

**NIETZSCHE E A ARTE APÓS A “METAFÍSICA DE ARTISTA”: DE  
HUMANO, DEMASIADO HUMANO (1878) AOS ÚLTIMOS ESCRITOS  
(1888)**

**NIETZSCHE AND ART AFTER THE “ARTIST’S METAPHYSICS”:  
FROM HUMAN, ALL TOO HUMAN (1878) TO HIS LATER WRITINGS  
(1888)**

Ana Maria Würdig Fonseca<sup>1</sup>  
Fabrício Fonseca Machado<sup>2</sup>

Recebido: 11/2017  
Aprovado: 05/2018

**Resumo:** Este artigo procura investigar a arte, em Nietzsche, no período entre *Humano, demasiado humano* (1878) e os últimos escritos (1888), isto é, no período posterior à “metafísica de artista”. Pela divisão tripartite da obra do autor, a “metafísica de artista” corresponde ao período de sua juventude, enquanto aqui serão explorados os períodos intermediário e maduro. Ao se afastar de Schopenhauer e Wagner e, com isso, da metafísica e do pessimismo romântico, Nietzsche acentuará o exame da arte, cada vez mais, pelo viés do artista. Ele não pretendia conceber uma teoria da arte, uma ciência do belo, nem analisar a arte pelo prisma da obra de arte, tampouco do espectador. Na realidade, sem o artista, sem o corpo criador, a obra de arte não teria condições de existir. Assim, a “metafísica de artista” cederá lugar a uma “fisiologia da arte” e, pela ótica da “vontade de potência”, uma “vida decadente” produzirá uma “arte decadente”. Ao contrário disso, somente a plenitude de forças poderá engendrar uma “arte ascendente”, dionisíaca, afirmativa, aquela capaz de, ao lado de outros mecanismos, realizar a “transvaloração de todos os valores”.

**Palavras-chave:** Nietzsche; arte; período intermediário; período maduro; “fisiologia da arte”.

**Abstract:** This article seeks to investigate the art in Nietzsche in the period between *Human, all too human* (1878) and his later writings (1888), that is, in the period after “artist’s metaphysics”. Considering the tripartite division of the author’s work, “artist metaphysics” corresponds to the period of his youth, while here we explore the intermediate and mature periods. While distancing from Schopenhauer and Wagner and thus from metaphysics and romantic pessimism, Nietzsche will accentuate the examination of art increasingly by the artist’s bias. He did not intend to conceive a theory of art, a science of the beautiful, nor to analyze art from the prism of the work of art, nor from the spectator. In fact, without the artist, without the creative body, the work of art would not be able to exist. Thus, “artist’s metaphysics” will be replaced by a “physiology of art”, and from the viewpoint of the “will to power” a “decadent life” will produce a “decadent art”. On

<sup>1</sup> Licenciada em Filosofia pela UCPel (1974); Mestre em Filosofia pela PUC-RS (1993); Doutora em Filosofia pela Universidade de Santiago de Compostela (2001). Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande.

<sup>2</sup> Bacharel e Licenciado em Filosofia pela UNISUL-SC (2016); Bacharel em Direito pela UFPEL-RS (2006); Especialização em Metodologia do Ensino de Filosofia; Servidor público do estado do RS.

the contrary, only the fullness of forces could create an “ascending art”, Dionysian, affirmative, which is capable to perform, along with other mechanisms, the “transvaluation of all values”.

**Keywords:** Nietzsche. Art. Intermediate period. Mature period. “Physiology of art”.

## Introdução

Na base de sua reflexão filosófica, Nietzsche pressupõe que, a partir de Sócrates, teria havido no Ocidente a instauração da racionalidade argumentativa como forma suprema de interpretação da realidade, rompendo-se com isso a estrutura fundamental do cosmos originário. No mesmo sentido, ele assevera que a metafísica de Platão, ao priorizar o “mundo das ideias”, ilusório, acabou desvalorizando o mundo em que vivemos, tendência amplamente absorvida pelo Cristianismo. Ao enaltecer o “mundo do além”, seus “ideais ascéticos”, a doutrina cristã preconiza a superioridade de valores contrários à vida. Dessa concepção “socrático-platônica”, Nietzsche vai extrair consequências profundamente marcantes para o seu pensamento, desenvolvendo conceitos como “pessimismo”, “vontade de nada”, “*décadence*”, “nihilismo”, entre outros.

Na esfera da arte, a primeira perspectiva do autor, a mais conhecida, é aquela desenvolvida em seu escrito inaugural *O nascimento da tragédia* (1872)<sup>3</sup>. Num plano geral, GT/NT suscita o problema da identificação dos valores estéticos que produziram a tragédia grega e a influência desta para a formação do espírito helênico. Para o autor, a tragédia, formadora da índole do povo grego, originou-se a partir do tensionamento entre dois princípios fundamentais, oriundos da natureza: o apolíneo e o dionisíaco. No homem, esses impulsos se manifestam mediante os estados fisiológicos do sonho e da embriaguez, respectivamente. Por força, então, da afinidade entre cosmos, fisiologia e criação artística, tal período da produção de Nietzsche, no campo da arte, ficou conhecido como “metafísica de

<sup>3</sup> Nas citações do filósofo, seguiremos a convenção adotada pelos *Cadernos Nietzsche*, da USP, com ligeiras adaptações. Usaremos somente a abreviatura do nome da obra, sem constar o nome do autor. Primeiro, a sigla em alemão, depois em português, seguidas da indicação da passagem. Os fragmentos póstumos (*Nachlass*) abreviaremos para FP. Durante o texto, as siglas poderão ser utilizadas, também, para as alusões genéricas às obras. Os demais autores aparecerão conforme a ABNT. Eis as abreviaturas: **GT/NT** – *Die Geburt der Tragödie* (O nascimento da tragédia) – 1872; **MAI/HHI** – *Menschliches Allzumenschliches (v. 1)* (Humano, demasiado humano (v. 1)) – 1878; **VM/OS** – *Menschliches Allzumenschliches (v. 2): Vermischte Meinungen und Sprüche* (Humano, demasiado humano (v. 2): Miscelânea de opiniões e sentenças) – 1879; **WS/AS** – *Menschliches Allzumenschliches (v. 2): Der Wanderer und sein Schatten* (Humano, demasiado humano (v. 2): O andarilho e sua sombra) – 1880; **M/A** – *Morgenröte* (Aurora) – 1880-1881; **FW/GC** – *Die fröhliche Wissenschaft* (A gaia ciência) – 1881-1882 e 1886; **Za/ZA** – *Also sprach Zarathustra* (Assim falou Zaratustra) – 1883-1885; **JGB/BM** – *Jenseits von Gut und Böse* (Para além de bem e mal) – 1885-1886; **GM/GM** – *Zur Genealogie der Moral* (Genealogia da moral) – 1887; **GD/CI** – *Götzen-Dämmerung* (O crepúsculo dos ídolos) – 1888; **WA/CW** – *Der Fall Wagner* (O caso Wagner) – 1888; **EH/EH** – *Ecce homo* – 1888.

artista”.

O grande problema, todavia, é que a partir do dramaturgo Eurípides (séc. V a.C.) ter-se-ia iniciado o processo de fenecimento desse gênero dramático. Para o filósofo, Eurípides matou o trágico porque, com ele, houve a instauração, na tragédia, de um paradigma de arte baseado em pressupostos puramente racionalizantes e moralizadores. Aliás, o agente causador dessa mudança, no limite, teria sido Sócrates, o “homem teórico”, que, ao encetar a incondicional busca da verdade, de cunho moral, assimilada por Eurípides, teria destruído a estrutura mais fundamental do universo primitivo, a unidade entre *physis* e *logos*. Isso quer dizer que, para o alemão, as potências primordiais da cultura grega foram solapadas justamente pelo conhecimento lógico-racional. Sócrates, desse modo, foi ele próprio o veneno mais letal da degeneração do autêntico espírito helênico.

Para desenvolver sua concepção juvenil de arte, Nietzsche, confessadamente, tomou de empréstimo de Arthur Schopenhauer (1788-1860) a clássica oposição entre representação e vontade, de esteio kantiano. Para o autor de *GT/NT*, Apolo, deus da precisão e da clareza, quer dizer, deus da aparência, das imagens, denota o mundo da representação, ao passo que Dioniso, deus da fúria sexual, do caos, simboliza o Uno-Primordial, a vontade para além da representação. Assim, a “estética” nietzschiana, nessa época, sustentava-se largamente nos conceitos metafísicos de representação e vontade, de Schopenhauer, reinterpretados, respectivamente, como os princípios apolíneo e dionisíaco.

Além disso, Nietzsche haure sua fonte, igualmente, no pensamento e na obra do músico Richard Wagner (1813-1883). Para Schopenhauer, como sabemos, a música é a “linguagem imediata da vontade”. Daí resulta que Dioniso, ou seja, a vontade, manifesta-se essencialmente pela via musical. A música de Wagner, leitor de Schopenhauer, despertava em Nietzsche um entusiasmo incomum, de tal modo a considerá-la como o instrumento mais autêntico para a renovação da cultura alemã. Apreciador da cultura grega, Wagner, de início, ambicionava erigir em sua pátria uma arte análoga ao que representava a tragédia para o mundo helênico. Nesse compasso, Nietzsche fitava em Wagner o retrato mais emblemático do gênio, do artista trágico *par excellence*, capaz de revitalizar a cultura por meio do (*Re*) *Nascimento da tragédia*.

Sucedem, entretanto, que a partir do período intermediário, precisamente com *Humano, demasiado humano* (1878), o pensamento nietzschiano, em geral, será fortemente marcado pelo afastamento em relação ao romantismo de Wagner, ao pessimismo de Schopenhauer e ao influxo metafísico da fase anterior, tendência que o seguirá até os últimos escritos. Na fase

intermediária, no que toca à arte, Nietzsche vai abandonar os conceitos de apolíneo e dionisíaco, criticar a arte e os artistas e promover a aproximação do seu pensamento com a *ciência* (*Wissenschaft*). Não é de estranhar que, em razão disso, alguns comentaristas designem tal período de “intelectualista”, “cético-positivista”, “iluminista” etc. Essa é a época da famosa figura dos “espíritos livres”.

De acordo com Lima (2016, p. 123-124),

[...] o rompimento com Wagner faz com que Nietzsche se afaste de suas concepções iniciais sobre a arte, levando a adotar, a partir de *Humano, demasiado Humano*, uma postura de confiança na ciência. Ela seria capaz de livrar os homens de suas superstições, dogmas e das crenças metafísicas e religiosas. Já nas obras de maturidade, Nietzsche adota outra vez uma atitude positiva em relação ao papel da arte, todavia não mais ocupando um lugar de destaque em seu mais ambicioso projeto: o de transvaloração de todos os valores.

Com essas considerações preambulares, assaz genéricas, supomos ter estabelecido de maneira suficiente o nosso ponto de partida. Neste artigo, pretendemos analisar a arte, em Nietzsche, no período posterior à “metafísica de artista”, isto é, no período compreendido entre *Humano, demasiado humano* (1878) e os escritos derradeiros (1888). Para tanto, tentaremos articular o conceito com as concepções próprias de cada momento específico. A preocupação do autor, ao certo, não era conceber uma teoria da arte, uma ciência do belo, nem analisar a arte pelo prisma da obra de arte, tampouco do espectador. Em vez disso, quanto mais se afasta da metafísica, da “coisa em si”, mais vem à tona o problema de Nietzsche: investigar a arte pelo viés do *artista*.

### **A arte no período intermediário de Nietzsche**

Relativo ao período intermediário<sup>4</sup>, de início, cabe-nos dizer que, se porventura mal-interpretada, a aproximação de Nietzsche com a ciência poderá suscitar alguns contrassensos. Não se trata, obviamente, de uma tentativa de sobrepujar o saber científico aos demais domínios humanos. Na realidade, ela tem o objetivo, enviesado, de criticar uma concepção de

<sup>4</sup> Utilizaremos a seguinte periodização: 1) De *O nascimento da tragédia* às *Considerações extemporâneas* (1872-1877), período de juventude, quer dizer, da “metafísica de artista”, do “pessimismo romântico” etc, onde ele trata, por exemplo, da tragédia grega, do apolíneo e do dionisíaco; 2) De *Humano, demasiado humano* até *A gaia ciência* (1878-1882), período intermediário, de crítica à arte e aos artistas, de aproximação com a ciência, sua fase “iluminista”, “cético-positivista” etc; 3) De *Assim falou Zaratustra* até o final (1883-1888), período maduro ou tardio, no qual ele discute, entre outras, as concepções de “além-do-homem”, “vontade de potência”, “eterno retorno” e “transvaloração de todos os valores”.

mundo e de arte orientada por valores decadentes, cuja origem remontaria a Sócrates e Platão. Para o germânico, a cosmovisão socrático-platônica caracteriza-se por uma profunda ligação entre metafísica, razão e moral, e tem como pano de fundo, de maneira velada, a depreciação dos valores ascendentes da vida. Nietzsche, a partir de agora, passa a entender que Schopenhauer e Wagner representariam a essência dessa forma de lidar com a realidade. A ciência, desse modo, atuaria como um aliado na luta contra essa concepção de mundo pejorativa e degenerada.

Nesta fase, que, em termos de arte, é a menos estudada pelos críticos, foram publicadas as seguintes obras: *Humano, demasiado humano* (vol. 1) (1878), *Humano, demasiado humano* (vol. 2) (1879-1880), *Aurora* (1880-1881) e *A gaia ciência* (1881-1882 e 1886). Em estilo aforístico, em sua maioria, nelas o autor aborda uma série de temas como metafísica, moral, religião, arte e ciência. Ao contrário do período anterior, já não há agora um livro específico a cingir a temática da arte. Em MAI/HHI, por exemplo, há um capítulo intitulado *Da alma dos artistas e escritores*. De resto, sobre o assunto, o que temos são aforismos aparentemente dispersos, reunidos, sequencialmente ou não, em pequenos eixos temáticos. Além do mais, alguns conceitos do estágio maduro já serão aqui tracejados, o que poderá, não raro, dificultar a rigorosa separação entre as ideias de um e outro período<sup>5</sup>.

No que tange à arte, no período de GT/NT, da “metafísica de artista”, vimos um jovem Nietzsche considerá-la como “[...] a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (GT/NT *Prefácio*). No entanto, a partir de MAI/HHI, vai acentuar-se nele um ponto de vista bastante crítico atinente à metafísica, entendida, principalmente, no sentido da dualidade de mundos, alargado depois em outras direções. Não poderá haver mais nenhuma atividade *propriamente* metafísica porque, simplesmente, não haverá mais *sequer* metafísica. Sob tal premissa, a arte será, como outras, como a ciência, por exemplo, uma atividade ligada aos aspectos materiais, “demasiado humanos”, vitais da existência. Nietzsche, então, tentará evadir-se de toda espécie de arte metafísica, arte consoladora, como a romântica, e de todo traço de moralidade a ela inerente. O problema é logo colocado, já nas primeiras páginas de *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*: “supondo que não existisse um

---

<sup>5</sup> Quanto à delimitação precisa dos períodos e obras, conforme depreendemos de Rabelo (2013, p. 17-19), parte dos intérpretes considera *A gaia ciência* como um trabalho com raízes tanto no *segundo* quanto no *terceiro* período de Nietzsche. Assim o pensa, por exemplo, Giorgio Colli, responsável, junto com Mazzino Montinari, pela aclamada edição crítica dos escritos do autor. De fato, muitos temas da fase final já se encontram disseminados na fase intermediária. Ressaltamos, de novo, que a divisão de Nietzsche em *períodos* deve-se muito mais a uma necessidade didática do que a uma tentativa de engeçá-lo em moldes enrijecidos. Na vertente oposta, situam *A gaia ciência* exclusivamente na *segunda fase* comentadores como Karl Löwith, Charles Andler e Martin Heidegger.

outro mundo, um mundo metafísico, e que não tivéssemos uso para todas as explicações metafísicas do único mundo que conhecemos, com que olhos veríamos homens e coisas?” (MAI/HHI 21).

Por essa via, os rompimentos de Nietzsche com Schopenhauer e Wagner serão acontecimentos profundamente decisivos. Quanto ao primeiro, uma vez repudiada a metafísica, só poderia restar prejudicado, por conseguinte, *O mundo como vontade e representação*<sup>6</sup>. No mais, a metafísica de Schopenhauer é uma “colorida pele de leopardo”, por debaixo da qual se esconde um “verdadeiro gênio de moralista” (VM/OS 33). Como sabemos, Nietzsche coloca num mesmo horizonte interpretativo conceitos como metafísica, razão e moral. Assim, ao rejeitar um deles, rejeitará também todo o núcleo conceitual correspondente. O repúdio à metafísica será o repúdio à moral; a atitude antimetafísica será, a rigor, uma atitude amoral: “Com este livro [*Aurora*] começa a minha campanha contra a moral” (EH/EH *Aurora* 1)<sup>7</sup>. Mais propriamente, sua campanha contra a “confiança na moral” (M/A *Prólogo* 2), contra o “fanatismo moral”, contra, portanto, “a confiança na razão”, que é “um fenômeno moral” (M/A *Prólogo* 3 e 4).

Isso o leva a insurgir-se, igualmente, contra a “[...] interpretação moral-religiosa que Schopenhauer fez dos homens e do mundo [...]” (MAI/HHI 110). Segundo o último Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*, Schopenhauer é o “herdeiro da interpretação cristã” (GD/CI IX 21). Logo, ele é a “compaixão”, o “ressentimento”, o “ascetismo”, o “desprezo pelo corpo”, a “fuga da vida” e a “vontade de morte”. Ele é um “pessimista”, um “*décadent*”, pois preconiza uma “[...] total depreciação niilista da vida, justamente as constringências, as grandes afirmações da ‘vontade de vida’, as formas exuberantes da vida” (GD/CI IX 21).

Como se não bastasse, junto da ruptura com Schopenhauer, Nietzsche promoverá também seu rompimento com Richard Wagner, o “mais famoso dos schopenhauerianos vivos” (FW/GC 99). Na arte, Wagner teria sido o encarregado de disseminar a filosofia pessimista de Schopenhauer. As críticas ao músico, de início, serão mais escassas, a ponto de não haver alusão a ele na primeira edição de MAI/HHI, em 1878, mas apenas no *Prólogo* de 1886: “[...] fechei os olhos à cega vontade de moral de Schopenhauer [...], me enganei quanto ao incurável romantismo de Richard Wagner [...]” (MAI/HHI *Prólogo* 1). Essa rejeição, então incipiente, depois culminará, em 1888, já na terceira fase, com duas obras inteiras apenas para

---

<sup>6</sup> Na fase intermediária, aliás, a música não será mais a “linguagem imediata da vontade”; nós somente “imaginamos” que ela seja (MAI/HHI, § 215). Não existe mais um *âmago da vida*, metafísico, onde a música possa penetrar.

<sup>7</sup> Neste artigo, sempre que houver destaque dentro das citações, em todas elas estaremos diante de grifo (s) do autor.

contraditar o ideário de Wagner (*O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*).

Assim, por exemplo, chamará Wagner de “romântico desesperado e emurchecido” (MAI/HHIII<sup>8</sup> *Prólogo* 3). Além de criticá-lo por fatores de composição, também o fará invocando pressupostos biológicos, qualificando sua arte de pessimista e doente, chegando a dizer: “Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas?” (FW/GC 368); “Wagner foi uma de minhas doenças” (WA/CW *Prólogo*). O pessimismo romântico, a que transigiu a arte wagneriana, tem as seguintes características: uma “arte ambígua, sufocante, fanfarrona” (MAI/HHIII *Prólogo* 3), feita pelos “abstinentes, malogrados, vencidos”, e com uma tendência de “[...] inflar, interpretar experiências pessoais como julgamentos gerais e mesmo condenações de mundo... [...]” (MAI/HHIII *Prólogo* 5 e 7).

Diante disso, é possível compreendermos melhor a proximidade de Nietzsche, nessa fase, com o saber científico. A ciência, à maneira dos positivistas, seria uma arma no enfrentamento à metafísica, ao idealismo, à pretensão de verdade fundante. Ao mesmo tempo, estaria relacionada a um novo modo de interpretar a vida, a partir de elementos físicos, biológicos e psicológicos, em desfavor de leituras metafísicas, religiosas, morais e *inclusive* estéticas até então utilizadas.

No plano formal da criação artística, a arte poderia buscar na ciência um modelo de simplicidade, ordem e lucidez. O método científico é frio e rigoroso; a arte romântica, eivada de ornamentos e frivolidades. Em meio aos escritores, por exemplo, essa atitude é clamorosa. Nietzsche recrimina os exageros do estilo, o uso de palavras infladas, a “tagarelice” dos folhetinistas e literatos (MAI/HHI 194). Declara que “o estilo bem achado é uma ofensa para o amigo do estilo rebuscado” (WS/AS 120) e, na mesma senda, que, tal como nos gregos, escrever bem significa “escrever de maneira leve e simples” (WS/AS 148), com “restrição do sentimento e laconismo” e a “simplicidade deliberadamente levada ao extremo” (MAI/HHI 195).

No plano material, Nietzsche elegerá um novo critério para a criação artística, no célebre aforismo *O que é romantismo?*: “[...] Quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora dessa distinção principal: pergunto, em cada caso, ‘foi a fome ou a abundância que aí se fez criadora?’” (FW/GC 370). Aos poucos, Nietzsche começa a delinear uma associação mais clara entre uma arte depreciativa, desagregadora, que nega as potências afirmadoras, e certas

---

<sup>8</sup> Lembrando que *Humano, demasiado humano II*, conforme a nota de rodapé nº 1, divide-se em duas partes, VM/OS e WS/AS, e que, para efeitos de citação, as duas partes, do mesmo livro, são usualmente referidas em separado, mas ambas possuem o mesmo *Prólogo*. Por isso a aparição, aqui, da sigla MAI/HHIII.

características humanas como o pessimismo e a decadência. O conhecimento científico serviria como um contraponto a essas forças empobrecedoras. A ciência poderia ensinar a arte a “olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer” (MAI/HHI 222), pois ela possui uma “tremenda capacidade para fazer brilhar novas galáxias de alegrias!” (FW/GC 12).

Ao invés disso, muitas obras de arte apenas seduzem os “miseramente exaustos” (FW/GC 89): “Vocês não percebem que, solicitando a arte como doentes, tornam os artistas doentes?” (M/A 269). Nem a arte, nem tampouco a filosofia podem servir como “remédio e socorro” (FW/GC 370). Ou seja, a arte intentada por Nietzsche não consiste num inebriante para a aflição pessoal, para a miséria da alma, para o entretenimento casual.

Contudo, surge um problema extremamente relevante: como conciliarmos, aqui, o *elogio* nietzschiano à ciência, que é racional, que possui “pretensão de verdade”, com a sua conhecida *crítica* à racionalidade, à busca da “verdade a todo custo”? Na seção final, analisaremos melhor a concepção de “vontade de verdade”, que, apesar de aparecer em *A gaia ciência*, na fase intermediária, acabará lançando suas luzes sobre o próximo período. De todo modo, vamos à resposta.

Nietzsche aproximou-se do conhecimento científico para, pelo menos: 1) combater a metafísica (e a moral); 2) buscar um modelo formal e material mais lúcido para a arte; 3) autodeclarar-se um “espírito livre”. Quer dizer, seu apreço não se estende, obviamente, a nenhum aspecto dogmático. Não se trata, também, de uma crença inocente nos poderes da ciência: “[...] Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica [...]” (MAI/HHI 31). Sobre certeza e vida, diz o seguinte: “Não precisamos absolutamente dessas certezas sobre os horizontes mais remotos para viver de maneira plena e capaz a nossa humanidade [...]” (WS/AS 16). Essa é, justamente, a natureza do “espírito livre”, aquele que “[...] se despede de toda crença, todo desejo de certeza, treinado que é em se equilibrar sobre tênues cordas e possibilidades e em dançar até mesmo à beira de abismos. Um tal espírito seria o *espírito livre* por excelência” (FW/GC 347).

E aqui reside um dos pontos *cruciais* para entendermos este período de Nietzsche: a ciência a que o pensador germânico se refere *não é* a ciência ordinária, mas a *gaia ciência*, isto é, o conhecimento ou saber gaio, alegre e jovial. Não é o caso, então, de procurarmos nele uma possível exigibilidade de certeza, a ciência como um *telos*, uma verdade acabada, ou mesmo concebermos a razão como princípio constitutivo do ser. Anota o autor: “[...] Talvez ainda haja um futuro também para o riso! [...] Talvez então o riso tenha se aliado à sabedoria,

talvez haja apenas ‘gaia ciência’” (FW/GC 1).

À vista disso, a partir do período intermediário a arte deixará de ser o interlocutor *privilegiado* da existência. O pensamento nietzschiano começará a adquirir feições particulares, inclusive uma linguagem própria. A “metafísica de artista” cederá lugar a uma nova “tipologia”: um artista livre, mais que isso, um “espírito livre”, de um saber gaio, voltado para a vida, suas forças afirmativas, em detrimento da verdade, de um fazer artístico metafísico, moral e romantizado. Agora se misturam beleza, ciência, filosofia e viver: “o homem científico é a continuação do homem artístico” (MAI/HHI 222). Nesse sentido é que a arte, em Nietzsche, vai se entranhar na própria vida.

### **A arte na filosofia madura de Nietzsche**

Na seção precedente, examinamos a arte na obra intermediária de Nietzsche, sua fase “iluminista”, por assim dizer, de afinidade com a ciência. De ora em diante, investigaremos a arte no período de maturidade do autor, que, usualmente, vai de *Assim falou Zaratustra* (1883-1885) até os últimos escritos. É conveniente, mais uma vez, cotejarmos o tema com os demais conceitos concebidos nessa época: “vontade de verdade”, “ideais ascéticos”, “*décadence*”, “vontade de potência”, “transvaloração” etc.

Tal como firmamos, certas concepções da maturidade nietzschiana deitam suas raízes no período anterior, até mesmo em terrenos mais remotos. No intuito de superar a metafísica, a moral, o pessimismo romântico, em momento pretérito Nietzsche estreitou seus laços com a ciência, com “*la gaya scienza*”. Nessa aproximação, porém, somente uma leitura descuidada poderia aprisioná-lo num reducionismo dogmático. Pelo contrário, o saber alegre, jovial, afirmador, enfim, a *gaia ciência*, não pretende ser senão uma postura veementemente antípoda à tão propalada “pretensão de verdade”, característica do ideal científico.

Nessa vereda, uma das noções primordiais do terceiro período, já palmilhada em FW/GC 344, isto é, na fase anterior, refere-se ao conceito de “vontade de verdade”. Resumindo muito, vontade de verdade significa a busca da verdade “a todo custo”, significa conferir a ela um *status* de valor absoluto, incontestável, divino.

Nas produções do período tardio, notadamente em *Za/ZA II Da superação de si mesmo*, depois também em JGB/BM 1 e 64, Nietzsche voltará a discorrer acerca desse conceito, reportando-se a ele, num e noutro caso, como a “vontade de tornar pensável tudo o que existe” (*Za/ZA II Da superação de si mesmo*) ou como “a célebre veracidade que até

agora todos os filósofos reverenciaram” (JGB/BM 1). E, como de hábito, acabará atrelando a verdade à moral, corrosivamente: “‘O conhecimento pelo conhecimento’ – eis a última armadilha colocada pela moral [...]” (JGB/BM 64). Sobre vontade de verdade, à parte isso, o ápice da argumentação nietzschiana parece encontrar-se mesmo na *Terceira dissertação* da *Genealogia da moral*, intitulada *O que significam ideais ascéticos?*, a última das três partes do livro.

Na *Terceira dissertação*, Nietzsche, concernente ao “ideal ascético”, procura saber, com efeito, “[...] o que ele *significa*, o que deixa entrever, o que se esconde nele, sob ele, por trás dele, aquilo de que é a expressão provisória, indistinta, carregada de interrogações e mal-entendidos” (GM/GM III 23). O “ascetismo”, *lato sensu*, seria aquele conjunto de práticas que privilegia o sacrifício do corpo visando à elevação espiritual. Para o filósofo alemão, já no final da obra, a vontade que subjaz ao ideal ascético é

[...] o ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio – tudo isto significa, ousemos compreendê-lo, uma *vontade de nada*, uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida [...]. (GM/GM III 28)

Antes dessa ilação, todavia, Nietzsche, a certa altura do ensaio, começara a perguntar por onde está a “vontade oposta”, o “antagonista natural” do ideal ascético. Em primeiro lugar, no “sacerdote ascético”, evidentemente, não poderia estar, visto tratar-se, ele próprio, da encarnação mais expressiva do ascetismo, da negação mesma da vontade, da corrupção da saúde (GM/GM III 11 e segs.). Em segundo lugar, também não no cientista moderno, naquele em que a ciência é “[...] um *esconderijo* para toda espécie de desânimo, descrença, remorso, *despectio sui* [desprezo de si], má consciência [...], o sofrimento pela *falta* do grande amor, a insatisfação por uma frugalidade *involuntária*” (GM/GM III 23)<sup>9</sup>. Em terceiro lugar, o antagonista natural do ideal ascético tampouco está nos filósofos e doutos, pois “*eles creem ainda na verdade*”, “estão longe de serem espíritos livres” (GM/GM III 24). Nietzsche, portanto, refuta essas três possibilidades como “contra-ideais” ao ideal ascético.

Nos três “tipos” apontados, quer dizer, no sacerdote, no cientista e no filósofo, não seria possível revelar-se, satisfatoriamente, a “vontade oposta” ao “ideal ascético” porque em

---

<sup>9</sup> Mas tomemos cuidado, apenas, para não confundir a *gaia ciência*, algures exaltada, com o ideal científico aqui consignado. A ciência criticada por ele é aquela que possui a “crença na *inestimabilidade, incriticabilidade da verdade*” (GM/GM III 25).

todos os casos, para Nietzsche, estaria presente a inextricável “vontade de verdade”. Dado que não há, para ele, uma verdade universal, então a busca da verdade “a todo preço”, isto é, a “vontade de verdade”, só poderia mesmo dirigir-se ao nada, à semelhança dos “ideais ascéticos”:

[...] não há sentido em buscar uma verdade universal que consistiria numa espécie de perfeita correspondência entre juízos precisos e o derradeiro ser da realidade [...] aspirar a todo custo a uma verdade absoluta é querer algo que não existe; é querer o nada. Enfim, a vontade de verdade seria um desejo ascético por algo que está além do mundo e da vida e, por isso, ela expressaria um sintoma da *vontade de morte*. [...] a vontade de verdade expressaria o mesmo desejo inflexível de elevação e afastamento do mundo terreno que caracteriza o ideal ascético tradicional. [...] a vontade de verdade provém daquele mesmo *pathos décadent* o qual deu origem aos ideais ascéticos que norteiam as práticas religiosas que visam alcançar uma elevação espiritual por meio da mortificação do corpo [...]. (MELO NETO, 2016, p. 426-427)

Ora, mas se o sacerdote, o cientista e o filósofo estão contaminados pela vontade de verdade, onde poderíamos, afinal de contas, encontrar o melhor “antagonista natural” do ideal ascético? Nietzsche não o menciona, explicitamente, mas deixa entrever alguns prolíficos indícios: “a arte, na qual precisamente a *mentira* se santifica, a *vontade de ilusão* tem a boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético [...]” (GM/GM III 25). Ademais, o filósofo germânico simboliza, na continuação:

Platão contra Homero: eis o verdadeiro, o inteiro antagonismo – ali, o mais voluntarioso ‘partidário do além’, o grande caluniador da vida; aqui, o involuntário divinizador da vida, a natureza *áurea*. A vassalagem de um artista ao ideal ascético é, portanto, a mais clara *corrupção* do artista que pode haver, e infelizmente das mais corriqueiras [...]. (GM/GM III 25)

Conquanto não declare, literalmente, que arte e ideal ascético sejam antitéticos perfeitos, exato opostos, a combinação das duas últimas passagens, com outros elementos já referenciados, acaba por trazer à luz a natureza mais íntima de todo o projeto nietzschiano. Parece-nos lícito vislumbrar, no filósofo, uma hermenêutica que oscila em torno de certos motivos recorrentes. Se tal podemos dizer, então conceitos como “vontade de verdade”, “ideal ascético”, “metafísica”, “deus”, “vontade de nada”, “pessimismo”, dentre outros, estariam todos associados a uma – tão criticada por ele – atitude socrático-platônica de compreender a realidade. Nietzsche procura contrapor, a forças como essas, uma concepção de vida e de mundo baseada em potências intensificadoras. Quando afirmativa, a arte poderia, sem dúvida,

configurar-se num “antagonista natural”, quer do ideal ascético, quer dessa maneira degenerada de fundamentar a existência.

Sob essa perspectiva, não advém exagero em admitirmos, de fato, a habitual vinculação entre arte e “vontade de potência”, sugerida, pela fortuna crítica, a partir dos escritos do período de maturação. Uma interpretação mais extremada, como do autor de *Ser e tempo*, chega a especular uma correspondência mais precisa entre ambos os conceitos: “A arte é a figura mais transparente e conhecida da vontade de poder [ou de potência]” (HEIDEGGER, 2014, p. 56). Em seu memorável *Nietzsche*, no capítulo inaugural *Vontade de poder como arte*, Heidegger sustenta a tese de uma plena identificação entre arte e vontade de potência. Polêmicas à parte, um dos argumentos usados para objetá-lo consiste no seguinte: caso quisesse referir-se a uma coisa apenas, Nietzsche, possivelmente, não teria porque usar dois conceitos diferentes.

Seja como for, “vontade de potência” (*Wille zur Macht*), em suma, trata-se do entendimento segundo o qual a realidade é um complexo de forças, em intensa e dinâmica disputa, sempre inconclusa, forças essas que pleiteiam o poder para se intensificar, para se elevar. Importa-nos observar que “vontade de potência” aparece, primeiramente, em *Za/ZA II Da superação de si mesmo*, num contexto de contradição justamente à “vontade de verdade”. Com alcance, a princípio, meramente orgânico, o conceito passou a referir-se, depois, a tudo o que existe: “o mundo [...] seria justamente ‘vontade de poder’, e nada mais” (JGB/BM 36). A expressão final “nada mais” quer insinuar, decisivamente, que não há mais espaço para a metafísica.

A respeito do nexos entre arte e vontade de potência, infelizmente não desenvolvido por Nietzsche, em obra publicada, vejamos o teor dos seguintes fragmentos póstumos:

Trata-se da questão da *força* (de um particular ou de um povo) saber *se e onde* <o><sup>10</sup> juízo “belo” é estabelecido. O sentimento da plenitude, *da força acumulada* (a partir da qual é permitido ir ao encontro e acolher com coragem e atrevimento tantas coisas diante das quais o covarde *treme*) – o sentimento de *poder* enuncia o juízo “belo” mesmo sobre coisas e estados, que o instinto da impotência só pode avaliar como *odiável* e como “feio”. [...] (FP 10 [168], outono de 1887)

o “embelezamento” é uma consequência da força *elevada* [...] expressão de uma vontade *vitoriosa*, de uma coordenação intensificada, de uma harmonização de todos os desejos fortes, de um fiel da balança infalivelmente perpendicular [...] a feiúra significa *decadência de um tipo*, contradição e falta de coordenação dos desejos internos [...] significa um

<sup>10</sup> Conforme aparece na própria fonte citada.

declínio de uma força *organizadora*, dito fisiologicamente um declínio da “vontade” (FP 14 [117], começo do ano 1888)

O feio, isto é, a contradição em relação à arte, seu não – toda vez, quando o declínio, o empobrecimento de vida, a impotência, a dissolução, a degenerescência são estimulados apenas de longe, o homem estético reage com o seu *não*.

O feio atua de maneira *depressiva*, ele é a expressão de uma depressão. Ele *toma* força, ele empobrece, ele oprime... (FP 14 [119], começo do ano 1888)

Se arte e vontade de potência não se referem à mesma coisa, o conjunto de fragmentos supra, por outro lado, permite-nos inferir, ao menos, *uma certa compreensão* da arte enquanto profusão de forças, enquanto intensificação de energias. Isso porque “toda arte atua *tonicamente*, amplia a força, atíça o prazer (isto é, o sentimento da força), estimula todas as lembranças mais finas da embriaguez [...]” (FP 14 [119], começo do ano 1888). No entanto, é bem de ver que, pelo prisma da potência, Nietzsche identifica, de um lado, uma “arte ascendente”, que é, portanto, vigorosa, afirmativa, amoral, antimetafísica, e, de outro, uma “arte decadente”, dissonante da primeira por fundamentar-se, evidentemente, em atributos antagônicos: pessimista, resignada, negativa, moral, metafísica... – cujo exemplo seria a arte wagneriana.

Falávamos atrás, a propósito disso, que Nietzsche aproximara-se da ciência, na fase anterior, no intuito de repudiar eventuais interpretações metafísicas, religiosas, morais e inclusive estéticas da realidade. Na ocasião, comentamos, de passagem, sobre a presença de uma perspectiva fisiopsicológica em algumas doutrinas suas. Não é de espantar, destarte, sobretudo nos fragmentos póstumos, que frequentemente nos deparemos, nos escritos de Nietzsche, com a expressão “fisiologia da arte”. Ora, se não há mais metafísica, pois o mundo é um complexo de forças, se somente dispomos de “vontade de potência, e *nada mais*”, disso decorre que a nossa realidade mais imediata é precisamente o “corpo”. Basta refrisarmos, de mais a mais, que o filósofo alemão pretende ver a arte pela ótica do artista (do corpo), e não da obra de arte (“em si”, metafísica). Sem essa matéria, ou seja, sem a *corporeidade* do artista, do corpo criador, a arte não teria condições de existir. Num tal contexto, a “metafísica de artista”, porque é, antes do mais, metafísica, só poderia mesmo acabar destronada por uma “fisiologia da arte”.

A vontade de potência, linhas atrás, consentiu-nos situar, de um lado fraco, conceitos como “ideal ascético”, “desprezadores do corpo”, “moral”, “metafísica”, “*décadence*”, “niilismo” etc. Na arte, o estilo da *décadence* caracteriza-se pela “anarquia dos átomos,

desagregação da vontade” (WA/CW 7). Dito de outro modo, a arte, em Nietzsche, “[...] depende do corpo que a realiza [...], a vida ascendente e a vida decadente produzem cada qual um tipo de arte respectivo” (RABELO, 2013, p. 146). Com o advento da “fisiologia da arte”, parece-nos incontestado, doravante, que um tipo de “vida decadente” produzirá uma “arte decadente”. Tal correlação permitirá ao filósofo, pela ótica inversa, considerar a “*décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica” (MÜLLER-LAUTER, 1999, p. 11).

A julgar desse modo, então somente uma forma de vida “ascendente”, de “grande saúde”, *a contrario sensu*, terá a capacidade, para Nietzsche, de produzir uma “arte ascendente”, abundante, repleta de forças intensificadoras. Uma das concepções nietzschianas que, nessa esteira, apresentaria inevitável vínculo com o tipo de vida/arte ascendente, cuida-se da noção de “embriaguez” (*Rausch*), por vezes traduzida para “êxtase”: “Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma condição fisiológica: a *embriaguez*” (GD/CI IX 8). No mesmo sentido, o seguinte fragmento póstumo: “os artistas não devem ver nada tal como é, mas de maneira mais simples, mas de maneira mais forte: para tanto, é preciso se fazer presente neles corporalmente uma espécie de eterna juventude e primavera, uma espécie de embriaguez habitual” (FP 14 [117], começo do ano 1888). Não se trata, por óbvio, de uma embriaguez narcótica ou alcoólica, mas de uma embriaguez de acréscimo de energia ou de plenitude de forças.

Convém observarmos, outrossim, que o conceito de embriaguez traz à tona a figura de Dioniso, reinterpretado por Nietzsche nos escritos da fase tardia. Se em GT/NT, no cenário da tragédia grega, o dionisíaco contrastava com o apolíneo, agora Dioniso vai “absorver” Apolo, será ele mesmo sinônimo do trágico. O pensador germânico, em vários ensejos, “[...] se diz um discípulo do filósofo Dioniso. Com isso, reivindica a necessidade de destruição, mudança, vir-a-ser [...] Dioniso converte-se em martelo para demolir as ideias modernas, em critério para questioná-las” (MARTON, 2016, p. 189). A Dioniso “[...] cabe o privilégio de dar nome a uma nova forma de pensar, a uma nova maneira de filosofar” (MARTON, 2016, p. 189). A passagem abaixo ajuda-nos a esclarecer:

Contudo, na fase final de sua obra, o filósofo abandona essa metafísica e passa a conceber a totalidade cósmica como um único e eterno fluxo orgânico. Um perpétuo fluir uno-múltiplo em que todos os entes individuais são entendidos como partes necessárias da totalidade. Nesse contexto, a vida do todo só se mantém eternamente viva através da vida e da morte dos casos particulares, pois temos um fluxo que se nutre da dor e da morte de suas próprias partes e que, apesar disso, e por isso, se mantém vivo em sua totalidade. Dioniso é, aqui, assumido como símbolo dessa nova cosmovisão.

Agora, o deus não é mais um polo de uma dualidade, pois passa a figurar como a totalidade que eternamente morre e renasce em suas partes. Morte, vida, dor e gozo seriam mutuamente condicionados e condicionantes da totalidade dionisíaca. Levando em conta esse novo contexto, o trágico se distancia da noção de consolo metafísico e passa a ser entendido como afirmação desse único mundo dionisíaco. Em outras palavras, não é mais um âmbito transcendente que dá sentido ao sofrimento e possibilita a afirmação da vida. É a noção de uma eternidade imanente, em que todas as dores estariam necessariamente encadeadas a todos os gozos, que promoveria o sim dionisíaco à vida. Portanto, quem de fato amasse a vida teria de afirmar todos os momentos dolorosos, porque estes se constituiriam como necessários à própria vida. Seria justamente na afirmação da dor que também se afirmaria o prazer, pois a dor e o prazer estariam indissolúvelmente interligados. Nesse sentido, o trágico agora consiste na afirmação amorosa do fado que permeia a totalidade. (MELO NETO, 2016, p. 398)

O mundo, enquanto vontade de potência, significa fluxo constante, devir, forças em disputa, do que se segue que não haverá mais lugar, irremediavelmente, para a metafísica tradicional, estática, dualista, nem tampouco, no limite, para dicotomias valorativas. Assolam-se, desse modo, as oposições clássicas como essência-aparência, forma-matéria, unidade-multiplicidade; assola-se, igualmente, a doentia oposição entre bem e mal.

Por outro lado, na vontade de potência “[...] o que sobressai nas forças em relação é a vontade incessante de criação e de transmutação, no sentido da intensificação de potência” (ARALDI, 2016, p. 161). Aí se encontra, sem dúvida, um importante traço da vontade de potência, a *criação*, já que em estrita consonância com a atividade artística. Assim, o “[...] criar [...] se mostra um denominador comum entre arte e vontade de poder” (RABELO, 2013, p. 397). Não um criar por criar, meramente inventivo, nem circunscrito somente ao artista, mas um criar de novos valores, baseado em forças intensificadoras, a “tarefa” mesma de Nietzsche. Se vontade de potência é devir, eterno movimento, e se isso aniquila a metafísica clássica, então “somente *criando* o homem pode redimir-se do fluxo eterno” (ARALDI, 2016, p. 162).

Isso poderia nos levar, em última análise, à complexa doutrina da “transvaloração de todos os valores” (*Umwertung aller Werthe*), “[...] tarefa central da filosofia de Nietzsche” (RUBIRA, 2016, p. 401). Uma tarefa dupla, que, por um lado, “[...] visa à destruição do valor a partir do qual todos os valores foram engendrados, a fórmula ‘Deus na Cruz’, que conduziu à desvalorização de todos os valores, ao niilismo” (RUBIRA, 2016, p. 399-400). Por outro, uma tarefa que diz *Sim*, afirmadora, dionisíaca, tal como leciona *Zarathustra*, anunciador do *Übermensch*.

Questiona Nietzsche, em *Ecce homo*, na última linha: “Fui compreendido?”. E

responde, lapidar: “*Dioniso contra o Crucificado...*”. E acaba o livro. A arte, melhor dizendo, a arte dionisíaca, ascendente, trágica, todas expressões de semelhante sentido, no enredo em tela, poderia consistir num instrumento indispensável, dentre outros, para a realização desse supremo empreendimento nietzschiano.

### Considerações finais

Longe de esgotar o tema, o propósito fundamental deste artigo foi o de analisar a arte, em Nietzsche, no período entre *Humano, demasiado humano* (1878) e os escritos derradeiros (1888), isto é, no período posterior à “metafísica de artista”. Para tanto, desbravamos, de certo modo, um caminho linear, cronológico, apesar dos riscos aí inerentes, em se tratando de um autor, como ele, nomeadamente perspectivista e, em muitos momentos, de viés extemporâneo. Em geral, o fio condutor da reflexão nietzschiana, em lugar de uma cultura decadente, foi a busca de uma cultura autêntica, baseada na vitalidade humana. Nietzsche colocou do avesso conceitos que, desde há muito, estamos habituados, perfeitamente naturais, que alegam concepções vigentes e inquestionáveis. Vez por outra, sua obra tem sido mal interpretada, inclusive desvirtuada, para servir a interesses escusos.

No que concerne à arte, não existe um ponto de vista idêntico e unitário no decorrer dos seus escritos. Sem contar que, muitas vezes, os conceitos nietzschianos são somente compreendidos quando costurados uns nos outros. De posse desses dados, adotamos a estratégia de articulação da arte com a trama conceitual construída em cada momento diferente. Não podemos olvidar, também, a possibilidade de interpelação do tema sob outros enfoques, bem como da atribuição, como alguns intérpretes fizeram, de um estatuto mais privilegiado para a arte, em Nietzsche, de um esteticismo, por exemplo, quando há a sobreposição dos valores estéticos a todos os demais.

De qualquer modo, Vattimo sintetiza que

[...] Estamos bem distantes de considerar que se possa falar de uma ‘estética de Nietzsche’ como um conjunto coerente, unitário e claramente reconhecível; mas até mesmo os problemas que essa expressão imediatamente evoca fazem parte, como qualificadores de seu conteúdo, da problemática ‘estética nietzschiana’. Antes de tudo porque a progressiva confusão dos limites do problema estético no desenvolvimento do pensamento de Nietzsche – do *Nascimento da tragédia*, que é ainda um livro ‘de estética’, às reflexões sobre a arte e os artistas de *Humano, demasiado humano* e depois às notas do *Nachlass* e à ‘vontade de potência como arte’ – só pode ser interpretada de maneira satisfatória à luz da hipótese de que a

experiência estética é para Nietzsche um modelo que, definindo-se inicialmente com referência ao problema da tragédia e da relação palavra-música, vai se generalizando à medida que se radicaliza a crítica de Nietzsche à metafísica platônico-cristã e à civilização que com base nela se fundou. Nessa crítica, ‘a arte das obras de arte’, em que o Nietzsche jovem ainda parecia acreditar com sua confiança em um renascimento da tragédia por meio da revolução musical de Wagner, passa a se ver cada vez mais envolvida com o destino da metafísica, da moral e da religião; é também ela um aspecto do niilismo, um daqueles fenômenos de que agora nos distanciamos. (VATTIMO, 2010, p. 181-182)

Segundo o pensar nietzschiano, a arte/vida não deveria submeter-se à racionalidade estrita, nem tampouco aos ditames da moral. Com isso, não quer ele sustentar uma *l’art pour l’art*, embotada de “em si”, maculada pela metafísica. Relativo à arte, eis seu pressuposto: a arte pela ótica do artista. Ele prioriza, portanto, a *vis activa*, ou melhor, a *vis creativa*, a gênese da obra, e não a *vis contemplativa*, desinteressada. Nietzsche, por esse lado, viu a arte como a atividade metafísica da vida, e por fim como possibilidade, dentre outras, de criação de novos valores, trágico-dionisíacos, afirmativos, fundados no devir: “E este segredo a própria vida me contou. ‘Vê’, disse, ‘eu sou aquilo *que sempre tem de superar a si mesmo*” (Za/ZA II *Da superação de si mesmo*). Quer dizer, a arte dentro de um amplo domínio existencial, humano, cosmológico, em seu sentido mais genuíno. Quem sabe, desse modo, não chegará um “[...] tempo em que as forças artísticas e a sabedoria prática da vida se juntarão ao pensamento científico, em que se formará um sistema orgânico mais elevado [...]” (FW/GC 113).

## Referências

- ARALDI, Clademir. Criação. In: **Dicionário Nietzsche**. Editora responsável Scarlett Marton. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 161-163. (Coleção Sendas & Veredas)
- HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.
- LIMA, Márcio José Silveira. Arte. In: **Dicionário Nietzsche**. Editora responsável Scarlett Marton. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 122-124. (Coleção Sendas & Veredas)
- MARTON, Scarlett. Dionisíaco. In: **Dicionário Nietzsche**. Editora responsável Scarlett Marton. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 188-190. (Coleção Sendas & Veredas)
- MELO NETO, João Evangelista Tude de. Trágico. In: **Dicionário Nietzsche**. Editora responsável Scarlett Marton. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 396-399. (Coleção Sendas & Veredas)

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. Trad. Scarlett Marton. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v. 6, p. 11-30, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza: São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Paulo César de Souza: São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**. Trad. Paulo César de Souza: Companhia de Bolso, 2016.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo**. Trad. Paulo César de Souza: São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos póstumos: 1885-1887 – volume VI**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos póstumos: 1887-1889 – volume VII**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Trad. Paulo César de Souza: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres – volume II**. Trad. Paulo César de Souza: São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

\_\_\_\_\_. **O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RABELO, Rodrigo. **A arte na filosofia madura de Nietzsche**. Londrina: Eduel, 2013.

RUBIRA, Luís. Transvaloração de todos os valores. In: **Dicionário Nietzsche**. Editora responsável Scarlett Marton. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 399-402. (Coleção Sendas & Veredas)

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2000**. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.