

# Arte com a ótica da vida: *algumas relações entre fisiologia, estética e cultura em Nietzsche*

*Art through the optics of life: some relations between physiology, aesthetics and culture in Nietzsche*

Gabriel Herkenhoff Coelho Moura<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo perscrutar a *tarefa* nietzschiana de *ver a arte com a ótica da vida*, apresentada pelo filósofo, em 1886, como signo da unidade de sua obra. Para tanto, realizamos uma leitura panorâmica das reflexões de Nietzsche sobre a arte, buscando salientar – em meio às tensões próprias de um pensamento assistemático – os elementos que permitem que o filósofo afirme a existência de uma coerência interna a seus escritos. Nossa hipótese é que a mesma pode ser vista em algumas relações entre *fisiologia* e *estética* estabelecidas por ele ao longo de sua trajetória, principalmente, na interpretação da arte e da cultura em geral como expressões de um certo sentido – como direção ascendente ou decadente – da vida. Interessa-nos o fato dessa perspectiva fazer-se presente no período final de sua produção intelectual na ideia de *fisiologia da arte*, com a distinção entre criação na *abundância* e no *empobrecimento*. Além de sintetizar a problemática presente no pensamento nietzschiano desde seus escritos dos anos setenta, tal distinção é importante, sobretudo, por possibilitar que o filósofo apresente-se como alguém capaz de ver, através das expressões culturais, vida forte e fraca, ascendente e decadente, abundante e empobrecida. E é notável – como sugerimos no encerramento do trabalho – que, para fazê-lo, Nietzsche autoencena-se como um *décadent* que foi capaz de cura e, por isso, conquistou olhos para *distinguir*, o que pode ser interpretado como estratégia vinculada a seu empreendimento de crítica e transformação da cultura.

**Palavras-Chave:** Estética. Cultura. Fisiologia da Arte. Crítica

## Abstract

This paper aims to scrutinize Nietzsche's *task of to look at art through the optics of life* presented by the philosopher, in 1886, as a sign of his works unity. Therefore, we perform a panoramic reading of Nietzsche's reflection on art, seeking to stress – amid tensions characteristic to an unsystematic thought – those elements that allow the philosopher to claim the existence of an internal coherence into his writings. Our hypothesis is that this coherence may be seen in some relations between *physiology* and *aesthetics* established by him throughout his trajectory, especially in the interpretation of art and culture in general as expressions of a certain way – as direction ascendant or decadent – of life. We are interested in the fact that this perspective maintains itself in the final period of his intellectual production in the idea of *physiology of art*, with the distinction between creation in *abundance* and *impoverishment*. Beyond synthesizing an issue existent in Nietzsche's thought since the seventies, this distinction is important, mainly, to enable the philosopher to present himself as someone able to see, through cultural expressions, a strong or weak, ascendant or decadent, abundant or impoverished life. Moreover, it is remarkable – as we suggest in the end of this paper – that, to

---

<sup>1</sup> Doutorando em Filosofia no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, PR, Brasil. E-mail: gabriel.herkenhoff@gmail.com.

do so, Nietzsche self-stages himself as a *décadent* that was capable of healing and, hence, got eyes to *distinguish*, what can be read as a strategy tied to his enterprise of critique and transformation of culture.

**Keywords:** Aesthetics. Culture. Physiology of Art. Critique

### 1. Introdução: *ver a arte com a ótica da vida a partir da fisiologia da estética*

No prefácio *Tentativa de Autocrítica*, acrescido à segunda edição de *O Nascimento da Tragédia* – publicada em 1886 –, Nietzsche reconhece em sua primeira obra a inauguração do que seria uma *tarefa* de seu pensamento, a saber: *ver a arte com a ótica da vida* (cf. NT *Tentativa de Autocrítica* 2). Tal afirmação nos abre para uma dupla dimensão do pensamento nietzschiano: a compreensão da existência como *fenômeno estético* – que, com algumas variações, atravessa a trajetória do filósofo<sup>2</sup>; e a interpretação da arte, em sentido estrito, em seu enraizamento na vida, ou, para utilizar termos caros a Nietzsche, como expressão de uma vida ascendente ou *décadent*, abundante ou empobrecida<sup>3</sup>. Apesar desses dois âmbitos nos parecerem intimamente articulados em seu pensamento, pretendemos, neste momento, perscrutar apenas essa que apresentamos como a segunda dimensão de sua tarefa. Isto é, nosso propósito é indicar de que maneira interpretamos que a ideia da obra de arte como fruto de uma forma de vida apresenta-se ao longo da trajetória nietzschiana. Para tanto, não pretendemos realizar uma análise minuciosa dos passos do filósofo em cada uma de suas obras, mas sim apontar os elementos gerais que as ligam a uma tal tarefa, o que acreditamos poder ser feito a partir da observação de algumas relações entre fisiologia e arte.

Interessa-nos em particular o fato de que se em 1886 o filósofo apresenta, com os novos prefácios a seus livros – sendo um deles a *Tentativa de Autocrítica* –, a intenção de indicar o caráter unitário de sua obra (cf. BURNETT, 2008; PASCHOAL, 2015), ele indica também pela

<sup>2</sup> Essa temática não será tratada neste trabalho, mas cabe esclarecer que nossa interpretação baseia-se no fato de que em *O Nascimento da Tragédia* (1872) Nietzsche apresenta em mais de uma oportunidade a fórmula "só como fenômeno estético podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente" (NT 5, 15), e em *A Gaia Ciência* (1882) há uma pequena reformulação dessa concepção quando Nietzsche ressalta: "Como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*" (GC 107). Além disso, o caráter estético da existência aparece também em *Humano II* (1879-1880), *Aurora* (1881) e em outras passagens de *A Gaia Ciência* cf. HH II 174; A 560; GC 290. Para uma interpretação mais cuidadosa desse aspecto da filosofia nietzschiana cf. DIAS, R. *Nietzsche, a vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011; bem como NEHAMAS, A. *Nietzsche: life as literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

<sup>3</sup> Como ficará claro a seguir, o propósito deste artigo é justamente seguir essa via, mas gostaríamos de fazer uma indicação preliminar. A ideia da arte como expressão de uma certa forma de vida aparece em *O Nascimento da Tragédia* com a oposição entre a cultura grega – e a tragédia – como sinal de uma vida saudável e a "cultura alexandrina" – e a ópera moderna – como sintoma de uma vida degenerada. Esse tipo de antinomia aparece em diversos momentos da obra nietzschiana, destacadamente na pergunta "foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?" (GC 370), na oposição Wagner e Bizet em *O Caso Wagner* (1888) e na tensão entre arte e antiarte da seção "Incursões de um extemporâneo" de *Crepúsculo dos Ídolos* (1888).

primeira vez, em seus cadernos de anotações, a ideia de pensar sua estética como uma *fisiologia da arte* [*Physiologie der Kunst*]<sup>4</sup>. O termo aparece ligeiramente modificado em 1887, agora em texto publicado, *Genealogia da Moral*, em um aforismo no qual Nietzsche afirma a intenção de em algum momento tratar de problemas “delicados da até agora intocada, inexplorada fisiologia da estética [*Physiologie der Ästhetik*]” (GM III 8). Após essas primeiras menções, Nietzsche volta a referir-se à *fisiologia da arte* ou *da estética* em mais seis apontamentos e em *O Caso Wagner*, textos datados de 1888. Dos seis apontamentos, cinco são esboços da estrutura de uma obra que Nietzsche estava planejando e que teria como um de seus capítulos *Zur Physiologie der Kunst*, e um apresenta um breve rascunho de temas que Nietzsche pretendia tratar em tal capítulo<sup>5</sup>. Já em *O Caso Wagner*, após tecer críticas ao músico alemão, Nietzsche promete tratar da “metamorfose geral da arte em histrionismo<sup>6</sup>” em um “capítulo de minha obra principal que levará o título de ‘Fisiologia da arte’” (CW 7). Essa “obra principal”, que tem sua estruturação continuamente rascunhada entre 1886 e 1888, teria como título *A Vontade de Poder*. Contudo, o último plano para a mesma é datado de agosto de 1888, de modo que encontramos em *O Caso Wagner* a última menção à obra e ao capítulo sobre *fisiologia da arte*.

Dada a pequena ocorrência da expressão nos textos nietzschianos e a súbita desistência do projeto de uma grande obra – que é substituída pela intenção de publicar uma *Transvaloração de todos os valores*, primeiro em quatro livros separados, sendo um deles *O Anticristo*, e depois considerando o próprio *O Anticristo* a totalidade da *Transvaloração* (cf. MONTINARI, 1997, p. 58) – poder-se-ia questionar o sentido de falar da existência, de fato, de uma *fisiologia da estética* em Nietzsche. A objeção seria justa não fossem dois fatores. Em primeiro lugar, apesar de ter abandonado a “obra principal”, Nietzsche dilui suas reflexões sobre a relação entre fisiologia e arte em seus textos publicados e, o que é mais importante, ele inclui grande parte das temáticas preparadas para o referido “capítulo” na seção “Incursões de um extemporâneo” de *Crepúsculo dos Ídolos* (1888)<sup>7</sup>. Ademais, e isso nos interessa apontar

<sup>4</sup> Cf. FP 1886 7[7]. Análises de tal projeto já foram realizadas em GERHARDT, 1984 e CHAVES, 2007. Aliás, seguimos Volker Gerhardt na ideia de que a *fisiologia da arte* distingue-se das pretensões metafísicas de *O nascimento da tragédia*, diferente dele, porém, indicaremos como ela vincula-se estreitamente à obra publicada, para além de *A Vontade de Poder*.

<sup>5</sup> cf. FP 1888 16[71], [72], [73], [86]; FP 1888 18[17]. Para o rascunho de temas cf. FP 1888 17[9].

<sup>6</sup> Histrionismo é derivado do latim *histrion*, que pode ser traduzido por “ator”, mas está estreitamente relacionado ao ator das farsas romanas, o que resultou no sentido negativo de histrião como indivíduo ridículo, bufão e exagerado. Não por acaso, Nietzsche destaca que em “Wagner se encontra no início a alucinação: não de sons, mas de gestos” (CW 7). Aproveitando o fato de que o filósofo relaciona o histrionismo com uma forma de histerismo, cabe frisar que o primeiro é termo técnico da psicologia para um transtorno de personalidade, no qual “prevalece egocentrismo, a baixa tolerância a frustrações, a teatralidade e a superficialidade” cf. MORANA, H; STONE, M. & ABDALLA-FILHO, E. *Transtornos de personalidade, psicopatia e serial killers*. Revista Brasileira de Psiquiatria, Rio de Janeiro, n. 28, 2006, p. 76.

<sup>7</sup> Para ser mais preciso, os aforismos que concentram reflexões sobre essa questão em tal seção são os de número 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 24, 44, 47, 49, 50, 51 (cf. VIESENTEINER, 2012, p. 141). Note-se que Heidegger já apontara para a presença de temas da *fisiologia da arte* em *Crepúsculo dos ídolos* cf. HEIDEGGER, 1979, p. 92ss.

com um pouco mais de cuidado, se, como projeto, a *fisiologia da estética* é um acontecimento isolado e passageiro na trajetória de pensamento nietzschiana, a íntima relação entre arte e fisiologia é um problema bastante recorrente e articula alguns pontos de sua estética e de suas preocupações acerca da cultura. Nesse sentido, a despeito do fato do pensamento nietzschiano ser marcado pela assistemática e não se furta à reorientação das perspectivas – o que torna possível encontrarmos tensões em seu interior –, daremos maior ênfase a alguns pontos que nos parecem os vértices que o mantêm articulado.

No presente artigo, iremos trabalhar, portanto, com a hipótese de que algumas preocupações constantes na trajetória de Nietzsche ajudam a preparar a possibilidade de se pensar a arte e a cultura a partir de uma *fisiologia da estética*. Além disso, gostaríamos de apontar que os problemas que o filósofo vincula a um tal termo são elaborados, sobretudo, após *O Nascimento da Tragédia* (1872), podendo ser encontrados alguns elementos interessantes já nas duas primeiras *Considerações Extemporâneas* (1873-1874), mas principalmente nos textos publicados a partir da década de 80. Para tanto, abordaremos as seguintes questões que nos parecem corroborar nossa interpretação: as primeiras relações entre fisiologia e cultura nos textos da década de 70; a articulação da noção de *gênio* com a de um *acúmulo de força* tema recorrente principalmente a partir de *Humano* (1878); as críticas a uma certa arte narcótica em *Aurora* (1881) e *A Gaia Ciência* (1882); o surgimento da distinção entre criação na *fome* e na *abundância* de vida (cf. GC 370); e, por fim, como esses elementos participam da ideia de *fisiologia da arte* – tanto nas menções em obras publicadas, quanto nos aforismos da seção “Incursões de um extemporâneo” de *Crepúsculo* que haviam sido pensados para compor o capítulo de estética da “obra principal”. No encerramento do trabalho, arriscaremos breves reflexões sobre um ponto interessante dos textos de 1888, que nos parece importante para que Nietzsche viabilize suas distinções entre cultura forte e fraca e arte abundante e empobrecida e dê um novo passo no empreendimento de transformação cultural: a colocação de si mesmo em cena como elemento argumentativo em seus textos.

### **1. Fisiologia e cultura nos escritos dos anos setenta**

É possível remontarmos a tomada da fisiologia como um elemento das reflexões estéticas nietzschianas à publicação de *O Nascimento da Tragédia*. Isso porque, já nas primeiras linhas daquela obra, o filósofo apresenta a possibilidade de se pensar o próprio movimento da história da arte a partir do embate, não passível de síntese definitiva, entre dois *impulsos artísticos* [*Kunsttrieb*], o apolíneo e o dionisíaco, correlacionados respectivamente às *manifestações fisiológicas* do *sonho* e da *embriaguez*. A tese de Nietzsche é que o “contínuo desenvolvimento

da arte” (NT 1) estaria ligado a uma tensão entre a bela aparência própria das artes figurativas apolíneas e o êxtase da música dionisíaca, de modo que as diferentes expressões artísticas ao longo da história poderiam ser compreendidas como o produto da relação entre ambos os impulsos<sup>8</sup>. E o ponto central do argumento nietzschiano é que precisamente na tragédia esse embate encontra seu ápice, na medida em que os dois impulsos manifestar-se-iam conjuntamente a partir da imagística da representação cênica e da musicalidade do coro – o mesmo aconteceria no drama musical wagneriano, entendido, naquele contexto, como herdeiro do espírito da tragédia e possibilidade de ressurgimento de uma cultura forte.

Nota-se, dessa forma, que Nietzsche utiliza-se, para sua interpretação estética, de elementos ligados à fisiologia, tanto no que diz respeito à postulação da existência de *impulsos artísticos* quanto na analogia desses impulsos a “manifestações fisiológicas”. Mas, apesar de concordarmos com a interpretação de que há ali uma “concepção estética e cosmológica da *fisiologia dos impulsos apolíneo e dionisíaco*” (RAMACCIOTTI, 2012, p. 66), esse não será nosso ponto de partida. Isso pelo fato de que tais impulsos são correlacionados por Nietzsche, em tal obra, com outro par fundamental para seu argumento: *aparência* [*Schein*] e *Uno-primigênio* [*Ur-Eine*]. Na medida de Apolo, o filósofo encontra o “princípio de individuação”, “o brilho e a aparência” (MACHADO, 2005, p. 7); no êxtase dionisíaco – o deus despedaçado –, a “possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser” (MACHADO, 2005, p. 8). Duas questões fundamentais surgem dessa associação. De um ponto de vista geral, ela aponta para uma forte influência da filosofia de Schopenhauer nas reflexões nietzschianas de 1872, uma vez que é possível ver nos pares Apolo e Dioniso, *aparência* e *Uno-primordial*, reverberações das noções schopenhauerianas de *representação* e *vontade*<sup>9</sup> (cf. ARALDI, 2009, p. 116; FINK, 2003, p. 12; MACHADO, 2005, p. 9). E isso desdobra-se também na interpretação nietzschiana da música<sup>10</sup>, que, a exemplo do que acontece na estética

---

<sup>8</sup> Seria essa tensão que, por exemplo, estaria na base da diferença entre a poesia épica homérica, caracterizada pela construção por meio da linguagem de um mundo de belas imagens, e a poesia lírica de Arquíloco, marcada por sua musicalidade e pela “ébria explosão de seus apetites” (cf. NT 5).

<sup>9</sup> Nietzsche, de fato, associa o impulso apolíneo ao “princípio de individuação” (cf. NT 1) e o *Uno-primigênio* pode ser vinculado à vontade tanto pelo fato de se mostrar como princípio metafísico da realidade, quanto, de modo indireto, pelo fato de ser refletido pela música (cf. NT 6), justamente como acontece na estética schopenhaueriana – citada textualmente por Nietzsche, diga-se de passagem. Nesse sentido concordamos com Roberto Machado, segundo o qual, “o ser primordial, o uno originário [...] é, em última análise, o que Schopenhauer chamou de vontade” (MACHADO, 2005, p. 9).

<sup>10</sup> E, por mais que o argumento nietzschiano seja que na tragédia se dá uma conciliação entre a música dionisíaca e a arte figurativa apolínea, no limite, ele vê a origem da tragédia “a partir do espírito da música” – como indica o subtítulo da obra –, e chega a afirmar que “originalmente ela é só coro e nada mais que coro” (NT 7). Esse traço foi observado por Sandro Barbera (cf. BARBERA, 2014). Henry Burnett também concorda com essa leitura cf. BURNETT, Henry. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. Tese (doutorado): UNICAMP, IFCH. Campinas, SP: [s.n.], 2004, p. 49.

schopenhaueriana, aparece como reflexo da essência da realidade, *simbolizando* “uma esfera que está acima e antes de toda a aparência” (NT 6) e auxilia na afirmação da obra wagneriana como expressão de uma arte e cultura superiores.

No prefácio *Tentativa de Autocrítica*, ao apontar para a influência da estética schopenhaueriana e da música de Wagner em seu livro de estreia, Nietzsche assevera: “estraguei de modo absoluto o grandioso *problema grego*, tal como ele me havia aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas” (NT Tentativa de Autocrítica 6). O “problema grego” diz respeito à questão do surgimento da tragédia no mundo helênico que fora “estragado” pela “ingerência” de seu wagnerianismo e do uso de “fórmulas schopenhauerianas”, que tem como um dos elementos centrais os impulsos *apolíneo* e *dionisíaco*, que o conduziram na elaboração do que ele chama *autocriticamente* de uma “metafísica de artista” (NT Tentativa de Autocrítica 2, 5). Mas acreditamos haver outros elementos de *O Nascimento da Tragédia* nos quais se apresenta a tarefa de *ver a arte com a ótica da vida*. Isso pode ser visto, por exemplo, no fato de que a tragédia é compreendida ali como uma expressão artística que faz o homem grego querer a vida inclusive em seus aspectos mais problemáticos (cf. NT 7)<sup>11</sup>; mas, sobretudo, emerge em tal obra uma tematização frequente do pensamento nietzschiano: a antinomia entre uma certa expressão artístico-cultural de uma vida forte e outra que é signo de uma vida enfraquecida. Em 1872, essa tensão aparece no paralelo entre a cultura grega e o que ele chama de *cultura alexandrina*, ou entre a tragédia e a *ópera* – interpretada como expressão artística feita para divertimento de um homem que precisa esquecer de sua vida miserável.

E é especialmente interessante o modo como Nietzsche desenha essa tensão a partir da tese acerca do ocaso da tragédia pelas mãos de Eurípedes e seu impacto na cultura moderna. Segundo Nietzsche, por meio de Eurípedes, ao invés dos impulsos artísticos, estabelece-se na raiz de todo desfrute e criação artísticas a necessidade de entendimento. A questão é: no drama euripidiano não prevaleceriam nem as belas imagens apolíneas, nem a música dionisíaca, mas sim um *socratismo estético*, segundo o qual, “[t]udo deve ser inteligível para ser belo”, uma aplicação no âmbito estético da sentença socrática “[s]ó o sabedor é virtuoso” (NT 12). E um

---

<sup>11</sup> Há uma questão que não vamos elaborar neste trabalho que é a seguinte: se é verdade que Nietzsche encontra na tragédia uma fonte na qual o grego afirmava a existência, isso dá-se por tal homem ser “salvo pela arte” (cf. NT 7), uma vez que ela forneceria um “consolo metafísico” (cf. NT 7 e 18). Acreditamos que esse tipo de compreensão não é mais possível a partir de *Humano*, pois Nietzsche critica a ideia de consolo pela arte e recusa qualquer “necessidade metafísica” inerente ao homem. Como teríamos que nos estender nesse assunto, apenas indicamos que tratamos do tema em nossa dissertação cf. MOURA, Gabriel. *Arte do consolo* deste lado de cá: *considerações sobre a fisiologia da estética de Nietzsche*. Dissertação (Mestrado): UFES, CCHN. Vitória: [s.n.], 2016, principalmente, Capítulo II, seção 1.

exemplo dessa tendência em Eurípedes consistiria na inclusão de um prólogo no qual um personagem importante da trama explica o que virá a acontecer em cena de modo a “garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito” (NT 12). Essa associação Eurípedes e Sócrates é fundamental por revelar a verdadeira oposição de *O Nascimento da Tragédia*: não se trata de Apolo contra Dioniso, mas sim Sócrates contra Dioniso (cf. NT 12).

E, nesse ponto, aparece um delineamento interessante da perspectiva fisiológica nietzschiana. Segundo ele, a pretensão socrática de corrigir a existência por meio da descoberta da verdade tem como sua contrapartida uma negação de todo o âmbito instintivo, de modo que o que se manifesta em Sócrates é uma *superafetação da natureza lógica* – interpretação sustentada também, com algumas particularidades, na seção “O problema de Sócrates” de *Crepúsculo*. Para indicar isso, Nietzsche recorre ao fato de que quando a inteligência do filósofo grego vacilava, ele encontrava apoio em uma “voz divina”, em um *daimon* que o dissuadia, de modo que haveria uma inversão no modo de funcionamento dos instintos em Sócrates. Se nas pessoas produtivas, conforme a concepção nietzschiana, “o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*” (NT 13). Dessa forma, com o filósofo grego o *impulso lógico* [*logischen Trieb*] torna-se tirânico, um acontecimento que não só encaminharia a degeneração do homem e da cultura gregos, como reverberaria na modernidade, que “reconhece como ideal o *homem teórico*, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates” (NT 18).

Pode-se dizer, portanto, que Sócrates é um acontecimento compreendido como determinante para a condição moderna em 1872 na medida em que com ele emerge um modelo de homem que, com sua crença desmedida na razão, torna-se insensível para o que encontra-se fora do parâmetro da racionalidade. Contudo, querer dar à vida e ao mundo um caráter seguro significa relegar o ilógico e problemático ao erro e, dessa forma, é sinal de fraqueza para lidar com a vida na integridade de seu acontecimento. Esse tipo de homem requer, por sua vez, uma arte inteligível e voltada ao divertimento como forma de apartar o inexplicável e o horror da vida, cuja expressão máxima, de acordo com Nietzsche, é a *cultura da ópera*. É nesse sentido que emerge com Sócrates o tipo de *homem alexandrino*, apoiado no conhecimento dos “grandes períodos” e da “literatura universal”, “o eterno faminto [*hungernde*], o ‘crítico’ sem prazer nem força”, “no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e os erros de impressão” (NT 18), que precisa medir a vida e a arte por seu grau de

inteligibilidade, e confunde sua fome de cultura com a posse da mesma (cf. NT 23). Por conseguinte, a crítica ao socratismo do homem alexandrino passa pela afirmação da existência de uma *hipertrofia* do impulso lógico, que tem como consequências a subjugação dos impulsos artísticos e o empobrecimento da cultura. E, apesar de Nietzsche não retornar à diferenciação entre impulsos artísticos e lógico ao longo de sua obra, a visão do homem moderno como fraco e faminto e de sua cultura como adoecida são temas que permanecem em seu horizonte de pensamento.

No entanto, se em seu livro de estreia a tematização do elemento pulsional e a oposição entre a força grega e a fraqueza alexandrina nos parecem dimensões importantes da tarefa de *ver a arte com a ótica da vida*, as *Considerações Extemporâneas* apresentam outras questões que antecipam certas preocupações de sua *fisiologia da estética*<sup>12</sup>. Antes de qualquer coisa, é interessante observar que a expressão *cultura alexandrina* [*alexandrinischen Kultur*] desaparece do vocabulário nietzschiano, mas encontra correspondências com as noções de *erudito* [*Gelehrte*] e *filisteu da cultura* [*Bildungsphilister*]. Em todos os casos trata-se de ressaltar um tipo de homem dominante na *cultura moderna*, caracterizado por sua debilidade, por sua “formação” baseada no acúmulo de saber, pelo consumo de arte nos “momentos culturais” e – um elemento que nos parece articulador – pela hipertrofia de uma forma de racionalidade essencialmente esquadrinhadora e calculadora<sup>13</sup>. Uma questão importante nesse período é que, para Nietzsche, o homem moderno padece pela opressão exercida pela crença de que “cultura” significa aquisição de conhecimento acerca de um passado histórico, no qual localizam-se os “clássicos”, ou seja, significa possuir um certo saber impessoal acerca dessa história e desses cânones. Mas sob esse contexto geral emergem questões mais específicas que marcam a trajetória nietzschiana.

A primeira delas, que dá o tom da *Extemporânea I*, é uma crítica à “cultura alemã”, tomada então como um amontoado de “formas, cores, produtos e curiosidades de todos os tempos e de todas as regiões”, o exato oposto do que ele considera propriamente cultura, “a unidade do estilo artístico em todas as manifestações da vida de um povo” (CE I 1). Assim, sua crítica aponta para o caráter fragmentário daquilo que se chama “cultura alemã”, que se revela uma justaposição *sem estilo* de diversos tipos de materiais, tratando-se, assim, de uma barbárie.

---

<sup>12</sup> Para indicar preliminarmente, referimo-nos a problemas que se delineiam principalmente nos textos *David Strauss, o confessor e o escritor* (1873) e em *Da utilidade e desvantagem da história para a vida* (1874) – respectivamente, a primeira e segunda *Considerações Extemporâneas* –, sobretudo: a ideia de unidade ou totalidade no estilo; a colocação da ideia de gênio sob o signo de busca e esforço; e a distinção entre doença e saúde ou fraqueza e força no campo da cultura e da criação artística.

<sup>13</sup> Na *Consideração Extemporânea I*, Nietzsche chama tal racionalidade de *razão filisteia*, voltada à manutenção dos negócios e da posição social (cf. CE I 2).

Isto é, a polêmica nietzschiana gira em torno do fato de que essa *cultura filisteia* procede por uma coleção de elementos particulares que não chegam a formar um todo e, assim, encontra-se constantemente no risco da desintegração. Talvez a melhor expressão dessa problemática encontre-se no final da *Extemporânea II*, momento em que Nietzsche observa:

Houve séculos em que os gregos se encontravam diante de perigo semelhante àquele no qual nos encontramos: o da inundação pelo estranho e pelo passado [...]. Eles nunca viveram em uma orgulhosa inviolabilidade: por muito tempo, sua "cultura" foi muito mais um caos de formas e conceitos estrangeiros, semitas, babilônicos, lídios, egípcios, e sua religião era uma verdadeira batalha entre os deuses de todo o Oriente: mais ou menos semelhante como agora a "cultura alemã" e a religião são, um caos em si cheio de lutas entre todos os estrangeiros e todo o passado. Entretanto, graças à sentença apolínea, a cultura helênica não se tornou nenhum agregado. Os gregos aprenderam paulatinamente a *organizar o caos* [...] (CE II 10).

Essa passagem é importante porque ajuda a esclarecer a ideia de “unidade de estilo”, que aponta para um *tornar-se si mesmo* no meio da existência e de outras culturas, de modo que “unidade” não é uma forma preconcebida que elimina toda multiplicidade circundante, mas uma força de apropriação que *organiza o caos*. É isso que Nietzsche interpreta faltar à cultura alemã, uma vez que o filisteu crê não haver necessidade de elaborar uma cultura por acreditar que estar em posse de livros, obras de arte, “história” e “clássicos” basta para dizer que se tem cultura. Parece ser também nesse sentido que Nietzsche compreende a cultura filisteia como *doente*, uma vez que ela não apresenta a *força*<sup>14</sup> necessária para *conquistar estilo, organizar o caos* e contenta-se com o amontoado que lhe cabe, abandonando-se aos “transportes débeis e egoístas que nossas salas de teatro e de concerto prometem ao público que paga” (CE I 2). Mas é interessante o fato de que uma das estratégias utilizadas por Nietzsche em sua crítica ao filisteísmo – que ele voltará a lançar mão mais tarde – é tomar o que seria um *caso típico* para exemplificar uma certa cultura, no caso da *Extemporânea I*, esse papel recai sobre o ensaísta David Strauss que havia obtido destaque com seu livro *A velha e a nova fé*.

Nietzsche propõe-se, então, a mostrar o que seria o filisteu por meio das “confissões” realizadas por Strauss em sua obra, vistas não só no conteúdo do texto, como no livro enquanto produto literário. Uma primeira confissão que o filósofo crê reveladora dá-se quando Strauss, após reconhecer-se como um filisteu, afirma: “Nem sempre é a força de vontade, mas, às vezes, a ‘fraqueza’, o que ‘nos’ faz ir [...] até a beleza” (CE I 2). Esse, para a interpretação nietzschiana, é um ponto importante uma vez que ajuda a encaminhar o argumento de que a “força do filisteu

---

<sup>14</sup> Aliás, é interessante o fato de que em oposição à crença do *alemão filisteu* de que já possui cultura, Nietzsche fala de certos gênios – sem mencionar claramente nenhum – que “eram buscadores” e se “esforçavam na medida de suas forças” para encontrar uma cultura alemã original (cf. CE II 2)

cultivado afirma-se quando converte em arma suas fraquezas” (CE I 2). E, segundo Nietzsche, são também indicativos da fraqueza de Strauss a pobreza das análises – chamadas jocosamente de “estante de figuras de cera” – sobre os “clássicos” encontradas em seu livro e o fato do ensaísta afirmar que se sente “purificado” nos “salões de estética privada” e depois lamentar: “no momento em que despertamos à dura realidade, confinando-nos de novo na estreiteza da vida, a antiga miséria nos invade de novo por todos lados” (CE I 3). O filisteu *típico* solicita a arte, portanto, como forma de adorno à sua debilidade ou de esquecimento, ainda que na brevidade de um instante, da sua miséria de vida. Isso leva Nietzsche a concluir que o filisteu da cultura se instala na arte “como um verme que vive destruindo, admira devorando e adora digerindo” (CE I 6), ou seja, busca a cultura como um faminto. E o livro, especificamente como produto literário, mostra o filisteísmo de Strauss pela “ausência de nexos lógicos” entre seus capítulos – isto é, sua forma fragmentária – e por mostrar que o ensaísta é um “detestável estilista” (CE I 9, 10).

Para encerrar esse primeiro momento, gostaríamos de sublinhar alguns elementos que permanecem – com algumas variações – como aspectos importantes do pensamento nietzschiano e, particularmente, de sua *fisiologia da estética*. Primeiramente, se, por um lado, Strauss aparece como aquele que é débil, superficial em suas reflexões e que carece de estilo, por outro, há o *gênio* que se revela em sua *sensibilidade para o estilo* e no fato de que é alguém que se esforça em uma procura (cf. CE I 2) e que com “sua força desmesurada joga com o assunto, por difícil e perigoso que este seja” (CE I 10). Em segundo lugar, há uma antinomia possível que surge no paralelo entre as *Extemporâneas I e II*, isto é, entre o filisteu faminto e um certo tipo de homem, que se volta não ao acúmulo de “saber” mas à criação, que não se abandona ao quietismo por uma reverência ao passado, e sim ama infinitamente o fazer. Esse homem, afirma Nietzsche, é provido da *exuberância* [*Überschwange*<sup>15</sup>] *do amor* sem a qual “nenhum artista alcançará sua pintura, nenhum general a sua vitória, nenhum povo a sua liberdade” (CE II 1). Assim, encaminham-se nesse momento as distinções entre fraqueza e força ou fome e abundância que atravessam o pensamento nietzschiano, a ideia do *gênio* como alguém que possui força e a tomada de uma totalidade no *estilo* como parâmetro estético, questões importantes para *fisiologia da arte* de Nietzsche.

---

<sup>15</sup> *Überschwang* pode ser vertido também por “superabundância” e “excesso”. Na tradução da *Extemporânea II* consultada, realizada por Marco Antonio Casanova, encontramos “superabundância”. Optamos por “exuberância” para reservar “superabundância” para *Überfluss* – termo caro a Nietzsche em 1886. De todo modo, os termos participam de um mesmo campo semântico.

## 2. Fisiologia e arte nas obras dos anos oitenta

Se o afastamento de Wagner e Schopenhauer e o desaparecimento na estética nietzschiana da dualidade entre os impulsos apolíneos e dionisíacos são traços marcantes do período subsequente à publicação de *O Nascimento da Tragédia* (cf. GERHARDT, 1984, p. 374), alguns dos elementos desenvolvidos em tal texto e, sobretudo, nas duas primeiras *Extemporâneas* mantêm-se em seu horizonte. Apesar de *Humano* ser reconhecido como um ponto de inflexão no pensamento nietzschiano, dentre diversos motivos, pelo fato de que, diferentemente dos textos anteriores, Nietzsche parece adotar uma postura crítica em relação à arte em favor das ciências, é interessante nuançarmos essa interpretação. A perspectiva crítica de Nietzsche dirige-se, neste momento, a uma certa compreensão *metafísica* da arte, mais precisamente, às concepções schopenhauerianas e wagnerianas (cf. CAMPIONI, 1992, p. 135; BARBERA, 2014, p. 369), buscando enraizar a experiência estética em um solo *humano*. Isso é visto exemplarmente na objeção à ideia do “milagre do gênio” – ou da “inspiração repentina” – e na afirmação do artista como alguém que *acumulou força* suficiente para despender em seu fazer (cf. HH I 155, 156, 163, 231). Mas é interessante que já na *Extemporânea I* o gênio aparece como alguém que busca e cria a partir de uma força excedente (cf. CE I 2, 10), ou seja, trata-se não propriamente da inauguração de uma concepção em 1878, mas sim da continuação de um caminho aberto em 1873.

É importante notar que falamos em “continuação” pelo fato de que, a partir de 1878, a compreensão do *gênio* nietzschiana, ainda que variem seus contextos de aparecimento, não passa por grandes alterações. Em *Humano*, em um aforismo cujo título é “*A origem do gênio*” – após ressaltar que usa o termo em um sentido não-mitológico e não-religioso –, Nietzsche explica sua concepção comparando com “alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece”, e conclui: “assim se formam os gênios, dos quais se louva a originalidade” (HH I 231). E ele parece fornecer um exemplo interessante ao afirmar que o artista em seu processo criativo por meio de seu “juízo, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina”, como é o caso de Beethoven, “que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços” (HH I 155). E, a associação entre o exemplo de Beethoven e essa concepção nietzschiana de gênio, torna-se ainda mais plausível no aforismo subsequente à menção ao músico alemão, momento no qual em contraposição à ideia de “inspiração imediata”, a criação artística é tomada nos seguintes termos: “quando a energia produtiva foi represada durante um certo tempo e impedida de fluir por algum obstáculo, ocorre em fim uma súbita efusão”, de forma que o “capital apenas se

*acumulou, não caiu do céu*” (HH I 156). Assim, tanto a força desmesurada na busca de um caminho, quanto a *sensibilidade para o estilo* que ajudam a compor a imagem do gênio na *Extemporânea I* estão presentes no horizonte de *Humano*.

Compreensão semelhante aparece em *Aurora*, quando Nietzsche afirma a beleza da “força que um gênio não emprega em obras, mas em si como obra, isto é, na sua própria domaço, na depuração de sua fantasia, na escolha e ordenaço do afluxo de tarefas e ideias” (A 548). A afirmaço do emprego de uma força sobre si mesmo como precondiço para que o gênio crie suas obras permite uma aproximaço à concepço do artista como alguém de julgamento suficientemente aguado para rejeitar, selecionar, combinar – caso de Beethoven. E precisamente essa concepço do gênio como alguém provido de um excedente é um dos temas ligados à noço de *fisiologia da estético*, como podemos notar no aforismo “*Meu conceito de gênio*” da seço “Incursões de um extemporâneo” de *Crepúsculo dos Ídolos*: “Grandes homens são, tal como as grandes épocas, materiais explosivos nos quais está acumulada uma enorme força” (CI Incursões de um extemporâneo 44). Não podemos deixar de ressaltar que, diferentemente do que acontece em *Humano* e *Aurora*, Nietzsche está menos preocupado com uma reflexo sobre a criaço da obra de arte e mais em elaborar uma perspectiva “histórico e fisiológico”, buscando as precondiço para um acontecimento capaz de provocar um novo curso nos rumos da cultura. No entanto, poderíamos dizer que o que se dá ali é uma mudança na escala – não do teor – do problema com vistas à própria *tarefa* à qual se dedica o livro em questão, qual seja, a *transvaloraço de todos os valores* (CI Prólogo), isto é, trata-se de um reenfoque do olhar sobre o gênio com vistas ao projeto de transformação cultural.

Além desse, há ainda um outro elemento presente nos textos do início dos anos setenta que permanece central no pensamento nietzschiano, a saber: a crítica a uma cultura compreendida como adoecida. Ainda que Nietzsche não mais se refira à *cultura alexandrina* ou aos *filisteus da cultura* a partir da publicação de *Humano I* – salvo breves mençoões feitas ao lembrar as *Extemporâneas* (cf. HH II Prefácio 1; EH As extemporâneas 2) –, o filósofo dá continuidade à sua crítica cultural, referindo-se frequentemente de maneira negativa ao “alemão” e à modernidade em geral. Isso mostra-se de maneira bastante clara no fato de que o modo de consumo da arte atribuído ao “homem alexandrino” e ao “filisteu” – como forma de aliviar a miséria da vida – é tratado como a forma de fruiço estético predominante na modernidade, intensificando-se a ideia de que o homem moderno requisita a arte como um narcótico, como forma de esquecimento de seu cansaço. Apesar de, em *Humano*, Nietzsche mencionar a ideia de “artes da narcose” e de tratar de uma perda da capacidade de fruiço estético devido ao embotamento dos sentidos (cf. HH I 108, 175), sua crítica ao modo de

desfrute da arte próprio da modernidade não é ali um tema muito presente em suas reflexões. É em *Aurora* (1881) que Nietzsche volta a problematizar tal questão de maneira mais detida, inclusive indicando que se trata de uma questão propriamente fisiológica.

Na *Extemporânea I*, o filósofo fala de um adoecimento que se mostra no filisteu, sustentando-se principalmente em um trecho do livro de Strauss, no qual o ensaísta “confessa” que o que o faz buscar a arte é uma “fraqueza” e que quando volta a realidade vê a “estreiteza” e “miséria” da vida. Em *Aurora*, o diagnóstico é semelhante, mas a própria forma de chegar aos motivos de uma tal condição é modificada. Se nos textos precedentes, Nietzsche reconhece o alexandrino e o filisteu como doentes, cansados e fragmentados, em 1881 ele entra de maneira mais incisiva nessa problemática apresentando a possibilidade de pensarmos a vida em seu enraizamento nos instintos, impulsos e afetos – tomados fundamentalmente em seu caráter relacional, conflitivo e plástico e não atomísticos<sup>16</sup>. A hipótese nietzschiana é, resumidamente: nossas interpretações, juízos e, de modo mais geral, vivências<sup>17</sup> estão vinculados à dinâmica pulsional e afetiva que compõe a existência, de maneira que em nossas experiências cotidianas ocorre “a inanição e definhamento de uns [impulsos] e a excessiva alimentação de outros” (A 119). A importância de tal hipótese reside em Nietzsche indicar que nossas valorações estão de tal modo enraizadas na vida que expressam o estado no qual a mesma se encontra; dito de outra maneira, nossos juízos morais e estéticos podem ser vistos como sintomas de uma certa organização – ou desorganização – dos impulsos. Emerge, então, em tal obra uma tematização do problema da cultura e da arte por meio de uma perspectiva fisiológica, inclusive tomando aspectos elementares da vida como signos. Nota o filósofo:

Que horror as refeições que fazem as pessoas atualmente, nos restaurantes e em toda parte onde vive a classe bem aquinhoada da sociedade! Mesmo quando prestigiosos eruditos se reúnem, é o mesmo costume que põe a sua mesa, assim como a do banqueiro: seguindo a regra de “coisas demais” e de “coisas variadas” [...]. Que dissolução e superexcitabilidade devem resultar disso! Que sonhos terão essas pessoas! Que artes e que livros serão a sobremesa de tais refeições! E, façam elas o que quiserem: a pimenta e a contradição ou o cansaço do mundo governarão seus atos! (A 203)

Em tal passagem, Nietzsche parte de uma observação acerca da refeição com “coisas demais” e “coisas variadas” – crítica que se aproxima àquela feita ao comportamento “cultural” dos filisteus –, e passa para afirmação de que isso deve ter como consequências a “dissolução”,

---

<sup>16</sup> Em *Além de bem e mal* ele prossegue na mesma direção ao afirmar a possibilidade de se pensar a alma como “estrutura social dos impulsos e afetos” (BM 12)

<sup>17</sup> Como forma de sustentar seu argumento, Nietzsche apresenta uma conjectura que ilustra bem seu ponto: “Suponhamos que um dia, passando pelo mercado, notamos que alguém ri de nós: conforme esse ou aquele impulso estiver no auge em nós, este acontecimento significará isso ou aquilo” (A 119).

a “superexcitabilidade”, que deixariam como marcas a “contradição” e o “cansaço do mundo” e a busca por um certo tipo de arte. Nesse sentido, ele passa de um âmbito fisiológico mais estrito para uma perspectiva mais ampla, tomando o gosto a respeito da alimentação como gatilho para uma reflexão sobre o tipo de obra de arte apreciada por indivíduos fragmentados e cansados. Em um outro aforismo, cujo título é “*Os doentes e a arte*”, ele faz um movimento reflexivo semelhante, mas arrisca um passo adiante ao sugerir que contra a “aflição e miséria da alma” – ou seja, contra uma interpretação negativa da existência – dever-se-ia tentar “mudança de dieta e trabalho físico duro”, mas as pessoas doentes costumam recorrer a “meios inebriantes nesse caso: à arte, por exemplo – em detrimento delas mesmas e da arte!” (A 269). Até aqui poderíamos dizer que o que ele faz é apenas prescrever um remédio para um diagnóstico já realizado anteriormente, mas, na conclusão do aforismo, ele indica um outro caminho ao questionar: “Vocês não percebem que, solicitando a arte como doentes, tornam os artistas doentes?” (A 269). Essa pergunta é interessante na medida em que aponta para a possibilidade de uma retroalimentação no interior da cultura entre “público” e “artista”, que ocasionaria um aprofundamento do adoecimento.

O risco que Nietzsche parece enxergar é o do artista tornar-se refém da ânsia de querer aliviar o cansaço, de produzir um “efeito” narcótico sobre o público (cf. A 223). Isto é, na compreensão do homem moderno como alguém que solicita a arte como forma de esquecimento de uma vida empobrecida, Nietzsche vê emergir o seguinte comportamento por parte do próprio artista: “se pretende com as obras de arte, atrair os miseramente exaustos e enfermos para fora da longa via dolorosa da humanidade” (GC 89). Nesse sentido, os artistas modernos buscariam, por meio de suas obras, suprir as carências de homens doentes, oferecendo um momento de elevação que lhes falta em suas vidas. O filósofo chega a formular uma observação sobre como se produz um tal efeito por meio da arte – aliás, algo que ele mais tarde reconhecerá como uma estratégia utilizada por Wagner: “lançar o ouvinte no tumulto e na revolta e tirar-lhe o fôlego, para depois oferecer-lhe, num instante de abandono no repouso, um sentimento de felicidade que favorece a avaliação da música” (A 239). No entanto, o perigo de colocar-se o propósito de criar suas obras com tal finalidade é que o próprio artista torna-se um estimulador do desprezo por si e pelo mundo, criando um tipo de remédio que, a rigor, não só não cura, como piora a doença. Pois fazer da arte um narcótico, uma forma de oferecer consolações momentâneas por meio da superexcitação, no limite, mostra a vida como algo insuportável, uma miséria a ser esquecida (cf. A 50, 52; GC 86, 89).

Dessa forma, artistas e público compartilham do adoecimento, uns por quererem da arte um alívio ao seu cansaço, outros pelo fato de colocarem em obra “a sua própria história, a

história do enfeamento da alma” (A 239). Cabe lembrar que não há em Nietzsche uma cisão rigorosa entre alma e corpo, de modo que essa ideia de “enfeamento da alma” diz respeito também à dimensão fisiológica da expressão artística. O artista que busca dar ao doente a arte que ele requisita acaba por tornar-se também doente, na medida em que perde o cuidado com o emprego da força sobre si mesmo e na organização de sua obra, criando por meio de um deixar-se tyrannizar por um afeto hipertrofiado. Assim, as maneiras de se relacionar com a arte estabelecida tanto pelo público quanto pelo artista podem ser interpretadas como expressões de uma certa dinâmica fisiológica. Querer aliviar o cansaço pela fruição de obras de arte e oferecer essa possibilidade ao público o subjugando com afetos são dois galhos de uma mesmo tronco, cuja raiz é uma vida que decai – não por acaso, Nietzsche ressalta: “juízos estéticos e morais são tons sutilíssimos da *physis*” (GC 39). Poderíamos dizer de modo bastante sintético que a concepção nietzschiana é a de que tanto criar, quanto requerer um certo tipo de arte são sintomas de uma forma de vida. E, considerando a centralidade da fisiologia nas distinções entre arte doente e saudável, entre o artista que coloca em obra o enfeamento da alma e o gênio temos aqui alguns pontos basilares da *fisiologia da estética*.

### 3. O aparecimento da *fisiologia da arte* nos últimos escritos

Após a publicação dos quatro primeiros livros de *A Gaia Ciência* (1882), Nietzsche ocupa-se, entre 1883 e 1885, com a escrita de sua obra filosófico-poética *Assim falou Zaratustra*. A retomada da publicação de textos mais propriamente voltados à filosofia ocorre em 1886, com a edição de *Além de bem e mal* e de novos prefácios aos livros escritos até aquele momento. E, justamente em tal ano, dá-se o primeiro aparecimento da noção de *fisiologia da arte* em um dos apontamentos de Nietzsche. Trata-se de um rascunho longo no qual ele arrisca algumas interpretações acerca de músicos, escritores e escolas artísticas e faz observações sobre temas ligados à estética. Mas é particularmente notável o fato de que as duas primeiras frases anotadas são: “Distinção: aqueles que querem viver de sua arte e outros como Dante, Goethe / Por qual necessidade [*Bedürfnis*]? Inferência regressiva [*Rückschluss*] da ‘obra’ ao artista” (FP 1886 7[7]). Com a primeira frase, Nietzsche parece reelaborar o tipo de antinomia frequente em sua obra, sendo um gênio como Goethe o contrário daquele que “quer viver de sua arte”. Na segunda, ele sugere que há uma *necessidade* que participa na criação artística e pode ser encontrada a partir de um retorno da obra ao artista. O apontamento não avança sobre essas questões, mas alguns elementos importantes para a interpretação do problema encontram-se em suas obras publicadas.

Em um aforismo do Livro V de *A Gaia Ciência* – publicado em 1887 –, após fazer uma autocrítica à interpretação que havia feito de Wagner e Schopenhauer na juventude – como sinais de uma plenitude de vida –, Nietzsche afirma: “meu olhar tornou-se cada vez mais agudo para a difícil e insidiosa *inferência regressiva*, com a qual se comete a maioria dos erros – a inferência que vai da obra ao autor, [...] de todo modo de pensar e valorar à *necessidade* que por trás dele comanda” (GC 370). Trata-se, portanto, do mesmo problema rascunhado no apontamento, e sua hipótese é que, por meio da *inferência regressiva*, pode-se encontrar a *necessidade* que comanda “por trás” das valorações, isto é, aquilo que leva o artista a uma certa interpretação do mundo e da existência e à criação da obra. E na continuação do aforismo, ele apresenta o que seria sua “distinção principal” em relação aos valores artísticos, a pergunta: “foi a fome [*Hunger*] ou a abundância [*Überfluss*] que aí se fez criadora?” (GC 370). A questão é: trata-se da obra de alguém que tem mais do que precisa e por isso pode criar ou de alguém que necessita retirar da arte um pouco de vida<sup>18</sup>? Se com tal distinção movimentamo-nos no âmbito da *fisiologia da arte* nietzschiana tardia – como sugere o póstumo –, é curioso o fato de que o filósofo apresenta antinomias semelhantes a essa em suas obras anteriores – ainda mais evidente se pensarmos na crítica ao “alexandrino” faminto [*hungernde*] de *O Nascimento da Tragédia* ou na *exuberância*<sup>19</sup> [*Überschwang*] possuída pelo homem capaz de criação na *Consideração Extemporânea II*. E isso é fundamental para nós pelo fato de que nos coloca dentro daquilo que Nietzsche reconhece como uma *tarifa* que atravessa seu pensamento, a saber: *ver a arte com a ótica da vida*.

É interessante observar também que, se Nietzsche não utiliza o termo *fisiologia da arte* ao apresentar sua “distinção principal”, os dois momentos no qual a expressão aparece na obra publicada e os aforismos do capítulo *Zur Physiologie der Kunst* incluídos em *Crepúsculo dos Ídolos* nos mostram precisamente os dois lados de sua distinção. Dito isso, acreditamos ser possível encontrarmos em tais passagens mais elementos para compreendermos o que significa atribuir à arte *abundância* ou *empobrecimento* de vida, ou, de outro modo, como as obras podem ser tomadas como expressão de *necessidades* e indicar um determinado sentido – como direção ascendente ou decadente – da vida.

---

<sup>18</sup> No mesmo registro, lemos no prefácio de 1886 de *A Gaia Ciência*: “Num homem são as deficiências que filosofam, no outro as riquezas e as forças. O primeiro necessita da sua filosofia, seja como apoio, tranquilização, medicamento, redenção, elevação, alheamento de si; no segundo ela é apenas um formoso luxo, no melhor dos casos a volúpia de uma triunfante gratidão” (GC Prefácio 2)

<sup>19</sup> Como observamos na nota 15, *Überfluss* e *Überschwang* participam do mesmo campo semântico, podendo ser vertidas por termos próximos, como “excesso”, “opulência”, “exuberância” ou “superabundância”.

Em *Genealogia da Moral*, a ideia de *fisiologia da estética* é utilizada em um contexto no qual Nietzsche apresenta a interpretação do *estado estético* – entendido como aquele no qual ocorre toda contemplação e criação artísticas – como proveniente do “ingrediente sensualidade”. O filósofo não aprofunda ali sua concepção, apenas indica a possibilidade de que no *estado estético* ocorra que a sensualidade “se transfigure e já não entre na consciência como estímulo sexual”, e em seguida completa: “Voltarei uma outra vez a este ponto, com relação a problemas ainda mais delicados da até agora intocada, inexplorada fisiologia da estética” (GM III 8). Apesar de não se deter no problema, vale ressaltar alguns elementos que são colocados em jogo no contexto de uma tal afirmação. A concepção nietzschiana apresenta-se como contramovimento às ideias kantiana e, sobretudo, schopenhaueriana do “desinteresse” como elemento central de suas estéticas<sup>20</sup>. Isto é, ao conceber a origem do estado estético na “sensualidade”, interpretando-o como “transfiguração” do estímulo sexual, Nietzsche aponta para a contemplação e a criação artísticas como momento de *máximo interesse* (cf. GM III 6).

Essa vinculação da arte à sexualidade não é esclarecida pelo filósofo em *Genealogia da Moral*, mas encontramos em um apontamento póstumo de 1887 – período de preparação do capítulo *Zur Physiologie der Kunst* – uma indicação valorosa. Escreve Nietzsche: “*para a gênese da arte. Aquele tornar-perfeito, ver-perfeito, que é próprio ao sistema cerebral sobrecarregado com forças sexuais*” (FP 1887 8[1]). Tal anotação ajuda a esclarecer a ideia da origem do *estado estético* na sensualidade, na medida em que indica que na gênese da arte há uma doação de perfeição ligada ao excesso de forças sexuais. Isto é, não é o desinteresse, mas sim um alto interesse por aquilo que se vê que permite a experiência artística. No mesmo apontamento, Nietzsche prossegue nessa via: “*Fisiologicamente: o instinto criativo do artista e a distribuição do sêmen pelo sangue... O desejo de arte e beleza é uma demanda indireta dos arroubos do impulso sexual, que é transmitido ao cérebro. O mundo tornado perfeito, por ‘amor’*” (FP 1887 8[1]). A hipótese parece ser que a criação artística pode ser vista como uma outra expressão de uma experiência ocorrida no “amor”, que é a de ver como perfeito, aperfeiçoar e embelezar aquilo que se ama a partir de uma sobrecarga sexual (cf.

---

<sup>20</sup> Não é possível aqui entrarmos nos pormenores da crítica nietzschiana às estéticas kantiana e schopenhaueriana, mas vale notar que ele reconhece a diferença do uso da noção de “desinteresse” em ambas – afirmando inclusive que Schopenhauer compreendeu mal o problema kantiano do belo ao vinculá-lo à uma “negação da vontade”. Apenas para indicarmos brevemente os pontos sobre os quais incide o distanciamento nietzschiano das perspectivas kantiana e schopenhaueriana: para ele, o “desinteresse” em Kant é fruto de uma concepção estética baseada no espectador e, mais do que isso, em um mau espectador, que não possui “a mais sutil experiência pessoal” da arte (cf. GM III 6); já em Schopenhauer, ele polemiza com a ideia da “contemplação desinteressada” na experiência do belo como breve momento de suspensão da vontade e afirma que uma tal compreensão é fruto do mais alto interesse schopenhaueriano, “do torturado que se livra de sua tortura” (GM III 6). Essa discussão encontra-se, especialmente, nos aforismos 5, 6, 7 e 8 da “Terceira dissertação”.

CONSTÂNCIO, 2013, p. 478-479). Essa mesma interpretação ressurgiu em um apontamento intitulado “Estética”, escrito na mesma época do anteriormente mencionado:

Os estados nos quais colocamos uma *transfiguração* e *plenitude* das coisas e as poetamos, até que elas refletem a nossa própria plenitude e desejo de vida, são: o impulso sexual [*Geschlechtstrieb*] / a embriaguez [...] / Inversamente: se as coisas que mostram essa transfiguração e plenitude nos vêm ao encontro, a existência animal responde com uma *excitação das esferas* nas quais todos aqueles estados de desejo se assentam: – e uma mistura dessas nuances extremamente delicadas de bem-estar e anseio animal é o *estado estético*. Este último ocorre apenas em tais naturezas, que são aquelas capazes de **doação e transbordamento da plenitude do vigor corporal**, no qual está sempre o *primum mobile*. O sóbrio, o cansado, o exausto, o desidratado (por exemplo: um erudito [*Gelehrter*]) não pode receber absolutamente nada da arte, porque não tem a força primordial artística, a coação da riqueza: **quem não pode dar, também não pode receber** (FP 1887 9[102]; negrito nosso).

Essa anotação é importante pelo fato de que Nietzsche apresenta o *estado estético* como algo vinculado ao desejo de vida e à doação de plenitude e o contrapõe àquele que é incapaz da mesma por não possuir riqueza, sendo exemplo dessa falta o erudito. Nesse sentido, ele mantém-se na compreensão já presente em seus textos anteriores, mas inserindo o elemento do *impulso sexual* como aquele que está na gênese de uma doação de beleza para as coisas. Em grande medida, esse é também um elemento fundamental dos aforismos da seção “Incursões de um extemporâneo” de *Crepúsculo* nos quais ele incluiu suas reflexões sobre *fisiologia da estética*. Nesse conjunto de aforismos, Nietzsche estabelece uma distinção entre artistas e antiartistas e uma das questões que o permite uma tal diferenciação é justamente o fato de que a embriaguez da excitação sexual é tomada como *precondição fisiológica* “para que exista qualquer agir e contemplar estéticos” (CI Incursões de um extemporâneo 8). E ele elabora tal interpretação de modo semelhante ao que havia rascunhado em seus póstumos, na medida em que aponta para o fato de que o artista – como compreendido ali – é alguém capaz de doar beleza, de enriquecer as coisas “a partir de sua própria abundância” e conclui: “Esse *ter de transformar em perfeição* é – arte” (CI Incursões de um extemporâneo 9). Mas em conformidade com seus apontamentos, ele observa a possibilidade da existência de um tipo que faz o contrário, a quem ele chama exatamente de antiartistas, “famintos de vida: os quais, por necessidade [*Bedürfnis*], têm ainda de acolher em si todas as coisas, torná-las mais magras” (CI Incursões de um extemporâneo 9). Ou seja, se, por um lado, ele encontra no artista a abundância que permite doar perfeição às coisas, por outro, o faminto as enfraquece e, por meio da obra, mostra uma vida decadente.

Aliás, esse mesmo tipo de tensão está presente no segundo momento de aparecimento da noção de *fisiologia da estética* em obras publicadas e último de todo o espólio nietzschiano, o

que ocorre em *O Caso Wagner* com a oposição entre Wagner e Bizet – por ora, ficaremos apenas com a dimensão negativa do argumento. Se em *Genealogia da Moral* Nietzsche trata de tal questão na perspectiva da possibilidade de abundância na arte, em *O Caso Wagner* ele afirma que em seu capítulo *fisiologia da arte* mostrará como “a metamorfose da arte em histrionismo é uma expressão da degenerescência fisiológica” (CW 7). Ainda que, de fato, nos aforismos de “Incursões de um extemporâneo” o filósofo mencione uma antiartisticidade que é ligada a um empobrecimento de vida, este não é o tema principal ali. É no próprio *O Caso Wagner* que encontramos suas formulações mais alongadas sobre uma arte enraizada na degenerescência fisiológica, sendo que Nietzsche utiliza-se, nesse contexto, de uma estratégia argumentativa semelhante à da *Consideração Extemporânea II*. Em 1873, Strauss é tomado como filisteu típico, como representante da pobreza da cultura alemã, do mesmo modo, em 1888, Wagner é compreendido como alguém que “resume a modernidade” (CW Prólogo), como o homem *décadent* típico de tal cultura. E, mais, assim como havia visto o filisteísmo de Strauss nas confissões que o mesmo fez em seu livro, agora, ele olha para os sintomas da *décadence* por meio da música wagneriana.

O próprio Nietzsche reconhece a proximidade entre suas críticas a Wagner e Strauss ao afirmar que seus ataques a ambos não são pessoais, mas derivam do fato de que ele se serve “da pessoa como uma forte lente de aumento com que se pode tornar visível um estado de miséria geral porém dissimulado, pouco palpável” (EH Por que sou tão sábio 7). Isto é, o próprio fato de ambos terem obtido proeminência, Strauss para a “cultura alemã” e Wagner para a “cultura moderna”, é um sinal do feitiço doente de uma época<sup>21</sup>. Mas, além disso, é interessante que, nos dois casos, a análise nietzschiana aponta para o caráter fragmentário da obra. Na primeira crítica aberta ao músico alemão em seus textos publicados, Nietzsche observa que o drama musical wagneriano busca subjugar seu público por meio da desmedida de afetos, além de afirmar que o compositor não faz música *inteira* e sim justapõe “palavras e música” (GC 80). A *falta de totalidade* e a *superexcitação* da obra wagneriana são justamente dois aspectos cruciais para a crítica nietzschiana e são conjugados à ideia de que a música de Wagner é uma arte criada para doentes, algo recorrente a partir de *A Gaia Ciência*. Particularmente *O Caso Wagner* explora essas críticas na compreensão do músico alemão e da cultura moderna – da qual o mesmo é um exemplar – como expressões de *décadence*. Essa noção está no pensamento nietzschiano estreitamente articulada com a ideia de ausência de *unidade de estilo*,

---

<sup>21</sup> Afirma ele: “Como Wagner deve ter afinidade com a *décadence* europeia em geral, para não ser percebido por ela como *décadent*! Ele pertence a ela: é seu protagonista, seu maior nome... Colocá-lo nas nuvens é honrar a si mesmo” (CW 5).

ou – entendendo que “[t]oda unidade *só* é unidade como *organização e concerto*” (FP 1885 2[8]) – de desarmonia entre parte e todo. E tal compreensão fornece a chave do diagnóstico de Wagner como *décadent*, o que se reflete tanto no histrionismo de sua música, em seu “não-querer-livrar-se de um sentimento extremo” (CW 8), como em sua “inaptidão para um estilo qualquer” (CW 7). Em uma passagem na qual Nietzsche apresenta sua interpretação sobre a *décadence* como questão de *estilo*, lemos:

Como se caracteriza toda *décadence* literária? Pelo fato de a vida não mais habitar o todo. A palavra se torna soberana e pula fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, a página ganha vida em detrimento do todo – o todo já não é um todo. Mas isto é uma imagem para **todo estilo da *décadence***: a cada vez, anarquia dos átomos, desagregação da vontade [...]. A vida, a vivacidade mesma, a vibração e exuberância da vida comprimida nas mais pequenas formações, o **resto pobre de vida**. Em toda parte paralisia, cansaço, entorpecimento *ou* inimizade e caos [...]. **O todo já não vive** absolutamente: é justaposto, calculado, posticho, um artefato (CW 7; negrito nosso).

Algumas questões saltam aos olhos nessa caracterização nietzschiana. Em primeiro lugar, ele toma como ponto de partida a *décadence* de um ponto de vista estético, indicando que tratar-se-ia de uma falta de organização, da emergência da soberania das partes de uma obra sobre o todo. A partir disso aparece uma segunda questão: essa característica de uma certa arte diz respeito ao aspecto mais geral de sua interpretação da *décadence*, a saber: a mesma é expressão de uma fragmentação, de uma vida pobre. Esse movimento é semelhante ao feito por Nietzsche em sua crítica a Strauss em 1873 – com uma pequena inversão: se lá ele partia de uma observação da falta de unidade de estilo da “cultura alemã” e chegava à falta de estilo no ensaísta, aqui ele parte de uma questão especificamente literária para um problema mais geral. Mas o que nos interessa, de fato, é que Nietzsche articula a *décadence* com a ideia de uma vida *empobrecida*, que já não possui força de organização e por isso se desagrega, e que essa característica aparece estreitamente vinculada à obra wagneriana. Wagner considerado “doente”, “*une nevrose* [uma neurose]”, “nocivo” e como alguém que faz da música “um meio para excitar nervos cansados” (CW 5) e cria do “solo da vida *empobrecida*” (CW Pós-Escrito), é o mesmo que possui uma “incapacidade para criar formas orgânicas” (CW 7) e que “não era capaz de criar a partir do todo, não tinha escolha, tinha que fazer fragmentos” (CW 10). Isto é, Nietzsche observa em Wagner uma imbricação entre vida e obra por meio da noção de *décadence*, ou, poderíamos dizer, ele é o tipo que cria a partir da fome e recorre à arte como meio de conseguir alguma elevação e esquecimento de sua miséria, por isso ele se expressa e pretende causar efeito em seu público por meio de sentimentos extremos.

Em *O Caso Wagner*, como contraexemplo a essa arte de faminto, Nietzsche recorre à música de Georges Bizet, mas, para fazê-lo, utiliza-se da estratégia argumentativa de colocação de si mesmo em cena. Esse é um elemento que marca uma diferença substancial na crítica cultural nietzschiana ao compararmos as *Extemporâneas* e os textos de 1888, e gostaríamos finalizar com a sugestão de que esse é um ponto importante de sua distinção estética entre fome e abundância e de seu empreendimento de transformação da cultura.

### **Considerações finais: autocrítica e autoencenação do senhor Nietzsche como superação na *décadence***

Para aproveitarmos o percurso que fizemos neste trabalho, gostaríamos de chamar a atenção para um ponto interessante que nos dá uma síntese de uma mudança na crítica cultural nietzschiana se compararmos seus primeiros e últimos textos: se nos anos setenta Nietzsche realiza *considerações extemporâneas*, no final dos oitenta trata-se de *incursões de um extemporâneo*. Esse paralelo nos é útil pelo fato de como o filósofo lida com o tema da extemporaneidade ao final de sua trajetória. De início, cabe notar que nos cinco prefácios adicionados a seus cinco livros lançados até 1886 – *O Nascimento da Tragédia*, *Humano I e II*, *Aurora* e *A Gaia Ciência* – o tom pessoal que Nietzsche imprimia à sua escrita torna-se mais patente, aparecendo claramente a presença do autor no interior de suas obras, inclusive a partir da figura do *senhor Nietzsche*<sup>22</sup> (cf. PASCHOAL, 2015, p. 30; VIESENTEINER, 2014, p. 193). E é particularmente notável o fato de que isso acontece em compasso com um outro elemento: ele passa a encenar<sup>23</sup> a si mesmo como parte daquilo que critica, chegando a escrever uma “*autocrítica*” a *O Nascimento da Tragédia*, no qual reconhece-se como um partícipe da cultura moderna, na medida em que fora schopenhaueriano e wagneriano e esteve, portanto, ligado a dois grandes exemplares do adoecimento de um tal tempo. E essa inserção do *senhor Nietzsche* no interior da modernidade mostra-se diretamente atrelada à possibilidade de superação de tal situação, pois o homem que quer ver “as medidas de valor de seu tempo, necessita antes ‘superar’ em si próprio esse tempo – é a prova de sua força – e, por conseguinte, não apenas o seu tempo, mas também a aversão ante esse tempo, seu sofrimento por esse tempo, sua extemporaneidade” (GC 380).

<sup>22</sup> No prefácio de 1886 a *A Gaia Ciência*, encontramos exatamente: “que temos nós com o fato do sr. Nietzsche ter recuperado a saúde?” (GC Prefácio 2).

<sup>23</sup> Acerca da ideia da autoencenação nietzschiana nos textos de 1888, com destaque particular para *Crepúsculo dos Ídolos* cf. VIESENTEINER, 2014. Tal tema também aparece em LANGER, D. *Wie man wird, was man schreibt: Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. München: Fink, 2005; e, indiretamente, STEGMAIER, W. “A crítica de Nietzsche da razão da sua vida – para uma interpretação de *O Anticristo* e *Ecce Homo*”. In: *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 65-90.

Portanto, Nietzsche indica nessa passagem que para tornar-se capaz interpretar as valorações de um tempo é necessário, em primeiro lugar, superar esse tempo, não só aquilo que desagrada nele, mas, inclusive, seu próprio desagrado, sua extemporaneidade, seu desejo de colocar-se fora desse tempo. Para mantermo-nos no nosso paralelo, não se trata de realizar “considerações extemporâneas”, mas de compreender seu enraizamento em seu tempo, e, aquele que se quer extemporâneo, só o faz *na incursão*, então, *andando no meio* de seu tempo. Nessa direção, assevera Nietzsche no prólogo de *O Caso Wagner*: “Que exige um filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se ‘a-temporal’. Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate?”, para completar, “Contra aquilo que o faz um filho de seu tempo. Muito bem! Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*: mas eu compreendi isso e me defendi” (CW Prólogo). Se no prefácio de 1886 a *Humano I* ele observa que para que se conquiste uma *grande saúde* não se pode prescindir de atravessar a convalescença (cf. HH I Prefácio 4, 5, 6), aqui ele se afirma um *décadent* que soube se defender: “Minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças. [...] Se nessas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é *danoso*, quero do mesmo modo proclamar a quem, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo” (CW Prólogo).

Não obstante Wagner seja uma doença da qual é necessário curar-se, o filósofo, como alguém que precisa superar seu tempo, precisa vivenciá-lo, assim, pode-se dizer que, para se criticar uma cultura, é preciso reconhecer, primeiro, aquilo que o faz parte da mesma, como condição de tornar-se capaz de *distinção*. Justamente por isso, se “Wagner resume a modernidade. Não adianta é preciso primeiro ser wagneriano...” (CW Prólogo). E essa autoencenação e autocrítica nietzschianas como wagneriano, moderno e, logo, *décadent* é fundamental na medida em que nos parece contribuir para que o filósofo sustente sua distinção acerca dos valores artísticos. Isso pelo seguinte motivo: ao encenar-se como alguém que passou pelo adoecimento e teve força para se curar, Nietzsche viabiliza a afirmação de si mesmo como alguém que tem olhos para reconhecer doença e saúde, fome e abundância (cf. PASCHOAL, 2013, p. 23). Salienta ele em *Ecce Homo*: “Da ótica do doente ver conceitos e valores mais sãos, e, inversamente, da plenitude e certeza da vida rica descer os olhos ao secreto labor do instinto de *décadence* – este foi o meu mais longo exercício, minha verdadeira experiência, se em algo vim a ser mestre, foi nisso” (EH Por que sou tão sábio 1).

Apresentar-se como alguém que se tornou “mestre” em ver vida ascendente e *décadent* é importante justamente para que Nietzsche empreenda sua luta contra aquilo que critica e, o mais importante, não a partir de um fora, mas distinguindo-se do criticado desde dentro. Dessa forma, o “filósofo como médico da cultura” (FP 1872 23[15]) dos anos setenta, prossegue agora no

empreendimento de transformação da cultura a partir da colocação de si mesmo como prova de uma cura conquistada na travessia no meio da doença de seu tempo. E ele utiliza-se dessa estratégia também ao provar em si mesmo sua *fisiologia da arte*, oferecendo como exemplo de experiência com uma arte criada na abundância sua audição da ópera *Carmen* de Bizet.

Ontem – vocês acreditarão? – ouvi pela vigésima vez a obra-prima de Bizet. [...] Como uma obra assim aperfeiçoa. Tornamo-nos nós mesmos “obra-prima”. – Realmente, a cada vez que ouvi *Carmen*, eu parecia ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente me creio; [...] eu me torno um homem melhor quando esse Bizet me persuade. E também um músico melhor, um ouvinte melhor. [...] – Bizet me faz fecundo. Tudo que é bom me faz fecundo. Não tenho outra gratidão, nem outra prova para aquilo que é bom (CW 1).

Enquanto Wagner é danoso, Bizet aperfeiçoa, torna o *senhor Nietzsche* um filósofo e homem melhor e, mais do que isso, torna a “nós” obra-prima – sugerindo que a abundância de sua música reverbera em quem a escuta. Mas é importante notarmos as últimas frases desse trecho, que são também as últimas frases da primeira seção do livro, pois “[t]udo o que é bom me faz fecundo. Não tenho outra gratidão, nem outra prova para aquilo que é bom” (CW 1) parece o duplo de “só o excesso de força, é a prova de força” (CI Prólogo). Com isso queremos dizer que a abundância e o excesso de força da música de Bizet *provam-se* na vida abundante e forte do próprio *Nietzsche*, e, apesar de toda preocupação em estabelecer uma análise de *Carmen* no âmbito de estético, no limite, não há outra prova possível, não há metro externo que dê essa medida de superioridade. Por meio de sua autoencenação, Nietzsche dá-se como parâmetro para uma arte ascendente, isto é, seu próprio enriquecimento – e o *senhor Nietzsche* conhece a doença – é a prova de que ainda há uma arte que nos permita superar a *décadence*. E se o filósofo precisa lutar contra aquilo que o faz filho de seu tempo, Nietzsche propõe-se a lutar contra Wagner por meio de uma carta aberta – que seria o propósito de *O Caso Wagner* – e encena-se no campo de batalha ao experimentar em si sua *fisiologia da estética*. Então ele pode perguntar: “[j]á perceberam como essa música me torna melhor?”, para concluir, “– *Il faut méditerraniser la musique* [É preciso mediterrizar a música]” (CW 3).

## Referências bibliográficas

ARALDI, Clademir. *As criações do gênio: ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana*. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 119, p. 115-136, 2009.

BARBERA, Sandro. *Goethe contra Wagner: a crítica à metafísica de artista e a mudança de função da arte em Humano, demasiado Humano*. In: BRANCO, Maria J., CONSTÂNCIO, João & MARTON, Scarlett (Org). *Sujeito, Décadence e Arte: Nietzsche e a Modernidade*. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

BURNETT, Henry. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

CAMPIONI, Giuliano. “Verso qual meta si deve viaggiare”. *Lettura dell’aforisma 223 da Opinioni e sentenze diverse di Friedrich Nietzsche* In: CAMPIONI, G. & VENTURELLI, A (Org.). *La “Biblioteca Ideale” di Nietzsche*. Napoli, Itália: Guida Editori, 1992.

CONSTÂNCIO, J. “‘Quem tem razão, Kant ou Stendhal?’ uma reflexão sobre a crítica de Nietzsche à estética de Kant”. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 128, p. 475-495, 2013.

CHAVES, E. “Considerações sobre o ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 51-63, 2007.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, a vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FINK, Eugen. *Nietzsche’s Philosophy*. Transl.: Goetz Lichter. New York: Continuum, 2003.

GERHARDT, Volker. “Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst”. *Nietzsche-Studien*, 13, p. 374–393, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, volume I: The Will to Power as Art*. Transl.: David Farrell Krell. New York: Harper & Row, 1979.

LANGER, D. *Wie man wird, was man schreibt: Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. München: Fink, 2005.

MACHADO, Roberto (Org). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

MONTINARI, Mazzino. “*La Volonté de Puissance*” *n’existe pas*. Trad.: Patricia Farrazzi, Michel Valensi. Paris: Éditions de l’Éclat, 1997.

NEHAMAS, Alexander. *Nietzsche: life as literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Paris: Nietzsche Source, 2009. Disponível em [www.nietzschesource.org/eKGWB](http://www.nietzschesource.org/eKGWB) (último acesso: 16/09/2016)

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

\_\_\_\_\_. *Humano, Demasiado Humano*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

- \_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Assim Falou Zarathustra*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos Ídolos*. Trad.: Jorge Luiz Viesenteiner. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O Caso Wagner*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Consideraciones Intempestivas* In: NIETZSCHE, F. *Obras completas II*. Trad. E. Ovejero e F. González. Madrid: Aguillar, 1932.
- \_\_\_\_\_. *Segunda Consideração Intempestiva*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PASCHOAL, Antonio Edmilson. *Autogenealogia: acerca do tornar-se o que se é*. Dissertatio, Pelotas, 42, p. 27-44, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Entre a décadence e a Rangordnung: anotações sobre a crítica de Nietzsche à modernidade*. Cadernos de Filosofia Alemã, n. 21, p. 11-30, 2013.
- RAMACCIOTTI, Bárbara. *Nietzsche: fisiologia como fio condutor*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 65-90, 2012.
- STEGMAIER, Werner. “A crítica de Nietzsche da razão da sua vida – para uma interpretação de O Anticristo e Ecce Homo”. In: *As linhas fundamentais do pensamento de Nietzsche*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 65-90, 2013.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. *Nietzsche e o horizonte interpretativo de Crepúsculo dos Ídolos*. Philósofos, Goiânia, v.17, n. 2, p. 131-157, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Sobre autoencenação e autogenealogia no Crepúsculo dos Ídolos de Nietzsche*. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 189-214, 2014.