na década de 1840 e revelava a aparência neutra como busca de proteção aos olhos da sociedade. A sofisticação, atributo cosmopolita, equivalia à capacidade de passar despercebido pela multidão. Os dois fenômenos que os burgueses mais temiam revelar nas aparências eram a classe social e o sexo. Wilde recusou-se a cindir sua vida pessoal em duas, como fizeram seus contemporâneos; afirmou a unidade de sua personalidade frente a uma sociedade baseada na vida dupla.

Ao deixar Oxford em 1878, intitulou-se professor de estética. Wilde sabia que a estética remontava aos gregos e, num artigo de 1880, salienta que n' *O Banquete* de Platão, Agaton, o anfitrião, era o poeta estético da época de Péricles. Por isso, afirmava que a revalorização da estética em fins do século XIX era uma espécie de renascença de uma forma de visão de mundo, a qual se manifestara entre os gregos, se eclipsara e depois ressurgira esporadicamente. Nietzsche, de forma diversa e conceitualmente mais sofisticada, afirmara quase o mesmo em seu primeiro livro.

As reflexões pessoais de Wilde em Oxford, preservadas em anotações de estudo, mostram que o poeta considerava a civilização romana inferior à grega porque o romano era educado para a família e o Estado, era um **pater familias** e um **civis**, enquanto os gregos haviam refinado sua civilização através do agente romântico da "amizade apaixonada". Às virtudes estéticas dos antigos associava uma questão existencial e começava

a notar a transitoriedade de valores morais, o que repercutiria em toda sua obra posterior.

Em maio de 1884, surge o romance de J.-K. Huysmans, *À rebours* (*As Avessas*) (1987), que daria força programática ao decadentismo do outro lado do canal. O protagonista do romance, des Esseintes, é um nobre decadente com gostos incomuns. De tanto buscar prazeres inauditos termina numa glamurosa neurastenia. Esta obra estabeleceu a figura do esteta como degustador, aquele que passa de um desejo exótico ao outro.

As Avessas, em termos histórico-literários, representou a ruptura com o realismo, e sobretudo com o naturalismo de Zola. A oposição ao estabelecido, tanto na arte quanto na vida, é explicitada desde o título. O próprio Huysmans observou, num prefácio escrito quase duas décadas depois da publicação do romance, que enquanto o naturalismo se esforçava por criar seres “tão parecidos quanto possível à média das pessoas”, ele foi o primeiro a optar por relatar a história singular de um esteta.

O refinamento e cerebralismo do protagonista é uma clara reação ao processo de acelerado aburguesamento, leia-se mediocrização, pelo qual passava a sociedade europeia ocidental no final do século XIX. Frente às tolas aspirações burguesas, Huysmans expressa em seu protagonista uma visão pessimista sobre a condição humana. O filósofo predileto de des Esseintes é Schopenhauer, com sua visão do homem como um ser condenado à necessidade ou ao tédio da abundância; portanto, à eterna insatisfação e ao sofrimento.

O romance logo caiu na predileção de Wilde, que adotou até mesmo o uso do cravo verde. Des Esseintes afirma que se as flores artificiais são preferíveis às naturais, então as flores naturais que parecessem artificiais seriam mais belas ainda. Logo um florista da Burlington Arcade passaria a tingir todos os dias cravos brancos de verde.

Essa tendência wildeana de romper a barreira entre a ficção – ou imaginação no caso do sonho sobre o traje em forma de violoncelo – e a realidade, revela uma aptidão filosófica. Schopenhauer afirmou que o dom de considerar, em certas ocasiões, os homens e todas as coisas como ima-

gens oníricas era tipicamente filosófico. Nietzsche ressalta, em *O Nascimento da Tragédia* (1992) que nosso ser mais íntimo, o que é comum a todos nós, encontra na experiência onírica um prazer profundo e essencial. Wilde queria levar isso ao paroxismo.

Contra a Moral e o Nihilismo

Talvez a mais intensa inclinação do ser humano por seu semelhante se baseie na repulsa dele. Nietzsche e Wilde eram espíritos inconformados; afirmavam ser de mau gosto estar de acordo com a maioria. É necessário subverter o fundamento que sustém a sociedade de escravos e ambos não tinham dúvidas de que este fundamento é a moral.

Wilde não conhecia a elaborada teoria nietzscheana da genealogia da moral, segundo a qual o cristianismo derrubou as virtudes pagãs e instituiu uma moral de escravos; mas percebia que a moral devia ser reavaliada. Referia-se, às vezes, a uma “ética superior” que reveria todos os valores. A decadência estava em todas as virtudes que os vitorianos gostavam de exhibir como prova de vigor. A hipocrisia vigorava disfarçada de seriedade e o artista deveria ousar desmascará-la. Como afirmou uma vez Wilde: “Fujo da moral assim como fujo do empobrecimento.” (Ellmann, 1989, p.303). Wilde e Nietzsche, cada um a seu modo, estavam construindo um homem novo.

Nietzsche afirma em *Além do Bem e do Mal* (1886), sua obra prima, que desde que existem homens também existem rebanhos de homens: clãs, comunidades, tribos, povos, Estados, Igrejas. A moral sempre existiu para a autoconservação da sociedade e, assim, imoral é tudo que é perigoso para ela. A moral surge do temor com relação a tudo que foge à igualdade e à nivelção. Espíritos livres como Wilde e Nietzsche sempre serão perigosos. Em nossos dias, onde as rígidas normas de convívio social do passado são alardeadas como tendo se afrouxado, nada é mais premente do que a denúncia da vitória da moral de escravos. Os propagandistas de conquistas como a liberação sexual deveriam perceber que é esse tipo de

conquista que serviu como meio mais eficaz de controle social e rebaixamento do homem ao meramente animal. A maior perversão em nossos dias tornou-se o espírito; é a ausência dele que permitiu a inquestionável vitória do rebanho que Nietzsche tanto temia. Ao menos, algo é certo: as portas do sublime espírito humano estão fechadas aos espertos, sabichões e empíricos de nossa era e elas não se abrirão nem que nelas batam e partam suas cabeças.

Nietzsche pregava a necessidade de novos filósofos, espíritos fortes e originais o bastante para tresvalorar, inverter valores eternos. A filosofia, a partir dele, deveria abandonar a busca da verdade pela interpretação e avaliação. O filósofo do futuro deveria ser, ao mesmo tempo, um artista e um legislador, alguém capaz de criticar todos os valores. Neste livro, dividia a moral em uma moral de escravos e uma moral de senhores. A moral de escravos deve ser combatida porque é, antes de tudo, moral utilitária. É ela que justifica sob o disfarce de humanitarismo e igualdade política as espécies mais desumanas de dominação. O instinto gregário da obediência é o maior aliado da sociedade que se orgulha de igualitarismo.

A igualdade de todos perante a lei é uma falácia que nos devolve à violência do estado natural. Nada mais igualitário do que esse estado onde impera a indiferença absoluta e, portanto, a injustiça absoluta. A natureza é a mais indiferente: sem objetivos ou direção, ela nos tem como joguete para seus ciclos de criação e destruição. As catástrofes naturais são a expressão dessa indiferença que ceifa vidas humanas sem compaixão. Se a igualdade fosse algo civilizado o direito não teria razão de existir. Cada vez que alguém ou algum grupo luta por seus direitos, está afirmando o fato de que não existe a igualdade entre seres humanos. Todo direito é usurpação do direito de outro e, assim – de forma mais complexa e trágica do que os sorridentes utopistas da igualdade jamais conseguirão compreender – é que se cria a justiça. Nietzsche sabia que a afirmação de uma moral natural é, mesmo inconscientemente, uma apologia da barbárie.

Diante de um mundo fundado na moral utilitária, Nietzsche enaltecia o homem criador de seus próprios valores. Não era um apologista da

criminalidade como queriam afirmar os nazistas e ainda o fazem os **terribles simplificateurs**. O homem que cria seus próprios valores é mais perigoso do que o criminoso, o qual com frequência não está a altura de seus atos. Wilde observou que a sociedade pode até desculpar o criminoso, mas nunca o sonhador. O homem de espírito livre é um sonhador lúcido o suficiente para afirmar o sonho como única forma de despertar.²

O humor refinado e a ironia permeiam o estilo de Nietzsche e Wilde, o que muitas vezes leva a má interpretações de suas idéias. A opção wildeana pelo humor para manifestar as agudas críticas à sociedade vitoriana é coerente com sua percepção de que a distorcida moral burguesa que queria denunciar tinha, na aparência de seriedade, seu alicerce. Nos sérios e fleumáticos rostos dos burgueses descobriu uma máscara que queria retirar. Por detrás delas encontraria o culto ao sacrifício pessoal, o qual uma vez comparou como remanescente da automutilação dos selvagens e parte da adoração da dor. Wilde atacava frequentemente o gosto vitoriano pelo *pathos*, por exemplo quando afirma de uma cena lacrimosa de Dickens: “É preciso ter um coração de pedra para ler a morte da pequena Nell sem dar risada.” (Paglia, 1993, p.519) ou quando observa a razão do sucesso de *A Dama das Camélias* de Dumas, filho, como baseando-se na simpatia do público por uma mulher “que morre jovem (e tosse pavorosamente!)” (Ellmann, 1989, p.201).

² Este trecho do ensaio *A alma do homem sob o socialismo* é muito esclarecedor sobre o tema da criminalidade e do pecado no esteticismo: “Quando lemos a História (...) sentimo-nos indignados, não apenas pelos crimes cometidos pelos malvados, mas pelos castigos infligidos pelos bons. (...) Pois aqueles que chamamos, hoje em dia, criminosos, não o são absolutamente. A fome, e não o pecado, é o que engendra o crime moderno. E é esta a razão pela qual nossos criminosos se tornam, como classe, e considerados de um ponto de vista psicológico, totalmente desprovidos de interesse. Não há, realmente, entre eles, Macbeths maravilhosos, nem terríveis Vautrins. São, em regra geral, o que seriam os homens vulgares e comuns, se não tivessem tido o que comer.” (Wilde, 1961, p.1175).

Wilde sabia que no culto ao sacrifício e à dor está inscrita a aceitação da realidade, a conformação, mas era um espírito irrequieto e rebelde por natureza. Afirmaria que não podíamos voltar ao santo; havia muito mais a ser aprendido com o pecador. Como ressalta Ellmann, a força crítica da afirmação “posso resistir a tudo, menos à tentação” lembra as preces juvenis de Santo Agostinho: “Faça de mim um homem bom, mas ainda não”. O pecado é um elemento essencial da evolução humana; ele enfatiza a originalidade do indivíduo e nos salva da monotonia do tipo.

No século XX, Thomas Mann (1875-1955) afirmaria que é preciso pecar para alcançar a salvação. Essa afirmação conscientemente paradoxal liga-se a outras frases do autor alemão, como: “É preciso adoecer para alcançar a saúde mais elevada”. Essas frases claramente reversoras de valores consagrados apontam Mann como o único grande herdeiro da estética do século XIX; um esteta radical, segundo Anatol Rosenfeld.

Nietzsche também criticou o que denominou **la religion de la souffrance**, a religião dos niilistas, aqueles seres marcados por um auto-desprezo interior que os leva a exigir compaixão como meio para tentar depositar o fardo de si mesmo em outros:

Em quase toda a Europa de hoje há uma doentia sensibilidade e suscetibilidade para a dor, assim como um irritante destempero no lamento, um embrandecimento que se adorna de religião e trastes filosóficos para parecer coisa elevada- há um verdadeiro culto do sofrer. (Nietzsche, 1996, p.194-195)

O que a sociedade, então como hoje, chamava de compaixão, era considerado por Wilde e Nietzsche como a máscara dos escravos da medianice moral, a qual tinha por trás de si interesses egoístas. A renúncia de si e a compaixão são abjetas porque estão imbuídas de moral igualitária e degeneradora do rebanho, da nivelção de todos por baixo.

Neste sentido é revelador o posicionamento de ambos contra o niilismo. Nietzsche fala do Não subterrâneo dos niilistas como som de tou-

peiras. O niilismo ou ceticismo é uma paralisia da vontade que se revela de diversas formas, como por exemplo na objetividade, na cientificidade ou na fórmula *l'art pour l'art*. Para o filósofo alemão apenas um pessimismo dos fortes é afirmativo, uma tendência intelectual para o duro, o horrível, o problemático da existência. Niilismo é paralisia, uma manifestação de escravos das normas que muitas vezes fingem refutar. O niilista é um mártir sem fé, como observaria Wilde em *A Decadência da Mentira* (1889), aquele que sobe à fogueira sem entusiasmo e que morre por algo em que não crê. Talvez devamos acrescentar que ele não costuma chegar a tanto: prefere sofrer indefinidamente, seu amor pelo *pathos* tem muito de narcísico, de vaidosa autocomplacência, e a vaidade, sentimento burguês por excelência segundo Nietzsche, revela sua subserviência à opinião alheia. O niilista finge buscar liberdade, satisfeito com a própria escravidão. O niilismo nada nos promete; nem a tranquilidade lícita da ignorância. Dostoiévski, seguindo Santo Agostinho, o qual cunhou o termo niilista, curava seus personagens com a fé cristã; trocava vice por versa. Wilde e Nietzsche concordavam que a única solução para o niilismo é sua superação.

A vontade de potência nietzscheana não é desejo de dominar, interpretação marcada pelos valores estabelecidos; na verdade ela seria o princípio plástico de todas as avaliações e a força criadora de novos valores. O oposto do niilismo, portanto, sua superação. Nietzsche não foi nem niilista nem pessimista. Declarou-se um filósofo trágico, aquele que alcançou a natureza da realidade com seus problemas mais duros e insolúveis. Como Wilde, considerava a arte mais divina do que a verdade e o pessimismo.

A superação do niilismo exigiria ação? Wilde dizia que a base da ação é a falta de imaginação. A ação é o único recurso dos que são incapazes de sonhar. Essa crítica dirigia-se claramente ao homem moderno, cuja vida baseia-se na atividade irrefletida, no hábito de cumprir tarefas. A estreiteza espiritual do homem de ação revela-se em sua aceitação da realidade objetiva. A irreflexão e a servidão voluntária derivadas da atividade

são sinônimos. Em *A Decadência da Mentira* (1889), observa que o pensamento não era contagioso na Inglaterra, e, aqueles que eram incapazes de aprender dedicaram-se ao ensino. A educação em moldes utilitaristas estava tornando estúpidas as pessoas. Uma sociedade baseada na ação é, na verdade, fundada na ignorância.

Wilde cultuava a figura do “lagarto preguiçoso”, aquele que só aparece depois das cinco da tarde. Na Inglaterra, vitoriana viciada pela atividade econômica, era necessário compreender o que ele definia como “a importância de não se fazer nada” (Ellmann, 1991, p.14). Wilde propunha a transformação da sociedade pelo ócio, e, neste aparente pedantismo, reside a condenação do *homo oeconomicus* que se estabelecera como padrão através do capitalismo.

O homem de ação é, acima de tudo, o burguês. A Inglaterra é a pátria do sistema econômico capitalista; nela, a burguesia ascendeu ao poder já no século XVII com a Revolução Gloriosa. A Revolução Industrial lançou as bases de toda a sociedade contemporânea, uma sociedade cuja principal característica é a atividade econômica. Contra essa sociedade vazia Wilde afirmava, ainda na universidade, que não havia nada mais degradante do que a pergunta: O que você está fazendo? a qual deveria ser substituída pela mais civilizada: O que você está pensando?

A atividade mecânica derivada do materialismo que permeia a vida do homem moderno é a ilusão que sustém a sociedade pautada pelo sistema econômico-produtivo. Por isso, Wilde dizia que o homem de ação tem mais ilusões do que o sonhador.

Nietzsche dizia que os utilitaristas eram animais de rebanho que se propunham a defender o egoísmo como causa do bem-estar geral. O filósofo também exaltava a contemplação: “Os maiores acontecimentos e pensamentos – mas os maiores pensamentos são os maiores acontecimentos – são os que mais tardiamente são compreendidos: as gerações que lhes são contemporâneas não vivem tais acontecimentos – sua vida passa por eles.” (Nietzsche, 1983, p.293). Sua oposição à medianização do homem que o

utilitarismo inglês propagava inseria-se numa visão atemporal do ser humano:

Os homens mais semelhantes, mais costumeiros, estiveram e sempre estarão em vantagem; os mais seletos, os mais sutis, mais raros, mais difíceis de compreender, esses ficam facilmente sós, em seu isolamento sucumbem aos reveses, e dificilmente se propagam. É preciso invocar prodigiosas forças contrárias, para fazer frente a esse natural, muitíssim natural **progressus in simile** [progresso no semelhante], à evolução do homem rumo ao semelhante, costumeiro, mediano, gregário- rumo ao vulgar!

(Nietzsche, 1996, p.183)

O elitismo de Wilde e Nietzsche é motivo de controvérsia até nossos dias. Para uma real compreensão do pensamento deles é necessário escapar ao vício moderno da generalização sem escrúpulos. Eles foram gênios e os nobres de espírito nunca dirigiram-se à plebe. Suas idéias não têm como objetivo a adoção irrestrita, são dirigidas aos espíritos livres, às raras cabeças pensantes, não às cabeças ocas sempre prontas a adotar qualquer coisa que preencha seu vazio. Ambos tinham ojeriza aos seres ávidos de um pretexto para formar um novo rebanho. Como disse uma vez Wilde nos Estados Unidos ao responder a questão de um repórter sobre suas intenções de formar uma escola estética: a melhor escola é a que não tem seguidores.

Na esfera cultural, como é muito comum, muitos valores se invertem e o que é considerado pela maioria como nocivo em termos sociais e políticos, pode não o ser artisticamente. Em nossa era, a do terrorismo da nivelção, talvez seja polêmico afirmar um conceito tão caro à cultura germânica e à toda esfera artística genuína: a genialidade. No domínio artístico reina um espírito hierárquico absoluto; o da aristocracia do espírito. Até mesmo o leitor médio reverencia essa aristocracia quando aprende a distinguir um **best-seller** vazio de uma obra de arte verdadeira. Como disse há tantos séculos Heráclito: “Um para mim vale mil, se for o melhor”.

Wilde e Nietzsche foram gênios na acepção schopenhaueriana e como tais merecem ser analisados; não na perspectiva estreita dos homens comuns.

O estilo de Wilde é marcado pelos ensaios na forma de diálogos platônicos e, principalmente, por uma forma sintética de escrever que o une mais uma vez a Nietzsche: o aforismo ou epigrama, sobre o qual Camille Paglia faz uma análise esclarecedora:

O epigrama wildiano, como o bronze de Giambologna, é imediatamente indetectável por uma esguia enxuteza, um imperioso distanciamento e uma perversa elegância. Wilde torna o discurso tão duro e reluzente quanto possível. (...) A linguagem em Wilde aspira a um hierarquismo apolíneo. Seus epigramas fazem a linguagem passar do Muito dionisíaco para o Um apolíneo, pois como aforismo e bloqueador de conversa o epigrama frustra o verdadeiro diálogo. Isolando-se de um passado e um futuro, glorifica-se em autogerada solidão aristocrática. O epigrama é a linguagem do legislador apolíneo, impondo arbitrariamente forma, proporção e medida à fluidez da vida. (Paglia, 1993, p.489-490)

Karl Kraus dizia que os artistas têm o direito de serem modestos e o dever de serem vaidosos. Wilde recusava-se, de maneira pública e formal, a se comportar com modéstia. À maneira de Nietzsche, comparava o homem comum a um pedaço de carvão e o poeta a uma cristalização miraculosa que produzira um diamante. Esse tipo de afirmação não o impedia de defender valores humanitários e isso nos leva a recordar esta irônica frase de *A Decadência da Mentira*: “É uma confissão humilhante, mas somos todos feitos do mesmo barro.” (Wilde, 1961, p.1076)

Nietzsche tem uma explicação para a aversão moderna ao gênio:

Différence engendre haine [diferença engendra ódio]: a vulgaridade de certas naturezas esguicha de repente como água suja, quando por ela passa algum vaso sagrado, alguma preciosidade de um cofre fechado, algum livro com as marcas do grande destino; e por outro lado há um emudecer involuntário, uma hesitação do olhar, uma cessação de todos os gestos, em que se exprime que uma alma sente a proximidade do que mais merece veneração. (Nietzsche, 1996, p.179)

Em nossa era, como em nenhuma outra anterior, ser diferente é indecente. O artista, o qual sempre costumou estar em desacordo com os valores de seu tempo, é aquele que desempenha o papel de crítico-mór da sociedade e por isso mesmo é também uma vítima em potencial dos criticados. A história prova que, freqüentemente, o artista rejeitado em vida termina enaltecido depois de sua morte. Wilde sabia muito bem o que dizia quando afirmou: “O passado é aquilo que o homem não deveria ter sido. O presente é aquilo que o homem não deve ser. O futuro é aquilo que os artistas são.” (Ellmann, 1989, p.265).

Homo Aestheticus

A necessidade de transformação do homem, de sua superação, é expressa em Nietzsche pela afirmação do **Übermensch (além-do-homem)**³, o qual deve menos a uma concepção evolucionista do século passado do que à crença nas potencialidades humanas atrofiadas por uma sociedade mediocrizante. O **Übermensch** não será alcançado através de um processo de seleção natural como analistas tendenciosos afirmaram. A natureza é muito cruel para com seus filhos mais refinados; ela premia o

³ Termo que Nietzsche tomou de empréstimo ao jovem Goethe.

mediano, há nela uma tendência perpétua ao típico, à animalesca homogeneidade. Comparada à vida animal, a humana caracteriza-se por uma inadaptação profunda; assim, o que nos torna humanos é nossa capacidade de distinção. Ela enobrece, mas seu preço é alto: quem se torna distinto é posto à parte e passa a ter de conviver com a solidão.

Wilde não cunhou um termo específico para sua idéia de um homem superior, mas cremos que não ficaria incomodado se o denominássemos de **homo aestheticus**. O termo, por ser invenção nossa, ambiciona ser o híbrido perfeito do **Übermensch** nietzscheano, com o homem novo sonhado por Wilde. O **homo aestheticus** caracterizar-se-ia pela exaltação do mundo como fenômeno estético e pela independência moral. Talvez a melhor forma de compreender suas características seja apresentando as idéias de seus criadores. Nesse sentido, é esclarecedor fazer umas poucas observações sobre as palestras de Wilde sob o tema, as quais apresentou em sua famosa **tour** do início da década de 1880.

De janeiro a maio de 1882 Wilde doutrinou a América do Norte fazendo um grande número de palestras sobre o esteticismo-decadentismo com o título de *A Renascença Inglesa*. Foi um gênio da comunicação de massa; desde sua chegada conseguiu atrair a atenção de toda a imprensa americana, o que terminou por repercutir na Inglaterra. Chegou ao porto de Nova York trajando um casaco de pele verde e um boné polonês. Perguntado sobre o que era sua doutrina afirmou: “O esteticismo é a procura dos signos do belo. É a ciência do belo pela qual os homens buscam a correlação das artes. É, para ser mais preciso, a procura do segredo da vida.” (Ellmann, 1989, p.48). No final de uma de suas palestras revelou que o segredo da vida estava na arte.

Aproveitou a ocasião para conhecer Walt Whitman, poeta que o agradava mais pela temática do que pelo estilo. Os jornais cobriam com alarde suas conferências e, muitas vezes, tentaram troçar dele. Mas Wilde saía-se bem demais em suas réplicas e o *New York Times* não resistiu e reproduziu a seguinte: “Quem sobrevive à imprensa marrom não precisa temer a febre amarela.” (Ellmann, 1989, p.163). Quando visitou as cataratas

do Niágara comentou que elas eram a primeira decepção da vida conjugal dos americanos que ali passavam sua lua-de-mel. Coerente com a aversão esteticista ao natural, fez a seguinte descrição das cataratas: “[são] apenas uma imensa quantidade de água indo na direção errada e depois caindo sobre rochedos desnecessários”. (Paglia, 1993, p.518) O natural não proporciona o sentimento do sublime estético, o qual se fundamenta na ordem e proporção apolíneas.

Em *A alma do homem sob o socialismo*, expôs mais claramente o que esperava do renascimento estético. Neste ensaio curioso, afirma que apenas o socialismo daria as condições para o cultivo de nossas personalidades. Mas que não pensem os incautos que sua utopia tinha algo a ver com socialismo político; numa resenha de 1889 observou que “tornar socialistas os homens não é nada, mas tornar humano o socialismo é uma grande coisa.” (Ellmann, 1989, p.257). Neste ensaio, Wilde critica a compaixão cristã e a caridade; não via nada nelas além de interesses egoístas mascarados. Afirma que o pobre está certo em preferir roubar a aceitar esmolas. Exigir parcimônia de um miserável é tão absurdo quanto pedir a um faminto que faça dieta. Com a mesma acidez observa que falar em dignidade do trabalho braçal é outro equívoco, pois todos sabemos que ele é degradante.

O socialismo que Wilde defendia seria aquele que possibilitasse o renascimento de um novo helenismo. Essa sociedade utópica seria o local propício para a concretização do *homo aestheticus*, do livre e completo desenvolvimento das capacidades humanas. Como afirmou um dia: “A forma de governo mais adequada ao artista é absolutamente nenhum governo.” (Ellmann, 1989, p.399). A propriedade seria abolida, assim como sua transposição para a esfera das relações afetivas sob a forma do casamento. Sua mãe costumava dizer que quando morresse preferiria ser jogada ao mar do que ser enterrada ao lado de um burguês. Nietzsche nutria a mesma ojeriza pela burguesia, termo que segundo Rubens Rodrigues Torres Filho significa a **classe que confia em títulos de crédito**.

Nietzsche abominava a democracia e o socialismo; via neles os herdeiros do cristianismo com sua moral de escravos. O filósofo alemão considerava que a maior limitação do desenvolvimento humano era o instinto de rebanho da obediência: “Moral é hoje, na Europa, moral de animal-de-rebanho(...)” (Nietzsche, 1983, p.281). O movimento democrático, para ele não passava de apequenamento do homem, sua mediocrização; e a democracia nada mais seria do que a insensatez do maior número. O filósofo alemão descreve o homem sonhado pelo socialismo como o perfeito animal de rebanho, o bicho-anão de direitos e exigências iguais. Com uma lucidez premonitória sobre o século XX, reconhece traços idênticos entre democratas e socialistas, que a história iria provar como reais. O rebanho ainda pasta junto, mas não vive junto.

Talvez o ensaio mais brilhante de Wilde e o que mais o aproxima de Nietzsche seja *A Decadência da Mentira* (1889). Nele, expõe toda sua teoria estética e insiste no resgate da mentira, ou seja, do relato das belas coisas falsas. Inverte Aristóteles ao afirmar que a vida imita a arte. Esta afirmação paradoxal e revolucionária sintetiza sua visão do esteticismo como transformador da vida humana. Seu elogio à artificialidade é nada mais do que a exaltação da imaginação humana ante um mundo cada vez mais aprisionado à estéril e dolorosa realidade objetiva. Quando fala que o pôr-do-sol é uma invenção de pintor, quer dizer que a criação artística é instigadora da percepção humana. No século XX, Proust observaria que as mulheres começavam a assemelhar-se às imagens que Renoir fazia delas.

Wilde chega a gracejar, afirmando que mentir para fomentar o progresso da juventude é a base da educação familiar. Este jogo proposital com o sentido do vocábulo mentira é sintomático de sua compreensão aprofundada da moral. Nietzsche, em *Além do Bem e do Mal*, faz uma asserção que parece saída deste ensaio:

Mesmo em meio às mais raras vivências, fazemos ainda o mesmo: inventamos a maior parte da vivência e dificilmente somos coagidos a não contemplar como ‘inventores’ algum evento. Isto tudo quer dizer: estamos, desde o fun-

damento, desde antigüidades- **habitados a mentir**. Ou, para exprimi-lo de modo mais virtuoso e hipócrita, em suma, mais agradável: **somos mais artistas do que sabemos**. (Nietzsche, 1983, p.280).

Desde crianças ouvimos censuras a quem mente; mas a mentira é tão dúbia quanto a moral humana. Pode ser utilizada para o bem, como no caso da educação dos jovens, mas pode ser utilizada como meio de concretização de perfídias. O que Wilde intenta é o resgate da moral não utilitária, da moral nietzscheana dos senhores. A arte e a beleza exaltadas pela estética seriam o melhor meio de transformação do homem, mas perdem seu poder num mundo dominado pela realidade objetiva.

A crença dogmática na atividade incessante e irrefletida e na moral como algo dado, natural, é a **virtus dormitiva [virtude dormitiva]** do **homo oeconomicus**, aquela que entorpece seu espírito crítico e sua imaginação. A distinção extrema entre realidade e fantasia que caracteriza nossa era impede a arte de atuar sobre a realidade. A arte é o símbolo da perfeição alcançada pelo espírito humano e que pode salvar o infeliz **homo oeconomicus**. A arte é o modelo perfeito que o homem moderno deveria imitar, mas sua distinção entre real e imaginário desqualifica a imaginação e o aprisiona na materialidade que o agride e o deforma. Apenas quando a vida imitar a arte e, portanto, alcançar-se o ideal do **homo aestheticus**, o ser humano terá resgatado sua dignidade.

Vivemos na era da decadência da mentira, da imaginação, do humano. O termo decadência é utilizado no título do ensaio como justa homenagem ao decadentismo. A decadência da mentira é ilustrada através de uma sucinta análise da ascensão do realismo na literatura. O realismo era, na época, o modernismo. Wilde criticou a fascinação pelo moderno, observando que ele sempre envelhece. Através dos personagens que dialogam no ensaio, recusa-se a ver a realidade de maneira distinta da ficção. Comprendemos assim, sua asserção de que o século XIX, tal como o co-

nhecemos, é em grande parte uma invenção de Balzac. Se tal observação fosse aceita descobrir-se-ia que *La Comédie Humaine* é, além da compilação das melhores obras desse autor, a concretização de tudo o que a sociologia do século XIX aspirou fazer. Só que melhor.

A estética de Wilde mescla o esteticismo de Gautier e Whistler, o qual exaltava a arte por seu elitismo e inutilidade, além de dissociá-la da natureza, com a crença idealista na capacidade da arte recriar o mundo. A arte é sublime e gloriosamente inútil; e essa inutilidade nada mais é do que sua carta de nobreza. A atmosfera de extrema civilidade, beleza e elegância que impregna os interiores descritos nas obras de Wilde reflete a fascinação pela capacidade humana de materializar idéias, de espiritualizar a matéria através da arte. Wilde adorou a asserção de Maurice Rollinat, um poeta protegido de Sarah Bernhardt, de que admirava as cadeiras japonesas porque elas não eram feitas para se sentar. No século XX, os *ready-made* de Marcel Duchamp ainda basear-se-iam na fórmula: **tornar inútil é criar arte.**

Uma das razões pelas quais o esteticismo baseia-se num desvio da utilidade e da natureza é porque o chique não é nem útil nem natural. A ascendência da palavra chique assemelha-se à de cosmético e cosmos; o *chic* francês é uma versão do alemão *Schick*, o qual significa gosto, elegância e ordem. A elegância e o *glamour* que impregnam as obras decadentistas são expressão do extremismo na negação do utilitarismo que o século XIX viu tornar-se hegemônico.

No fim do século XIX, a arte estava mais separada e elevada do que jamais estivera. Essa autonomia da arte com relação a fins utilitários ou morais revela-se no culto do decorativismo entre os estetas. Em *O Retrato de Dorian Gray*, a esposa de lorde Henry observa que em suas festas podia poupar nas orquídeas, mas nunca poupava despesas com estrangeiros porque eles tornavam seu salão pitoresco. Camille Paglia conta que nos anos sessenta Andy Warhol alugava membros de seu *underground* para exibição em festas chiques de Manhattan com o mesmo intuito.

Wilde deixou claro que não aceitava a arte pela arte. Essa máxima só tem sentido no momento de criação, mas nada tem a ver com o motivo geral da arte. É conhecida sua afirmação de que a arte jamais deve se tornar popular; o público é que deve se tornar artístico. Essa asserção expressa menos elitismo do que bom-senso e coerência com a visão wildeana da arte como essencialmente subversiva; é dever dela lutar contra toda fatuidade e conformismo. A arte deve atacar de surpresa o previsível. Assim, o gosto e, principalmente, os valores do público, devem ser questionados.

O repúdio wildeano à sinceridade na arte não deve ser compreendido irrestritamente. “Em todos os assuntos importantes, o estilo e não a sinceridade é o essencial.” (Wilde, 1961, p.1307). Dizia também que toda má poesia é sincera, o que revela a importância que conferia à escrita como construção poética, não mera inspiração. A técnica não faz o artista, mas o verdadeiro poeta deve trabalhar a linguagem como escultor apolíneo. Ellmann ressalta que as obras ficcionais wildeanas terminam quase sempre no desmascaramento; e que sua obra como um todo é marcada pela sinceridade que dizia repudiar.

Em *O Crítico como Artista*, afirma que o espírito crítico pode tornar possível a (re)descoberta da vida contemplativa, aquela que tem por objetivo não fazer mas ser, e não apenas ser, mas transformar-se. Sua defesa do ócio revela-se bem diferente da atitude da figura quiescente que se lhe atribui. O ócio, na verdade, proporciona o tempo necessário para a atividade espiritual; e que estava sendo tomado pela atividade oca e incessante do **homo oeconomicus**. O ser humano precisa resgatar sua dignidade perdida no sistema econômico, que emperra a transformação e mascara um crescente vazio espiritual. A moral burguesa precisa ser revista, pois coaduna e justifica este estado de coisas. O que é considerado vício pelo burguês, merece ser reavaliado. Em *De Profundis* afirmara que o supremo vício é a estreiteza de espírito.

O vazio espiritual burguês repousa em seu utilitarismo. A atividade incessante exaltada como moralmente virtuosa esconde a criação de servos de um sistema econômico que promete a satisfação de desejos humanos

através de objetos, da materialidade. A apologia estética da arte ressalta o fato de que na imaterialidade do espírito reside o humano; apenas através dela podemos saciar nossas aspirações. A beleza desafia a materialidade de sua fonte objetiva, inscreve-se na alma distanciando-se de qualquer lógica. Alguém uma vez perguntou a Wilde: o que é belo? O que é feio para o burguês, respondeu.

O Poeta e o Prosador

As tendências musicais de Nietzsche contribuíram para que ele se tornasse um exímio poeta. Sua prosa filosófica tem muito de literário, de expressão artística da sua filosofia. Seu *Zaratustra* é o caso mais característico dentre os grandes momentos de sua obra em que o conhecimento alcança o poético. Nietzsche nos conquista mais por sua imaginação do que por sua lógica. Seu apuro lingüístico e sensibilidade ímpares levaram Thomas Mann a denominá-lo **filósofo lírico do conhecimento**.

O filósofo que pregou desmedidamente o dionisíaco era mais apolíneo do que supunha. Sua linguagem não tem comedimento, mas tende mais ao paroxismo teutônico do que à ternura do vinho e do amor. Não que fosse um insensível; algumas de suas afirmações são ternamente admiráveis, como quando afirma que no verdadeiro amor a alma é o envelope do corpo.

Dentre os temas mais recorrentes na poesia do filósofo destacamos a solidão, a qual se expressa em sons ritmados e tristes de pássaros que preenchem o silêncio ou em quase oníricas manifestações de suas reflexões. *Zaratustra* mesmo é um peregrino solitário, um *Wanderer*, sem destino, mas com um ideal a realizar: desviar ovelhas do rebanho e fazer com que elas se autosuperem, que caminhem em direção a um ideal poético do homem, o *Übermensch* (além-do-homem).

Wilde começou sua carreira literária como poeta e assim a encerrou, mas foi como prosador genial que descobriu a fama. O artista-pensador, que sabia grego e cultuava a antigüidade clássica, alcançou intuitivamente a sábia afirmação nietzscheana do mito como subversor do presente utilitarista e isso se expressa em toda sua obra.

Os contos infantis de Wilde partem da atmosfera de encantamento para abordar preocupações humanas universais. São seus temas frequentes, o egoísmo e o amor; o primeiro é sempre revelado como o cerne das relações e desentendimentos humanos e o segundo como o antídoto que se encontra na amizade e sacrifício desinteressados. A denúncia wildeana do egoísmo perpassa toda sua obra. O autor condenava o egoísmo como o maior problema humano, assim como Nietzsche lutava contra o *principium individuationis* através da afirmação do dionisíaco.

Dentre seus contos adultos, destaca-se *O Retrato do Sr. W.H.*, o qual mescla o ficcional com o ensaístico numa história cujo pretexto é desvendar o mistério que envolve a figura do jovem a quem Shakespeare dedicou seus *Sonetos*. O enredo é mero pretexto para Wilde utilizar seus dotes imaginativos e profundo conhecimento literário para reflexões estético-existenciais como esta:

A arte, nem mesmo a arte de mais amplo alcance e mais abrangente visão, não pode nos mostrar realmente o mundo exterior. Tudo o que ela nos mostra é nossa própria alma, o único mundo do qual temos qualquer conhecimento real. E a própria alma, a alma de cada um de nós, é para cada um de nós um mistério. Este se esconde no escuro e ruma, e a consciência não é capaz de nos dar conta de tudo o que se passa lá dentro. A consciência, de fato, é totalmente inadequada para explicar o conteúdo da personalidade. É a Arte, e só a Arte, que nos revela a nós mesmos. (Wilde, 1994, p.71-72).

A tese do conto, a qual chamou mais a atenção do público do que as sublimes reflexões de Wilde, era a de que o senhor W.H. fora um belo

ator por quem Shakespeare se apaixonara. A argumentação, entremeadada de citações dos *Sonetos*, é convincente, ainda que o próprio Wilde não acreditasse nela.

Wilde foi o responsável pela criação do principal exemplar romanesco inglês do decadentismo esteticista com seu *O Retrato de Dorian Gray* (1891). O romance narra a história de um jovem de extraordinária beleza, Dorian, que é retratado por um pintor, Basil Hallward, e passa a seguir os ensinamentos de um esteta teórico, lorde Henry Wotton. Dorian deseja ser sempre belo e por razões inexplicáveis seu retrato passa a revelar os sinais do envelhecimento e das transformações de sua personalidade que seu rosto perfeito esconde. A cada experiência em busca do prazer que sempre se frustra e resulta em amargor e embrutecimento, a pintura expõe os sinais que o rosto real de Dorian não revela. O fato do jovem terminar por esconder o quadro é uma metáfora sobre a atitude tomada pela sociedade burguesa com relação à arte. Ao invés de aprender com ela, de reconhecê-la como modelo denunciatório das corrupções do humano na realidade, a sociedade prefere desviar os olhos.

A figura do esteta enquanto degustador dos pecados é criticada através do protagonista. Os ensinamentos de Pater são (re)apresentados pelo personagem de Henry Wotton apenas para serem desacreditados. O próprio Pater, em resenha sobre o livro, observa que lorde Wotton não consegue reconhecer que a vida da mera sensação é anárquica e autodestrutiva. Dorian Gray é seu discípulo e termina mal; é o primeiro mártir do esteticismo à la Pater.

Numa resposta a uma crítica de seu romance como imoral, Wilde destacou o fato de na verdade ele ser moralista. A moral do romance seria a de que todo excesso, como toda renúncia, atrai seu próprio castigo. Esta moral é o grande erro do romance segundo o próprio autor; por isso introduziu um prefácio à obra para corrigi-lo. Consideramos que a obra fugiu ao controle de Wilde, mas nessa fuga manteve-se coerente com sua

visão estética idealista, a qual lembra as idéias de Schiller, ainda que sem imperativos morais kantianos como fim.⁴

Wilde afirmou: “Basil Hallward é o que penso que sou; lorde Henry o que o mundo pensa que sou; Dorian o que eu gostaria de ser em outras épocas, talvez.” (Ellmann, 1989, p.202) O pintor termina assassinado pelo modelo de sua obra-prima cumprindo o destino trágico do artista; e há mais a ser desvendado no romance para compreender as verdadeiras opiniões do escritor, por exemplo, a associação entre o autor e lorde Henry é ingênua, pois Wilde nunca menosprezaria a arte enquanto o lorde chega a declará-la doença.

O que explica os intuitos, talvez mais inconscientes do que conscientes, do autor é a negação da dicotomia entre vida e arte no romance. O real e a fantasia são invertidos a partir do momento em que o retrato de Dorian passa a revelar as marcas do tempo e os sinais de degradação advindos da entrega aos prazeres; enquanto o Dorian real permanece jovem e aparentemente virtuoso aos olhos dos outros. No final do romance, o Dorian verdadeiro é o velho decaído do retrato e, mais uma vez a arte revela ao homem sua face que quis ocultar. Através da destruição do quadro, Dorian se suicida e a tela volta a estampar a figura bela retratada pelo pintor, a qual deveria ter mantido como modelo para sua vida.

⁴ Friedrich Schiller, nas cartas que foram editadas com o título *A Educação Estética do Homem*, expressara uma crença similar à que professaria Wilde no poder modelador da arte. Segundo o poeta de Weimar, o homem degradado, embrutecido, deve buscar na arte sua regeneração, leia-se humanidade: “O romano do primeiro século já de há muito havia dobrado os joelhos ante seus imperadores, quando as esculturas permaneciam eretas; os templos continuavam sagrados ao olhar quando os deuses de há muito serviam à derrisão; as vilanias de um Nero e de Cômodo são humilhadas pelo nobre estilo do edifício que as abrigou. A humanidade perdeu sua dignidade, mas a arte a salvou e conservou em pedras insígnies; a verdade subsiste na ilusão, da cópia será re-feita a imagem original.” (Schiller, 1990, p.54).

Como dramaturgo, o escritor irlandês criou obras-primas como *Salomé*, peça redigida em francês que Wilde sonhava ver protagonizada por sua amiga Sarah Bernhardt em Paris. Sua obra foi censurada, mas tornar-se-ia ópera de Richard Strauss no século XX. Essa reescritura da trágica história bíblica faz de Salomé o emblema da indestrutível luxúria, a beleza maldita. Salomé é a ameaça feminina de dissolução da identidade do homem. Como afirma Camille Paglia, a cabeça do profeta na bandeja representa o homem moldado pela vontade feminina.

O zênite do autor como dramaturgo foi alcançado com *A Importância de Ser Prudente*, peça que estreou no mesmo ano de seu julgamento (1895), mais precisamente no dia dos namorados: uma provável provocação de Wilde aos comentários sobre seu relacionamento com lord Alfred Douglas. Ainda que o próprio autor tenha dito que essa peça era “requintadamente trivial, uma delicada bolha de fantasia” (Paglia, 1993, p.495), ela compõe um retrato acidamente crítico da sociedade vitoriana.

A história, que lida com temas burgueses como filhos ilegítimos, vida dupla, desejos matrimoniais e final feliz é tão crítica quanto hilária. A peça se desenvolve no salão: o *habitat* da sociedade mais requintada, onde as convenções sociais levadas ao paroxismo ritualístico criam situações absurdas e cômicas ao mesmo tempo. Os personagens, que só pensam em casar, são pura superfície, máscaras ocas cujas conversas e intuitos seguem cegamente as normas de convívio social, o que os torna, apesar de tudo, adoráveis. Não há profundidade alguma na sociedade que transforma conteúdo em forma e alma em superfície, mas é justamente a verdade dessas máscaras que Wilde quer afirmar. Assim, toma a fórmula de Lewis Carroll: aceitação e exacerbação das regras sociais como a melhor forma de ridicularizá-las.

No salão, a emoção não significa nada, a impressão pública tudo. Lady Bracknell, uma personagem que traduz a civilidade e a fleuma inglesas, censura um rapaz por ser órfão: “Perder um dos pais, senhor Worthing, pode ser visto como infortúnio; perder os dois parece descuido.” (Paglia, 1993, p.492). Mais uma vez percebemos que as normas sociais têm

beleza matemática; são humanamente absurdas. A bolha de fantasia é mais explosiva do que parece.

Como observa Paglia, Wilde, como Carroll, sintetiza vários aspectos da alta cultura inglesa: espirituosismo (*wit*), hierarquia e hermafroditismo espiritual. Os personagens são epicenos e o que os torna assim é o princípio artificial de decoro que partilham. No salão domina o feminino e as mulheres fazem dos homens apenas meios para seus intuitos. A superficialidade das intrigas burguesas é ironizada numa briga entre duas personagens, Cecily e Gwendolen, por causa de bolo e pão com manteiga. A sociedade absolutamente divorciada da realidade prática que Wilde nos apresenta na peça não tem relação com o passado ou com o futuro, como toda grande arte extrai da obviedade o atemporal. Discordamos da análise de Paglia da peça como um poema político reacionário que afirma o estilo aristocrático como a suprema encarnação da vida como arte. As intenções do autor não eram políticas *stricto sensu* nem o ideal da vida como arte poderá jamais ser associado a uma classe social; ou qualquer outra classe, ele é o privilégio-maldição de poucos.

O Sofrimento dos Grandes

Nietzsche e Wilde foram coerentes com suas idéias, algo sempre raro. Viveram suas trágicas vidas com a consciência do papel exemplar que desempenhavam. Nunca cederam às pressões sociais. Foram, como todos os gênios, motivo de intriga e joguete nas mãos dos espertos que regem o mundo, mas mantiveram-se firmes na busca pelo autoaperfeiçoamento e na afirmação crítica perante a sociedade.

Ambos afirmavam a vida. Nietzsche, por sua saúde frágil e auto-disciplina prussiana, não viveu nem um pouco o dionisíaco que pregou. A vida quase monástica que teve, quando comparada à de Wilde, mostra como diferenças exteriores muito grandes correspondem a distinções interiores muito pequenas. O filósofo concordaria com Wilde e sua afirmação de que o objetivo supremo da vida é viver, mas poucos sabem o que é vi-

ver, apenas existem. A vida genuína é aquela que busca realizar a perfeição, tornar realidade todos os sonhos. O homem deve ser modelado artisticamente. Quem contesta como absurdo tal objetivo deveria lembrar a asserção nietzscheana de que tudo que é grande talvez tenha sido considerado loucura no início.

O que caracteriza um gênio? Qual a origem daquela sensibilidade que supera todo conhecimento racional e técnico? Schopenhauer dizia que a genialidade era uma anormalidade, um desvio dos instintos naturais que traía certo parentesco com a loucura. O gênio é uma manifestação sobre-humana, irracional e sublime, mas infelizmente traz consigo uma inaptidão para a vida, uma incapacidade de cuidar de si-mesmo que torna a pessoa vulnerável aos traiçoeiros e exploradores. Genialidade é loucura porque caracteriza-se pela negação do cerne dos homens comuns: o egoísmo. Enquanto o homem comum, ou um artista por profissão civil, desempenha suas funções tendo sempre como objetivo interesses meramente pessoais, preocupações mesquinhas como conforto, amantes, família e filhos, o verdadeiro artista, o gênio, é levado por um objetivo que transcende sua mera individualidade e costuma até mesmo opor-se a ela e seu bem-estar pessoal.

Schopenhauer afirma que o gênio não vê o mundo pelos olhos do homem comum. O artista tem a capacidade de ver no particular sempre o geral, de alcançar a essência por trás dos fenômenos e revelar-nos, através de suas obras, o cerne da humanidade. Wilde, intuitivamente e por isso mesmo de forma genial, gostava de repetir uma frase de Gautier: “Toda a minha distinção é que sou um homem para quem o mundo visível existe”.

A questão da saúde ou doença espiritual do gênio preocupa os alemães desde a loucura de Hölderlin; foi uma das reflexões privilegiadas pela filosofia schopenhaueriana, mas é apenas com Nietzsche que ela alcança seu ápice. Aquele que ousa tresvalorar valores torna-se um doente aos olhos da sociedade, ainda que tenha alcançado, como afirma Thomas Mann, uma **saúde mais elevada**. Wilde dizia que as pessoas sensatas são

mediócre; os gênios sempre são insanos. Nietzsche concordaria – ao escrever sobre suas experiências com a doença costumava dizer que a doença o curou – que não foi um doente mesmo na maior enfermidade; e mais provocatoriamente: “A loucura é algo raro em indivíduos – mas em grupos, partidos, povos e épocas é a norma.” (Nietzsche, 1996, p.80).

A vida desses artistas-filósofos traduz o trágico destino do gênio, o qual sempre sofre dificuldades, incompreensão e termina castigado por seus contemporâneos. O filósofo alemão, sem dúvida, sofreu por mais tempo e terminou louco ao mesmo tempo que começava a ter reconhecido seu valor intelectual. Mas até que ponto sua loucura pode ser vista como algo meramente pessoal, patológico?! O julgamento e condenação do artista na Inglaterra e a demência do filósofo na Alemanha são duas formas de um mesmo destino: o fim trágico do gênio no mundo onde impera o mediano.

Neste ponto, ao abordar com cuidado e reverência alguns aspectos íntimos de Wilde e Nietzsche, avisamos aqueles que preferem supervalorizar o que a sociedade considera baixo num homem ao invés de reverenciar o que há de elevado nele, que essa atitude os revela em sua trivialidade e baixaza.

Uma coincidência infeliz marca a vida de Wilde e Nietzsche: ambos contraíram sífilis em contatos juvenis com prostitutas. A infecção por uma doença venérea deve ter contribuído para a sensação de marginalidade existencial de ambos, principalmente no tocante à moral de seus contemporâneos. A sífilis era estigmatizante num grau só comparável à AIDS em nossos dias.⁵ É difícil precisar, mas impossível ignorar, quanto a vivência

⁵ Thomas Mann criou, baseado na vida de Nietzsche, uma espécie de biografia romancada: *Doktor Faustus* (1947). Nela, o protagonista, o compositor Adrian Leverkühn, é simultaneamente Nietzsche e a própria Alemanha espiritual. Essa obra monumental é uma grande homenagem do célebre escritor a um de seus mestres espirituais e também uma responsável reavaliação de suas idéias.

Mann reconstituiu ficcionalmente o encontro de Nietzsche com a prostituta que o infectaria e faz de pretexto do protagonista para procurá-la a segunda apresentação de

da doença, especialmente de uma doença escandalosa, oculta, causa uma oposição crítica ao mundo, à vida mediana. Sentir-se contaminado, doente, pode causar em naturezas predispostas ao espírito a revolta e/ou ironia com relação à ingênua e indefectível ordem burguesa. Como compreendeu tão bem Thomas Mann, a genialidade é produto de condições incomuns, duvidosas e principalmente de uma atração pelo perigoso e fatal.

Wilde era casado e pai de dois filhos, Cyril e Vyvyan. Apenas aos trinta e dois anos teve seu primeiro relacionamento com outro homem, Robert Ross. Como concordam Ellmann e Paglia, Wilde escreveu sua melhor obra (*O Retrato de Dorian Gray*) depois de tornar-se homossexual; assim, a arte e a criminalidade estavam inextricavelmente ligadas para ele. No século XIX ainda não se empregava o termo **homossexualidade**, mas mesmo assim ela era considerada crime, e mais do que isso: doença e degeneração moral. Wilde não defendia sua orientação sexual; apenas o fez uma única vez em seu julgamento. Negou-se a assumir o papel de vítima da sociedade neste sentido. Considerava-se um rebelde – alguém que não cabia nos padrões – não um missionário.

Wilde disfarçava cuidadosamente, mas era sujeito a ataques de melancolia. Numa carta de 1886 comentou: “Por vezes penso que a vida artística é um prolongado e adorável suicídio, e não lamento que seja assim.” (Ellmann, 1989, p.239). Como afirmaria em *De Profundis*, sua vulnerabilidade estava inscrita numa sensação íntima de destino. Talvez tenha sido vítima daquela sutil corrente subterrânea de tristeza que impregnava sua obra.

Uma forma de seu culto da arte na esfera da vida é também a que traria mais problemas a Wilde: a pessoa como **objet d’art**.. Dorian Gray é comparado a Narciso, Páris e Antínoo, é a beleza artística personificada e,

Salomé, ópera de Richard Strauss baseada na famosa peça de Wilde. O eterno feminino é apresentado pelo autor alemão como demoníaco e a doença de fundo sexual como característica do gênio.

como tal, um objeto de culto perigoso, até mesmo fatal. A posterior relação de Wilde com Lord Alfred Douglas romperia mais uma vez, e tragicamente, a barreira entre o real e o imaginário na vida do escritor. O processo por difamação que instauraria contra o pai de seu amante, o Marquês de Queensberry, voltar-se-ia contra ele próprio. Ousara tocar em feridas com sua obra e na maneira como conduziu sua vida pessoal e a sociedade vitoriana precisava apenas de um pretexto para vingar-se. Ingenuamente ele o concedeu.

Seu julgamento teve repercussão pública internacional; em meio a interrogatórios que mesclavam questões pessoais com repreensões sobre o caráter corruptor de suas obras, montou-se o pelourinho. O dia da sentença final coincidiu com o aniversário da rainha Vitória. Wilde empalideceu de horror diante das acusações e da condenação: “Então percebi, de imediato, que não significa nada o que se diz sobre um homem. A questão é: quem diz.” (Ellmann, 1989, p.411)

Na longa carta que escreveu para Douglas da prisão, intitulada *De Profundis* e publicada na íntegra apenas décadas depois, encontramos uma espécie de autobiografia.⁶ O formato de carta dirigida ao amante que o levou à ruína é uma bela metáfora do escritor que criou obras imortais para a sociedade que o condenaria. Sua lucidez, em meio ao maior infortúnio, é surpreendente:

A única ação vergonhosa, imperdoável e absolutamente desprezível de minha vida foi permitir que me obrigassem a recorrer à Sociedade em busca de ajuda e proteção. (...) Evidentemente, assim que pus em movimento as forças da

⁶ O título *De Profundis- Epistola in Carcere et Vinculis* é póstumo. Robert Ross publicou-a, sem as partes dirigidas a Lord Alfred Douglas, em 1905. Quando Arthur Ransome publicou uma biografia crítica de Wilde fazendo alusões ao lorde, este processou-o e a carta, que estava depositada no Museu Britânico, foi lida na íntegra em sessão pública. O vaidoso lorde não esperava a repercussão que houve na Imprensa da época. Depois de sua morte, graças à dedicação de Vyvyan Holland, filho de Wilde, *De Profundis* foi publicada em versão integral no ano de 1950.

Sociedade, ela voltou-se contra mim e disse: “Você viveu todo esse tempo desafiando minhas leis em busca de proteção? Vai ter essas leis exercidas integralmente. Vai submeter-se àquilo que recorreu”. O resultado é que estou no cárcere. (Paglia, 1993, p.520 (tradução mais apurada). Ou Wilde, 1961, p.1415)

Numa reavaliação de suas idéias, passou a valorizar o sofrimento. Afirma que o prazer pode ser concedido ao belo corpo, mas à bela alma só é concedida a dor. Aproximou-se da percepção que marcou a vida de Nietzsche: a de que o sofrimento profundo enobrece, coloca à parte. A altivez e o nojo espirituais do homem que sofreu profundamente mostra que a hierarquia da nobreza espiritual é determinada pelo grau de sofrimento que um homem pode suportar. Wilde e Nietzsche são a prova de que o proscrito é o nobre **par excellence** da era democrática.

O episódio mais importante da vida amorosa de Nietzsche também foi dos mais infelizes. Em 1882, quando estava em Roma, seu amigo Paul Rée apresentou-lhe Lou Andreas Salomé. Os três viajaram juntos e formou-se um **ménage à trois platônico** na expressão de R. J. Hollingdale, pois Salomé queria apenas amizade. A irmã de Nietzsche interveio na relação com intrigas e falso moralismo. Por fim, Nietzsche terminou abandonado por Rée e Salomé e quase rompido com a mãe e a irmã. Em novembro, encontrava-se à beira do suicídio.

A partir de 1883 recuperou-se com a redação de *Assim Falava Zaratustra*, a mais querida de suas obras, uma espécie de anti-Bíblia. Thomas Mann ressaltou a **cega supervalorização** que este livro mereceu da parte de seu criador, especialmente em sua autobiografia. Talvez tenha sido pelo fato de ter sido tão mal-recebido, aquele **filho** gestado com tanto carinho depois do maior insucesso amoroso.

Assim Falava Zaratustra é um grande poema em prosa, o maior ataque nietzscheano ao cristianismo. Zaratustra, símile do persa Zoroastro, parte aos trinta anos para desgarrar ovelhas do rebanho cristão e apresen-

tar ao homem sua capacidade de autossuperação através do ideal do **Übermensch (além-do-homem)**. Nietzsche afirma que o homem deve ser mais duro e exigente consigo mesmo, reconhecer a vida terrena como a única e revoltar-se contra a moral cristã.

Aos quarenta e quatro anos, pouco antes de enlouquecer, escreveu uma excepcional autobiografia: *Ecce Homo* (publicada apenas em 1908). O título é uma citação do evangelho de São João no qual Pilatos apresenta Cristo aos judeus e diz: **Eis o homem**. Neste momento ouvem-se os gritos: crucifica-o! O subtítulo não tem significação menor: *Como tornar-se o que se é*. É a frase de Píndaro que atraía o filósofo desde estudante: **gênôï hoios essi- “torna-te aquilo que és”**. Como observa Nietzsche nessa obra: é preciso ter pulmões fortes para respirar o ar de seus escritos, o ar das alturas do espírito humano. Dizia que dele o gelo estava próximo e a solidão era monstruosa.

Freud observou que *Ecce Homo* não deve ser lido com o temor da manifestação da loucura; o livro é de uma lucidez ímpar, de uma capacidade de auto-análise digna do melhor psicanalista. Nesta obra de despedida, Nietzsche reafirma que o homem é uma pedra feia que precisa de escultor. Ninguém melhor do que ele, daquele que esculpiu a si-mesmo, que conquistou a si-próprio numa vida de constante superação de suas limitações, poderia afirmar que foi o primeiro homem decente, o que se opôs à mendacidade de milênios. Declarou-se o primeiro imoralista, o destruidor mor. E não terá querido dizer com isso que foi o maior criador?

Um de seus poemas do mesmo período pode ser lido como a crônica lírica de sua vida e de seu sofrer: *Da Pobreza do Riquíssimo* (1888), o poema-canção que Zaratustra cantava para suportar sua última solidão.⁷ Nele relata seu degredo nas alturas do espírito, tão rico e iluminado, e por isso mesmo evitado. Esses versos cintilantes encerram o poema:

⁷ Este poema faz parte dos Ditirambos de Dioniso. Ditirambo é o hino coral em louvor de Dioniso.

Ninguém mais te agradece,
 mas tu agradece a todo aquele
 que toma de ti:
 nisso te reconheço,
 ó mais que rico,
 ó **mais pobre** de todos os ricos!
 Tu te sacrificas, tua riqueza te atormenta-
 tu dás,
 não te poupas, não te amas:
 o grande tormento te força o tempo todo,
 o tormento dos celeiros **saturados**, do coração **saturado**-
 mas ninguém mais te agradece...

Tens de tornar-te **mais pobre**,
 sábio insensato!
 queres ser amado.
 Ama-se somente aos sofredores,
 só se dá amor aos que têm fome:
presenteia antes a ti próprio, ó Zaratustra!

- Eu sou tua verdade... (Nietzsche, 1983, p.407-408)

No início de 1889, perderia a razão. Quanto sua loucura deve à solidão desumana que suportou, à dor de autoafirmar-se às custas do isolamento, da ausência de amor e muitas vezes até de ódio, é difícil precisar. Overbeck relata em carta a Gast, datada de 15 de janeiro, quando foi visitar o filósofo em Turim:

Enxerguei Nietzsche num canto do sofá... com aparência bastante arruinada; correu até mim e me abraçou fortemente ao me reconhecer, e rompeu em lágrimas; então afundou no sofá em convulsões, e o choque também não me permitiu permanecer em pé (Nietzsche, 1995, p.14).

Diagnosticada a doença como paralisia progressiva advinda da sífilis, Nietzsche retornou aos cuidados maternos.

Com a morte da mãe passou para a tutela da irmã, a qual não teve escrúpulos em aproveitar-se da fama crescente do irmão, segundo seus interesses nacionalistas e anti-semitas. Elizabeth Foerster Nietzsche escreveu uma biografia tendenciosa do irmão, inclusive falsificando cartas para aproximá-lo de suas idéias. Transferiu o arquivo e o irmão para Weimar, para associá-lo às figuras de Goethe e Schiller. Em agosto de 1900 Nietzsche morreu e foi sepultado dias mais tarde em sua cidade natal, Röcken, na Prússia. Peter Gast proferiu a seguinte frase sobre seu túmulo: “Sagrado seja teu nome para as gerações vindouras”(Nietzsche, 1995, p.15).

Wilde enfrentou condições desumanas na prisão. O corpulento poeta de mais de um metro e noventa de altura recebia pouco alimento e era obrigado a executar serviços manuais exaustivos. Desnutrido e doente, terminou por ficar surdo de um ouvido. Suportava as noites lendo Dante e escrevendo sobre as profundezas. Em meio à maior dor, fora declarado incomunicável. Um dia, enquanto dava as voltas diárias no pátio, em fila, ouviu uma voz murmurante vinda de trás dele: “Oscar Wilde, tenho dó de você, porque deve estar sofrendo mais do que a gente.” O poeta quase desmaiou e sem se virar respondeu: “Não, meu amigo, sofremos igualmente.”(Ellmann, 1989, p.427). A partir daquele dia, confidenciaria a André Gide, não quis mais se matar.

Quando foi solto, exilou-se na França sob o nome de Sebastian Melmoth, o santo cuja imagem simboliza o artista que suporta estoicamente a dor e o sobrenome de um personagem do romance de um tio materno, um herói misterioso e satânico que fora cultuado por Scott, Balzac e Baudelaire. Nunca mais reviu os filhos e a esposa, os quais haviam se transferido para a Alemanha e mudado o sobrenome para Holland. Tentou retomar a relação com Douglas, mas ele era apenas um nobre mimado e medíocre que se orgulhava da importância fatal que tivera na vida de um

gênio. Escreveu *A Balada da Prisão de Reading* (1898) e nada mais. Abandonado ou evitado pelos antigos amigos, vivendo com poucos recursos e numa melancolia que lhe tirava as forças requeridas para a criação, passou o fim da vida num obscuro hotel parisiense e perambulando, sem destino, pelos cafés.

Vivenciou a magistral fábula que inserira numa peça: “Dizem que as simples flores silvestres têm um aroma mais doce quando espezinhadas do que quando meramente florescem, e que algumas ervas sem perfume, ao serem pisadas, morrem com toda a Arábia em torno de si.” (Ellmann, 1989, p.472). Mas nos momentos de agonia e morte em novembro de 1900 só contou com a amizade fiel de Robert Ross. Converteu-se ao catolicismo depois de tantos anos de indecisão e dizem que morreu após fazer a seguinte observação sobre o pavoroso papel de parede de seu quarto: “Ou ele ou eu”.

Foi enterrado num cemitério afastado, mas em 1909 seus restos mortais seriam transferidos para um digno monumento funerário de Epstein, financiado por uma admiradora, no Père Lachaise. Robert Ross teria suas cinzas depositadas neste túmulo em 1918. Nele encontram-se dizeres de *A Balada da Prisão de Reading*:

E lágrimas alheias por ele encherão
 A urna da piedade há muito violada,
 Pois os que o prantearem serão proscritos,
 E proscritos sempre pranteiam.⁸

Nietzsche afirmara em sua autobiografia que os bons nada criam; são o começo do fim, mas não deixam de crucificar aquele que escreve novos valores em tábuas novas. Zaratustra é o psicólogo dos bons, mas o

⁸ “And alien tears will fill for him
 Pity’s long-broken urn,
 For his mourners will be outcast men,
 And outcasts always mourn.”

amigo dos maus, dos homens de exceção. A imagem da crucificação o une mais uma vez a Wilde, o qual se utiliza da mesma analogia com relação a si-mesmo em *De Profundis*.

Nietzsche e Wilde foram cristos invertidos, almejavam desviar ovelhas do rebanho e terminaram como crucificados modernos. Thomas Mann afirmou que o filósofo alemão foi o primeiro “mártir do pensamento”. Ambos foram mártires. Punidos cada um a seu modo, por crimes? Não. Como uma vez observou Nietzsche: os grandes são punidos por suas virtudes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad. Mário Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ELLMANN, R. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 542p.
- ELLMANN, R. Os usos da decadência: Wilde, Yeats, Joyce. In: — . *Ao longo do riocorrente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.11-27.
- ELLMANN, R. Henry James entre os estetas. In: — . *Ao longo do riocorrente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.153-71.
- HUYMANS, J.-K. *Às avessas*. Trad. e Introd. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 273p.
- NIETZSCHE, F.W. *Além do bem e do mal*- prelúdio a uma filosofia do porvir. Trad. Paulo José de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 271p.
- NIETZSCHE, F.W. *Ecce Homo*: Como Alguém se Torna o que é. Trad. Paulo José de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 153p.
- NIETZSCHE, F. W. *Nietzsche*: Obras Incompletas. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 416p. (Coleção Os Pensadores).

- NIETZSCHE, F.W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 177p.
- PAGLIA, C. O menino bonito como destruidor: *The Picture of Dorian Gray*, de Wilde” e “O epiceno inglês: *The Importance of being earnest*, de Wilde” In: — . *Personas sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.470-523
- PATER, W. *La renaissance*. Trad. F. Roger-Cornaz. Paris: Libr. Payot, 1917. 365p.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990. 162p.
- SCHOPENHAUER, A. Du génie et de la folie. In: — . *Le Monde comme volonté et représentation*. Paris: Libr. Félix Alcan, s.d. p.188-209.
- WILDE, O. *Contos*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 163p.
- WILDE, O. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. 1470p.
- WILDE, O. *The portable Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin Books, 1981. 741p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- FERRY, L. A revolução do gosto. In: — . *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Editora Ensaio, 1994. p.21-55.