



SEÇÃO: FILOSOFIA & INTERDISCIPLINARIDADE

A fisiologia da arte no Nietzsche tardio: O sentido da crítica aos artistas modernos da *décadence*

*The physiology of art in late Nietzsche: The meaning of criticism of modern artists of *décadence**

*La fisiología del arte en el Nietzsche tardío: El sentido de la crítica a los artistas modernos de la *décadence**

Clademir Luís Araldi¹

orcid.org/0000-0002-8255-2946
clademir.araldi@gmail.com

Recebido: 14 jul. 2023.

Aprovado: 18 mar. 2024.

Publicado: 28 ago. 2024.

Resumo: Intentamos mostrar neste artigo que os projetos de Nietzsche para a Fisiologia da arte têm um desenvolvimento significativo na sua obra tardia, partindo de uma ênfase mais literária e culminando em aplicações "científicas". São os diferentes modos de relacionar as fontes literárias e científicas que tornam a fisiologia da arte uma abordagem relevante do Nietzsche tardio, para criticar os artistas modernos da *décadence* e para criar condições para o projeto valorativo de uma arte afirmativa. Por fim, investigaremos os limites da crítica de Nietzsche à *décadence* moderna.

Palavras-chave: fisiologia; arte; *décadence*; modernidade; crítica.

Abstract: In this paper, we intend to show that Nietzsche's projects for the Physiology of Art have significantly developed in his later work, starting with a more literary emphasis and culminating in "scientific" applications. The different ways of relating literary and scientific sources make the physiology of art a relevant approach for the late Nietzsche to criticize the modern artists of *décadence* and to create conditions for the evaluative project of affirmative art. Finally, we will investigate the limits of Nietzsche's critique of modern *décadence*.

Keywords: physiology, art, *decadence*, modernity, criticism

Resumen: Pretendemos mostrar en este artículo que los proyectos de Nietzsche para la fisiología del arte tienen un desarrollo significativo en su obra tardía, partiendo de un énfasis más literario y culminando en aplicaciones "científicas". Son las diferentes formas de relacionar las fuentes literarias y científicas las que hacen de la fisiología del arte un enfoque relevante del Nietzsche tardío, para criticar a los artistas modernos de la *décadence* y crear condiciones para el proyecto valorativo de un arte afirmativo. Por último, investigaremos los límites de la crítica de Nietzsche a la *décadence* moderna.

Palabras clave: fisiología; arte; *décadence*; modernidad; crítica.

Introdução

Nietzsche elaborou a fisiologia da arte na época em que se dedicava a um grande projeto filosófico. Depois da publicação de *Além do bem e do mal*³, a fisiologia da arte surge como parte do projeto da *Vontade*



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de Pelotas (UFPEl), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

² Este artigo foi possível graças ao apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

³ Serão utilizadas as seguintes abreviaturas para citar as obras de Nietzsche: NT (*O nascimento da tragédia*), A (*Aurora*), GC (*A gaia ciência*), ZA (*Assim falou Zaratustra*), BM (*Além do bem e do mal*), GM (*Genealogia da moral*), CW (*O caso Wagner*), CI (*Crepúsculo dos ídolos*), AC (*O Anticristo*), EH (*Ecce homo*) e FP, para os fragmentos póstumos por nós traduzidos, conforme a convenção adotada pelos editores G. Colli e M. Montinari, na *Kritische Studienausgabe* (KSA), que é seguida por Paolo D'Iorio, na edição eletrônica e-KGWB: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>

de poder. Ensaio de uma transvaloração de todos os valores, e se volta inicialmente à literatura da *décadence* francesa. As duas menções em obras publicadas, a saber, na *Genealogia da moral* e no *Caso Wagner* mostram duas ênfases distintas na fisiologia: na primeira, prepondera ainda o uso metafórico e, na segunda, há novas aplicações de uma nova fonte científica (Féré), aliadas a novas análises dos temas da arte e da *décadence*. No ano de 1888, a fisiologia da arte adquire contornos mais nítidos, principalmente em relação ao tema da embriaguez e do aumento de poder. Sendo abandonada com o projeto da *Vontade de poder*, essa consideração sobre a arte e sobre a modernidade em seu conjunto ainda será tratada, em pontos dispersos, no *Crepúsculo dos ídolos*. Mas é em *O Caso Wagner* que ela possui sua aplicação mais contundente e prática, ao artista moderno decadente típico, Wagner. É nessa época também que surgem os maiores desafios, de relacionar os tipos ascendentes e decadentes em face da tarefa valorativa posta por Nietzsche. É preciso, em primeiro lugar, mostrar como surgiram os planos e anotações sobre a fisiologia da arte nos escritos de Nietzsche a partir do final de 1886.

O nascimento do plano para a fisiologia da arte

Em um fragmento póstumo, do final de 1886 à primavera de 1887, Nietzsche elabora pela

primeira vez o plano "Para a fisiologia da arte" (*Zur Physiologie der Kunst*), que faria parte do segundo capítulo do Livro III (*Luta dos valores*), de seu grande projeto para a obra "A vontade de poder. Ensaio de uma transvaloração de todos os valores"⁴. Vale lembrar que a fisiologia assume importância crescente na obra de Nietzsche desde 1879, sendo elaborada com aprofundamento sempre maior em *Aurora* e em *A gaia ciência*. Mas é em *Além do bem e do mal* que a fisiologia aparece estreitamente ligada à hipótese da vontade de poder⁵, como uma ciência importante para a compreensão dos valores morais e como ponto de partida para uma nova compreensão da vida, em oposição ao darwinismo⁶:

Os fisiólogos deveriam refletir, antes de estabelecer o impulso de autoconservação como o impulso cardinal de um ser orgânico. Uma criatura viva quer antes de tudo *dar vazão* a sua força – a própria vida é vontade de poder –: a autoconservação é apenas uma das indiretas, mais frequentes *consequências* disso. (BM 13, p. 20)

Nietzsche não intenta apenas praticar a fisiologia "com boa consciência", mas pretende transpô-la para todos os âmbitos da vida humana: assim, nas anotações póstumas posteriores, há menções à "fisiologia do poder", à "fisiologia das religiões", à "fisiologia da política", à "fisiologia da moral" e à "fisiologia da arte". A pesquisa das fontes sobre a compreensão nietzschiana de fisiologia já foi bem desenvolvida⁷. É importante

⁴ Os editores da edição crítica das obras de Nietzsche, Colli e Montinari, destacam que no último plano da "Vontade de poder", de 26 de agosto de 1888 (FP 1888, 18171), Nietzsche rubricou parte dos fragmentos dos grupos 7 e 8 conforme os títulos dos capítulos desse plano. Assim, as seis páginas sobre a fisiologia da arte (FP 1886-1887, 717) aparecem na sequência dos dois primeiros livros. Entretanto, essa temática consta como segundo capítulo do livro III, sem que seja mencionado o primeiro capítulo, que versaria sobre o cristianismo.

⁵ Ernani Chaves reforça a importância da fisiologia da arte a partir de 1886, considerando que o último plano da "Vontade de poder" reproduz o plano de 1886, em que há a sua primeira elaboração: "Assim sendo, podemos dizer que entre 1886 e 1888 o projeto de uma "fisiologia da arte" passa a representar um papel importante e decisivo nas considerações estéticas de Nietzsche." (CHAVES, 2007, p. 53) Entendo que esse projeto é decisivo não apenas para a estética de Nietzsche, mas para o seu projeto filosófico de crítica da *décadence* moderna e para o seu projeto valorativo, a "transvaloração" dos valores.

⁶ Segundo Gregory Moore, Nietzsche adotaria uma "perspectiva evolucionista ampla", na forma de um monismo vitalista, no qual a evolução orgânica, a moral e a arte seriam "aspectos de um mesmo fenômeno" (MOORE, 2002, p. 16). Mais do que uma hipótese, a vontade de poder seria a forma como Nietzsche se contrapõe ao darwinismo, reintroduzindo, contudo, uma teleologia na evolução, à medida que pressupõe a atuação de uma força vital (*Lebenskraft*) ou impulso configurador (*Bildungstrieb*) que almeja o aumento do poder. Moore tem razão quando afirma que Nietzsche não está preocupado com a evolução das espécies, mas com a atuação da vontade de poder no "desenvolvimento ontogenético". Nietzsche, contudo, estabelece novas relações entre o indivíduo e o tipo, para além do domínio biológico das espécies, algo que Moore desconsidera, principalmente na fisiologia da arte e do poder.

⁷ Cf. Moore, 2001, 2002; Müller-Lauter, 1999; Wotling, 2013, o subcapítulo da parte II, 3. Um exemplo de análise clínica: a fisiologia da arte. Enquanto Patrick Wotling ressalta o uso metafórico do léxico fisiológico em Nietzsche, Gregory Moore enfatiza o quanto Nietzsche está enredado nas fontes científico-fisiológicas do séc. XIX, a partir de suas apropriações de obras de fisiologia e de anatomia, de autores como W. Roux, M. Foster, Paul von Lilienfeld, W. Rolph (cf. MOORE, 2002, p. 35-39). Segundo Moore, Nietzsche empregaria metáforas que eram predominantes nas teorias biológicas de seu tempo. Das interpretações de Moore e de Wotling, apesar das diferentes ênfases, depreende-se que em sua apropriação *sua generis* da "fisiologia", Nietzsche não emprega métodos das ciências naturais. Nesse sentido, é preciso ponderar que a apropriação da fisiologia para a formulação da vontade de poder ocorre no contexto do hilezoísmo difuso que prevalecia na biologia alemã do séc. XIX. Para uma análise dos estudos sobre a importância e estatuto da fisiologia em Nietzsche, cf.

salientar, para o tema deste artigo, as leituras da obra de Paul Bourget feitas por Nietzsche a partir de 1883. Ele leu os *Essais de psychologie contemporaine* em 1883 e em 1885; em 1886 são feitas leituras e anotações dos *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. As duas obras contêm uma certa abordagem "fisiológica" das manifestações doentias próprias da literatura francesa da *décadence*, aliada às análises psicológicas. Enquanto na primeira obra Bourget analisou a literatura da *décadence* de Baudelaire, Flaubert, Renan, Taine e Stendhal, na segunda ele reuniu textos sobre Dumas filho, Leconte de Lisle, os irmãos Goncourt, Turgueniev e Amiel. Podemos perceber o impacto dessas leituras em *Além do bem e do mal*, quando Nietzsche analisa a França do gosto e da *décadence*⁸.

É no contexto das discussões sobre a arte e os artistas, principalmente sobre a música, a poesia, a pintura e a literatura que surgem as anotações sobre "a fisiologia da arte". Não há um fio condutor definido das várias observações, que possuem também um cunho psicológico. As considerações dispersas sobre as várias artes e sobre a literatura estão mescladas com anotações de leitura⁹, nas quais a palavra "fisiologia" aparece somente nos títulos. Nos escritos preparatórios a *Além do bem e do mal*, Nietzsche está mais preocupado com a genealogia da neurose religiosa. Entretanto, ele faz uma breve associação da genialidade religiosa com o gênio francês (artístico): "*le génie*

et une neurose" (FP 1885-1886 2[23]). Em 1888, como veremos adiante, ele desenvolverá uma fisiopatologia do gênio de Wagner, agregando novas fontes científico-fisiológicas. O que é mais importante, na primeira elaboração da "fisiologia da arte" é a tentativa de aplicar a análise do gênio, de H. Joly, à literatura e à arte, nomeadamente a Stendhal¹⁰ e a Beethoven¹¹.

Apesar dessas anotações conterem mais análises psicológicas sobre o gênio, há breves considerações sobre as funções orgânicas, sobre o tato e sobre as sensações em relação a pintores, músicos e literatos, como Delacroix, Victor Hugo, Beethoven e Stendhal¹². Elas sugerem um uso preponderantemente metafórico da fisiologia, como defende Patrick Wotling, a partir dos comentários de Nietzsche a Stendhal e outros literatos franceses. O modo como Nietzsche articula as leituras dos artistas mencionados com suas questões filosóficas aparece bem no último parágrafo, que é conclusivo desse seu primeiro esboço:

Fisiologia da arte

O sentido e o prazer na nuance (a própria *modernidade*), naquilo que *não* é geral, contrapõe-se ao impulso, que tem seu prazer e força na apreensão do *típico*: igual ao gosto grego dos melhores tempos. Uma preponderância da plenitude do vivente está ali, a medida se torna senhor, subjaz ao fundo aquele *repouso* das almas fortes, que se move lentamente e possui aversão ao que é demasiado vivo. O caso geral, a lei é *venerada* e *salientada*;

Chaves, 2007, p. 53-55.

⁸ Cf. BM 254 e 256. Apesar de analisar a relação de R. Wagner com o romantismo tardio francês, ele destaca o caráter próprio da literatura e da música francesa e dessa época. Ela seria não só a expressão do esgotamento, da *décadence*, mas também a capacidade para ter paixões artísticas. Nesse sentido, o "sul da música" de Bizet é apresentado como contraponto ao romantismo nebuloso do Norte. Acerca da valorização e das discussões travadas por Nietzsche com a literatura francesa do século XIX, cf. Campioni, 2009, principalmente o cap. VI, "Die Reise des Herrn Nietzsche nach Cosmopolis".

⁹ Nietzsche destacará essa expressão em 1888, nas suas leituras do *Journal des Goncourts* (Paris, 1887, II, 279). Na anotação póstuma do outono de 1885 ao outono de 1886, contudo, essa afirmação remete a Henri Joly, para quem, segundo a teoria de Moreau de Tours, "l'homme de génie lui-même, par une tension de toutes ses facultés qui va jusqu'à 'la perte de la conscience ou à l'extase', est véritablement un malade. Autrement dit, 'le génie est une névrose'; ou encore, 'la constitution de beaucoup d'hommes de génie est bien réellement la même que celles des idiots'". (JOLY, *La psychologie des grands hommes*. Paris 1883, p. 75 s.) Acerca das leituras de H. Joly feitas por Nietzsche, cf. Moore, 2001, p. 248 s.

¹⁰ A anotação sobre Stendhal dessa época (FP 1886-1887 2[194]) possui o número (23), em referência a uma anotação posterior (FP 1886-1887 5[50]), que tinha como título "O que significa o domínio da música?", e que fazia parte de uma lista de 53 temas, com ênfase na arte e na literatura. A anotação sobre Stendhal se refere justamente à paixão musical do escritor francês: "Stendhal: 'Combien de lieues ne ferais-je pas à pied, et à combien de jours de prison ne me soumettrais-je pas pour entendre Don Juan ou le Matrimônio secreto; et je ne sais pour quelle autre chose je ferais cet effort'. Ele tinha nessa época 56 anos de idade." (FP 1886-1887 2[194])

¹¹ Essa é a anotação de Nietzsche sobre Beethoven, que consta logo depois do título "Fisiologia da arte": "Beethoven - un pauvre grand homme, sourd, amoureux, méconnu et philosophe, dont la musique est pleine de rêves gigantesques ou douloureux". (FP 1886-1887 7[7])

¹² Ernani Chaves analisou o impacto das leituras de Stendhal em Nietzsche, desde a descoberta do autor de *Le Rouge et le Noir*, em 1879 até as considerações sobre a paixão, o amor e a fisiologia, em 1888. (Cf. CHAVES, 2005, p. 47-49) É significativo que a descoberta de Stendhal coincida com o interesse revigorado de Nietzsche pela fisiologia, como ocorreu em 1879, com o livro de H. Spencer, *The Data of Ethics*. A obra de Stendhal *De l'amour* é uma fonte literária relevante, inclusive nas considerações sobre a "fisiologia do amor".

a exceção, ao contrário, é posta de lado, a nuance é afastada. O que é firme, poderoso, sólido, a vida, isso repousa de modo amplo e impetuoso, e oculta sua força – isso "agrada": isto é, isso corresponde àquilo que se pensa de si". (FP 1886-1887 7|7)

O elogio do sentimento de prazer, de plenitude e de fruição do que é típico (o gosto dos gregos) mostra um afastamento da modernidade, da fragmentação e individuação de suas formas de produção artísticas doentias. Essa retomada da arte grega tem, assim, um viés fisiológico próprio. Segundo Wotling, a guinada decisiva da *metafísica da arte* para a *fisiologia da arte* teria um sentido metafórico dominante:

Essa mudança de eixo diretor comanda o detalhamento das reflexões estéticas de Nietzsche e sua estratégia de expressão, o que obriga a apreciar com prudência a referência à fisiologia, pois o que caracteriza seu texto é o uso literário da terminologia fisiológica, posta a serviço de uma estratégia filosófica de escrita. Eis por que Stendhal, Balzac ou Baudelaire têm uma importância totalmente diversa da de Roux ou mesmo de Claude Bernard." (WOTLING, 2013, p. 197)

Wotling ressalta o impacto forte das leituras de Nietzsche de *De l'amour*, obra em que Stendhal articula, de modo original, a fisiologia do prazer, nas suas análises da arte, principalmente da música, a arte mais valorizada por Nietzsche. O prazer musical, nessa consideração genealógico-fisiológica, poderia ser compreendido a partir de uma teoria da irritação, como ocorreria na música de Rossini¹³. Para Wotling, Stendhal é a fonte mais próxima para a elaboração da fisiologia da arte de Nietzsche. Entendo que essa afirmação é correta, em relação à primeira formulação da fisiologia da arte, no final de 1886 e na primeira metade de 1887, até a escrita de *A genealogia da moral*. Isso porque até a *Genealogia* Nietzsche tem em

Stendhal o modelo para a crítica ao ideal ascético na arte de Wagner e na filosofia pessimista de Schopenhauer. Justamente a compreensão de amor de Stendhal seria o antídoto para os desvios ascéticos de seus velhos mestres. Com a experiência do espectador e do artista, Stendhal "chama o belo de uma promessa de felicidade *lune promesse de bonheur*" (GM III 6). Para criticar a determinação de Wagner ao ideal ascético (com o apoio de Schopenhauer), Nietzsche recorre (no parágrafo 8) aos fisiólogos para esclarecer o sentido da castidade nos artistas e filósofos. Ali ele sustenta a tese de que a sensualidade é transfigurada no estado estético; ou seja, a sensualidade, o instinto sexual, principalmente, é um dos principais ingredientes para a arte. É então que Nietzsche se refere, entre parênteses, à intenção de retomar sua fisiologia da arte: "(Voltarei outra vez a este ponto, com relação a problemas ainda mais delicados da até agora intocada, inexplorada *fisiologia da estética*.)"¹⁴ Essas considerações marcam um ponto de virada em relação ao uso da fisiologia na obra de Nietzsche, inclusive para a fisiologia da arte. Entretanto, as perguntas que Nietzsche dirige aos fisiólogos, após GM III 8 são mais voltadas para o problema do significado do ideal ascético na religião e no próprio sacerdote ascético. Ou seja, são mais direcionadas para a fisiologia da religião niilista cristã, como uma forma de neurose, de enfraquecimento, de ruína do sistema nervoso, que estancou o florescimento fisiológico do ser humano. O uso que Nietzsche faz da psicofisiologia de Th. Ribot¹⁵ não é mais preponderantemente metafórico, como sustenta Patrick Wotling em relação à tendência geral da fisiologia da arte. O uso de outra fonte científica por Nietzsche em 1888, a obra de Charles Féré, *Dégénérescence et Criminalité*, reforça a nova

¹³ Cf. Wotling, 2013, p. 197-200. Segundo Wotling, também Balzac e Baudelaire fariam um uso metafórico do léxico médico e fisiológico, por exemplo, em suas fisiologias do casamento e do riso.

¹⁴ GM III 8. Tradução de PCS. É a única vez que Nietzsche emprega o termo *Physiologie der Ästhetik*. No contexto de aplicação, entendemos que ele está se referindo à *Physiologie der Kunst*, que é o termo utilizado posteriormente para o seu projeto. Temos de levar em conta também que Nietzsche não faz uma distinção clara entre arte e estética.

¹⁵ Wilson Frezzatti Jr. mostrou como Nietzsche utiliza noções da psicofisiologia de Théodule Ribot para a construção da sua genealogia da moral. Segundo Frezzatti, em GM III 17, Nietzsche transpõe o termo "sentimento de obstrução fisiológica" (*physiologisches Hemmungsgefühl*) para compreender a doença, o esgotamento fisiológico de povos, que ocorre principalmente devido a ação das religiões niilistas. Não se trataria estritamente de "fenômenos físico-químicos de corpos orgânicos", mas da "dinâmica de impulsos por mais potência" (FREZZATTI Jr., 2019, p. 168). Sem querer discutir aqui se Nietzsche incorre em um reducionismo físico, não se pode negar que ele transpõe o termo "obstrução fisiológica" para compreender a base fisiológica do modo de valorar do sacerdote ascético. Ou seja, a causa das doenças da vontade, provocadas pelo ideal ascético, é fisiológica, no sentido de uma valorização positiva e efetiva da fisiologia.

orientação da fisiologia da arte, como recurso para analisar a *décadence* moderna do ponto de vista fisiológico, principalmente a *décadence* da arte de Wagner. Assim, é preciso repensar, conforme sugere por Ernani Chaves¹⁶, como Nietzsche combina as fontes literárias e as fontes científicas em sua filosofia da arte. Nesse sentido, defendo que a partir de *A genealogia da moral* Nietzsche faz uso mais consistente de duas fontes científicas para a elaboração de sua "fisiologia da arte": a psicofisiologia de Théodule Ribot e as análises médicas e fisiológicas de Charles Féré. Com as apropriações dessas duas fontes, o autor de *A genealogia da moral* avança significativamente na transposição de seus estudos sobre fisiologia, para compreender a *décadence* na religião e na arte. As análises do esgotamento, do amor e da embriaguez nos escritos póstumos de 1888, assim como em *O caso Wagner* e em *O Crepúsculo dos ídolos* são os resultados mais consistentes desses esforços. Em 1888 Nietzsche desenvolve o sentido do que ele mencionou ao final da Terceira Dissertação da *Genealogia da moral*, de que a arte "opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético"¹⁷. Ou seja, em contraposição aos ideais ascéticos, Nietzsche propõe "ideais" estéticos, melhor dizendo, valores estéticos, eles mesmos redutíveis a valores fisiológicos. A análise da imbricação entre os fragmentos póstumos e as obras mencionadas de 1888 é fundamental para reunirmos os principais resultados da fisiologia da arte.

Os estados fisiológicos do artista

A fisiologia da arte de Nietzsche tem como ponto central o próprio artista, seja ele decadente ou afirmativo. Sob o crivo fisiológico, o artista decadente é aquele que expressa artisticamente seus estados patológicos, suas doenças da vontade (conforme a terminologia de Ribot); o artista afirmativo, por sua vez, consegue transfigurar seu

excesso de força, suas disposições fisiológicas sadias, e até mesmo seus adoecimentos temporários, em obras de arte, em atitudes estéticas e em modos artísticos de vida afirmativos. Assim, a fisiologia do artista afirmativo é uma expressão elevada e 'sadia' da vontade de poder, como o traço básico da vida e também do mundo. Entretanto, são os estados fisiológicos "excepcionais" do artista que impulsionam suas criações. Nesse sentido, ele pondera em um fragmento póstumo da primavera de 1888 não ser possível "ser artista e não estar doente". Ou seja, a condição excepcional do artista não é de uma saúde pura, mas está sempre aparentada com fenômenos doentios. Todo artista, assim, seria doente de algum modo. Isso porque a relação entre doença e saúde é sempre uma relação dinâmica de diferentes graus. Com isso, Nietzsche define os três estados fisiológicos do artista:

1. *A embriaguez*: o sentimento de poder elevado: a coação interna, para fazer das coisas um reflexo da própria plenitude e perfeição.

2. *A agudeza extrema* de certos sentidos, de modo que eles entendem uma linguagem simbólica completamente diferente – e criam... – a mesma que aparece ligada a certas doenças nervosas – a mobilidade extrema, da qual resulta uma extrema loquacidade; o querer falar tudo aquilo que os símbolos sabem oferecer... uma necessidade de como que livrar-se por meio de sinais e gestos; capacidade de falar de si através de cem meios linguísticos... um estado *explosivo* – precisa-se pensar esse estado primeiro como coação e ímpeto, para liberar a exuberância da tensão interna, por meio de toda forma de trabalho muscular e mobilidade: [...]

3. o precisar-imitar: uma irritabilidade extrema, em que se comunica de forma contagiosa um modelo dado, – um

¹⁶ Ao analisar a relação entre fisiologia e metáfora na obra de Nietzsche e em relação às análises de G. Moore e de B. Stiegler, Ernani Chaves pondera que é preciso levar a sério os estudos de fisiologia de Nietzsche, assim como sua crítica à linguagem, inclusive à linguagem metafórica: "Nessa perspectiva, o caminho mais fértil seria não privilegiar esta ou aquela perspectiva, mas combinar o rigoroso estudo das fontes com a indispensável consideração do estatuto "metafórico" da linguagem." (CHAVES, 2007, p. 55) Entendo que esse caminho de investigação pode trazer bons resultados para a temática da fisiologia da arte nos escritos de 1888.

¹⁷ GM III 25. Esse trecho, novamente, está em longo parêntesis, em que Nietzsche menciona, a título de antecipação, que retornará "mais demoradamente ao assunto". Entendo que é uma menção à Fisiologia da arte, que havia sido anunciada anteriormente, em GM III 8.

estado já é adivinhado e *apresentado* por meio de símbolos... Uma imagem, que surge no interior, já atua como movimento dos membros... uma certa exposição da *vontade*... (Schopenhauer!!!) (FP 1888 14[170]).

O primeiro estado mencionado, a embriaguez, é vista por Nietzsche como a pré-condição fisiológica da arte. Isso não é uma novidade, pois a embriaguez dionisiaca era vista como um estado fisiológico natural da arte. Entretanto, em *O nascimento da tragédia* e nos escritos preparatórios a ele, Nietzsche derivava a embriaguez do artista individual do protoartista Dioniso, dotado de uma faculdade artística descomunal. E Dioniso era vinculado ao Uno-Primordial, cindido misteriosamente em um Prazer Primordial (*Urlust*) e em uma Dor Primordial (*Urschmerz*). Na metafísica da arte, o artista individual deveria se fundir à *Urschmerz* dionisiaca, único fundamento do mundo, que prometia prazer e redenção de seus tormentos, por meio da aparência apolínea¹⁸. Em 1888 há um afastamento dessa nebulosa metafísica da arte, de suas conotações pessimista-schopenhauerianas. É bem compreensível, desse modo, que Nietzsche reinterprete (em terceira pessoa) o antagonismo entre o dionisiaco e o apolíneo em sua nova compreensão da dinâmica dos impulsos própria da fisiologia da arte:

Essa oposição entre dionisiaco e apolíneo no interior da alma grega é um dos maiores enigmas, pelos quais Nietzsche se sentia atraído pela natureza grega. Nietzsche no fundo só se esforçava para decifrar porque justamente o apolinismo grego tinha de crescer a partir de um fundo dionisiaco: o grego dionisiaco tinha necessidade de se tornar apolíneo, ou seja: de romper sua vontade para o descomunal, múltiplo, incerto, pavoroso numa vontade de medida, de simplicidade, de ordenação na regra e no conceito. O desmedido, o ermo, o asiático jazem no seu fundo: a coragem do grego consiste na luta contra o seu asiatismo: a beleza não lhe foi dada de presente, tampouco a lógica, a naturalidade dos costumes – ela foi

conquistada, desejada, disputada – ela é sua vitória... (FP 1888 14[14])

A diferença está em que nos escritos juvenis havia dois estados fisiológicos básicos (naturais) para a arte:

Há dois estados, nos quais a arte mesma ocorre como uma espécie de força da natureza: ou como visão, ou como orgasmo dionisiaco. Os mesmos estão prefigurados fisiologicamente no sonho e na embriaguez: o primeiro é entendido como exercício daquela força para a visão, como um prazer em ver formas, em configurar. (FP 1888 14[18])

Tanto o apolíneo quanto o dionisiaco passarão por um processo de interpretação e de avaliação radicalmente distintos, em que o filósofo da vontade de poder aplicará sua compreensão dos processos fisiológicos assim como sua interpretação dos mesmos, enquanto luta por poder. Os processos fisiológicos¹⁹ não estão separados dos infundáveis processos interpretativos dos impulsos que aspiram por mais poder. Apesar disso, ele procura descrever como a arte atua sobre o corpo humano, fazendo um uso efetivo do léxico da fisiologia. O foco de Nietzsche está na arte bela, no artista que dá (que impõe), e não na receptividade para a arte. Assim sendo, a arte atua como "sugestão" (*suggestion*) sobre os músculos e sentidos, e também como *tonicum*, ocasionando o aumento do prazer e da força²⁰. É nessa época que Nietzsche aplica suas leituras da obra *Dégénérescence et criminalité*, de Charles Féré, para suas análises fisiológicas da arte. Um trecho lido e sublinhado por Nietzsche é bem elucidativo do sentido dessa apropriação:

Um dos principais efeitos do esgotamento nervoso é a incapacidade de esforço contínuo. É verdade que nas pessoas saudáveis e bem entre tidas de modo congênito o trabalho excessivo não causa mais do que uma fadiga em geral, facilmente reparável; mas se a esse trabalho excessivo se juntam privações de toda espécie,

¹⁸ Cf. FP 1870 7[169], 7[171].

¹⁹ Nesse sentido, podemos dizer que Nietzsche equipara a biologia a fisiologia, quando trata dos processos fisiológicos relativos ao corpo. Concordamos, assim, com E. Salanskis (cf. SALANSKIS, 2021, p. 113), no sentido de que Nietzsche não possui um uso preciso da Biologia como ciência, até porque a Biologia era uma ciência ainda embrionária no final do século XIX. E também, no sentido de que ele faz um uso mais específico da Biologia, a saber, da Biologia evolucionária. Entretanto, a Fisiologia já constituía um domínio científico e acadêmico. Por isso, no estudo das fontes científicas, quase sempre Nietzsche compreende Biologia e Fisiologia como sinônimos. O mesmo vale para os "valores fisiológicos" e os "valores biológicos", que são empregados no mesmo sentido.

²⁰ Cf. FP 1888 14[119].

resulta disso um esgotamento mais profundo e mais duradouro, que não apenas favorece o decaimento individual, mas ainda prepara as aptidões mórbidas da geração seguinte. É menos em razão da fadiga pessoal do que em razão do esgotamento hereditário, do excesso de trabalho capitalizado que a raça padece a impotência progressiva da degenerescência e se torna menos capaz de esforços produtivos. (FÉRÉ, 1887, p. 89).

A preocupação de Féré era a de aplicar sua análise fisiológica da degenerescência para questões sociais de sua época, principalmente para a criminalidade. Nietzsche transpõe conceitos de Féré, como a *suggestion*, a *induction psycho-motrice* para o campo da arte, mais especificamente para os processos fisiológicos dos artistas e, de um modo mais amplo, para a arte moderna.

Toda elevação da vida aumenta a força de comunicação, assim como a força de compreensão do homem. *O viver dentro de outras almas*, originalmente, não é algo moral, mas uma estimulação fisiológica da sugestão: a "simpatia" ou o que se chama de "altruísmo" são meras configurações daquela relação psicomotora incluída na espiritualidade (Ch. Féré chama de *induction psycho-motrice*). Nunca comunicamos pensamentos, comunicamos movimentos, sinais mímicos, que são por nós *retroativamente referidos* a pensamentos... (FP 1888 14[119])

Enquanto Féré se voltava para estados doentios (como o esgotamento nervoso), Nietzsche opera com sua noção dinâmica de doença e saúde²¹, para analisar a profusão de meios de comunicação que o ser humano emprega no estado estético. Em outros momentos, ele aplicará esses conceitos para uma análise mais abrangente dos esgotados, em relação à moral, à sociedade e à cultura²². Mas nesse escrito póstumo, a aplicação à arte é enfática, no sentido de que o belo é um aumento do sentimento de prazer, à medida que a arte atua como um tônico: "Toda arte atua de modo *tônico*, aumenta a força, inflama o prazer (i. e., o sentimento de força), estimula todas as

lembranças sutis da embriaguez, [...]) (FP 1888 14 [119]). O feio, ao contrário, atuaria de modo depressivo, como sugestões da decadência e do empobrecimento de vida. Esses efeitos do belo e do feio poderiam até ser mensurados, em relação à variação do sentimento de poder:

Tudo o que é feio enfraquece e perturba o homem: isso o faz lembrar do declínio, do perigo, da impotência. Pode-se medir com o dinamômetro a impressão causada pelo feio. Quando ele aponta para baixo, então algo feio está atuando. O sentimento de poder, a vontade de poder – isso cresce com o belo, isso decai com o feio. (FP 1888 16[40])

A partir dessas considerações, Nietzsche passa a distinguir os artistas da *décadence* dos artistas da ascendência. Eles pertenceriam a todas as fases da humanidade²³. Os artistas afirmativos, ascendentes (*Aufgangs-Künstler*) teriam uma profusão de forças e uma vitalidade tal que o que é doentio para os esgotados, é para ele um estado sadio, ele pode esbanjar sem se enfraquecer²⁴. Rafael é um exemplo desse tipo de artista afirmativo:

os artistas, quando eles valem alguma coisa, são vigorosamente constituídos (também fisicamente), excessivos, animais fortes, sensuais; sem um certo superaquecimento do sistema sexual não se pode imaginar nenhum Rafael... Fazer música continua sendo uma forma de fazer filhos; a castidade é somente a economia de um artista: – e, em todo o caso, a fecundidade cessa também nos artistas com a força procriadora...

os artistas não devem ver as coisas como elas são, mas de modo mais pleno, mais simples, mais vigoroso: por isso, é preciso que eles tenham uma forma de embriaguez habitual no corpo. (FP 1888 14[117])

Já o artista da decadência (*Niedergangs-Künstler*) é marcado pelo esgotamento e pela fraqueza. Quando trata especificamente dos tipos de artistas modernos da *décadence*, como, p. ex., Wagner e Baudelaire, Nietzsche aplica a fisiopatologia em sentido amplo: eles são acometidos

²¹ Essa é compreensão de saúde e de patologia de Claude Bernard, que Nietzsche havia citado anteriormente (cf. FP 1888 14[65]) e que agora ele assume como *sua* compreensão, no interior de *sua* fisiologia da arte.

²² Cf. FP 1888 15[39]. Ao tratar do esgotamento hereditário, as anotações de Nietzsche acerca da obra de Féré enfatizam o vínculo do esgotamento (neuroses, psicoses) com o aumento da criminalidade.

²³ Cf. FP 1888, 14[84].

²⁴ Conforme é expresso no FP 1888 14[119]: "– minha afirmação neste caso é: o que hoje é chamado de "sadio" representa um nível inferior daquilo que, sob condições favoráveis *seria* sadio... que nós somos relativamente doentios... O artista pertence a uma raça ainda mais forte. O que seria nocivo para nós, o que em nós seria doentio, é nele natureza - - -".

por doenças, principalmente as nervosas, sem possuírem "a força *defensiva* das naturezas fortes" (FP 1888 14[86]). Sua irritabilidade e excitabilidade aumentam o seu esgotamento nervoso, de modo que neles não há a mesma relação entre saúde e doença constatada no artista afirmativo. Enquanto no decadente a doença gera mais esgotamento, nos tipos mais fortes ela atua como estimulante: "A doença é um poderoso estimulante. É preciso apenas ser saudável o bastante para ela." (FP 1888 18[11]). Nietzsche julga ter uma medida fisiológica para detectar o excesso e a falta de forças afirmativas nos artistas. Com isso, ele poderia distinguir entre as expressões sadias e doentias da embriaguez e da sexualidade. É o artista trágico que condensa as formas mais afirmativas e "saudáveis" de afirmação artística.

A arte é o contramovimento mais relevante à *décadence* nos escritos de Nietzsche dessa época. Ela é "o grande estimulante da vida", como ele repete várias vezes, em contextos nos quais ele procura "redimir" o ser humano do sofrimento e do esgotamento. Entretanto, são poucos os artistas de seu século que contam entre os "saudáveis", no sentido descrito acima. Goethe e Stendhal são exemplos de artistas afirmativos, assim como artistas renascentistas (Michelangelo e, de certo modo, Rafael). Mas é o artista grego, com sua profusão de forças dionisíacas, o modelo mais apropriado para Nietzsche. Nesse sentido, os comentários à tragédia e ao dionisíaco são fundamentais para a consolidação desse tipo artístico.

Ao contrário dos artistas da *décadence*, que comunicam suas excentricidades mórbidas, o artista trágico comunica seus estados vitoriosos:

Que comunica de si o artista trágico? Não mostra ele justamente o estado sem temor ante o que é temível e questionável? – Esse estado mesmo é altamente desejável; quem o conhece lhe tributa as maiores homenagens. Ele o comunica, tem de comunicá-lo, desde que seja um artista, um gênio da comunicação. A valentia e a liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror – é esse estado vitorioso que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. (Cl. Incursões de um Extemporâneo, 24)

O feio é um estado não estético, pois o artista transfigura os sofrimentos e crueldades na existência, ao expressar seus estados vitoriosos. Entretanto, Nietzsche não se refere apenas ao artista trágico, mas procura descrever os estados fisiológicos que os artistas (de qualquer época) podem cultivar para aumentar seu sentimento de força e expressar suas vitórias. Retomemos um dos estados fisiológicos descritos no apontamento sobre a fisiologia da arte (FP 1888 14[170]): a *agudeza extrema* de certos sentidos. Nietzsche afirma que essa "agudeza" presente em estados de embriaguez é semelhante a "certas doenças nervosas", e se caracteriza pela necessidade de livrar-se de uma tensão de forças, de um "estado explosivo", por meio de símbolos e gestos. Os estímulos internos desencadeiam um automatismo de todo o sistema muscular e nervoso. É um processo fisiológico que ocorre nas doenças nervosas e na dança dionisíaca; nesses estados de coação ocorre uma coordenação involuntária dos movimentos, não se é capaz de reagir aos impulsos ou de inibi-los. Esse automatismo do sistema sensorial, contudo, é acompanhado de uma "coordenação involuntária" dos movimentos, numa relação entre imagens, pensamentos e desejos, que configuram um estado estético afirmativo. É a música, para Nietzsche, que tem esse poder mais elevado de sugestão: "Cada movimento interior (sentimento, pensamento, afeto) é acompanhado de *alterações vasculares* e, conseqüentemente, de alterações das cores, da temperatura, da secreção; a força *sugestiva* da música, sua "*suggestion mentale*" (FP 1888 14[170]). Essa força sugestiva da música se expressa com vigor na dança.

A embriaguez acarreta tanto "um aumento efetivo da força" quanto um "embelezamento" (*Verschönerung*). Nesse estado de prazer há também um aumento do sentimento de poder. O refinamento e aguçamento dos órgãos dos sentidos mostram que os processos fisiológicos que estão na base dos estados estéticos podem ser 'alimentados' e direcionados para esses estados. É o que ocorre na dança: "a força enquanto sentimento de domínio nos músculos,

enquanto flexibilidade e prazer no movimento, enquanto dança, enquanto leveza e *presto*." (FP 1888 14[117]) Nietzsche ressalta que a arte atua na dança também como função orgânica, e não apenas como poder de mentira e de ilusão. Ou seja, ele está preocupado em propiciar, nas suas análises da arte afirmativa, um aumento efetivo de força e do sentimento de poder, no qual seria possível (à diferença das doenças nervosas) livrar-se de uma tensão de forças sem se esgotar. Esse aguçamento da sensibilidade é também uma experiência religiosa, a saber, dionisiaca, em ligação íntima com o impulso sexual, que continua sendo a forma mais intensa de embriaguez:

Todos esses momentos elevados da vida estimulam-se reciprocamente; o mundo de imagens e de representações de um indivíduo basta como sugestão para outros... De tal forma os estados vão enfim desaparecendo uns nos outros que talvez tivessem razões de permanecer estranhos uns aos outros. Por exemplo o sentimento religioso de embriaguez e a excitação sexual (dois sentimentos profundos, estranhamente acabando quase por se coordenarem). (FP 1888 14[117])

A dança é o exemplo de como a arte (música) atua enquanto sugestão sobre os sentidos, sobre os músculos. O(a) dançarino(a), como todo artista, possui uma "excitabilidade refinada do corpo". Em oposição ao feio, que exerce efeitos depressivos, Nietzsche destaca a beleza estimulante da dança, a "leviandade divina do dançarino". O estado estético engendra forças de coesão portentosas entre os indivíduos, tanto em relação à capacidade de expressão quanto à receptividade a símbolos e estímulos externos. Esse poder de simbolização do estado estético é tão valorizado por Nietzsche, que ele chega a dizer que ali temos a "fonte das linguagens" (FP 1888 14[117]). Esse poder de gerar símbolos afirmativos/transfiguradores da

vida na arte é um tema muito caro a Nietzsche em 1888, que não será desenvolvido aqui. Em relação à força transfiguradora da embriaguez, a dança é um motivo central, pois ela articula os impulsos sexuais, "primaveris", o dionisiaco do homem natural com a arte:

Tudo o que a embriaguez pode fazer se chama amor, e ainda algo diferente do amor! – Acerca disso cada um tem sua ciência. A força muscular de uma moça *crece* tão logo um homem se aproxime dela; há instrumentos para medir isso. Num contato ainda mais próximo dos sexos, como por exemplo ocasionam a dança e outros costumes sociais, essa força aumenta de tal forma a habilitar para *peças* efetivas de força: [...] (FP 1888 17[5])

Na dança, Nietzsche enfatiza, há uma embriaguez de todo o sistema "circulatório, nervoso e muscular". É um processo fisiológico efetivo, pois ele presume que há instrumentos para medir o aumento da força muscular quando uma mulher se aproxima de um homem. Na dança há uma dupla embriaguez, pois não só os sistemas corpóreos são inebriados, mas também há uma força de transfiguração, por meio de sentimentos e paixões, como o amor e a autoadmiração. Há um efeito "idealizador" da dança, um efeito de embelezamento, que sempre assenta em funções orgânicas.

Apesar de todos os esforços para distinguir a arte afirmativa da arte da *décadence*, Nietzsche não consegue traçar uma linha divisória nítida entre o que há de doentio e o que há sadio na embriaguez²⁵. Num esboço para a "Fisiologia da arte", de maio-junho de 1888, ele ainda procura articular a embriaguez com os aspectos mais afirmativos da arte. Ele enumera 18 pontos, que seriam temas a serem investigados nesse capítulo da grande obra. Após mencionar as causas e sintomas típicos da embriaguez, é mencionado

²⁵ G. Moore afirma que apesar dos esforços para criticar Wagner como decadente, o próprio Nietzsche logo "suplantou Wagner como o gênio degenerado arquetípico" (MOORE, 2001, p. 261). Assim sendo, o pretense *expert* em questões de *décadence* não consegue desenvolver uma análise fisiológica rigorosa do tipo decadente da arte de Wagner, sem denunciar os seus próprios traços decadentes, que estariam em sua filosofia e em sua obra. Isso ocorreria sobretudo em 1888, na vida e nas últimas obras, nas quais Nietzsche cruzaria a linha tênue que separa as neuroses da "sanidade" (dionisiacas) e a histeria degenerada da modernidade. Penso que é mais promissor analisar as declarações anteriores de Nietzsche acerca de sua própria *décadence* fisiológica, por exemplo, na carta de 4 de julho de 1888 (cf. Carta a F. Overbeck, KSB 8, p. 348), em que ele afirma possuir um esgotamento nervoso geral, que seria tanto hereditário quanto adquirido. Em cartas a G. Brandes, à semelhança de *Ecce homo*, ele faz uma autoencenação de sua grande saúde, com a qual ele estaria imune às influências da *décadence*. (Cf. Carta a G. Brandes, de 10 de abril de 1888, KSB 8, p. 288s.) As estratégias belicosas de Nietzsche em relação à *décadence* moderna, contudo, não resolvem a ambiguidade de suas declarações, a saber, de que ele seria tanto um *décadent* quanto alguém que se opõe fundamentalmente à *décadence*.

novamente o "efeito *idealizador*" da embriaguez (ponto 3). Mas no ponto seguinte, há uma ponderação sobre o que há de doentio na embriaguez:

4. O aumento efetivo da força: seu *embelezamento* efetivo. Ponderação: em que medida nosso valor "belo" é completamente *antropocêntrico*: vinculado a pressuposições biológicas acerca do crescimento e progresso. O aumento de força, p. ex., na *dança* dos gêneros. O doentio na embriaguez; a nocividade fisiológica da arte – (FP 1888 17[9]).

Nesse esboço estão reunidos os resultados mais expressivos que ele conseguiu até essa época, à medida que a embriaguez é considerada como uma forma de produzir tanto um aumento efetivo da força quanto um embelezamento da vida humana. Enquanto arte, a embriaguez exerceria efeitos medicinais, como um tônico para a "impotência total e parcial" (ponto 18). Isso evidencia a preocupação de Nietzsche em combater o esgotamento. A breve descrição dos estados não artísticos (pontos 11-14) é uma delimitação do vasto campo da vida humana que a fisiologia da arte criticará como sendo feio, depressivo e causa de esgotamentos. Chamam a atenção os pontos 9 e 10, em que há uma retomada de um conceito de Féré e uma menção à histeria (à neurose do gênio):

9. Problema da "saúde" e da "histeria" – Gênio = neurose

10. a arte enquanto sugestão, enquanto meio de comunicação, enquanto âmbito de invenção da *induction psycho-motrice* (FP 1888 17[9]).

São temas que aparecem bastante nos fragmentos póstumos da primavera de 1888 e que serão abordados com determinação em *O caso Wagner*, inclusive em relação aos problemas do ator e do histrionismo da arte dramática wagneriana. Nesse "panfleto", Wagner e sua arte serão designados de histéricos, doentios, neuróticos²⁶. Os temas da arte como "sugestão" e como expressão afirmativa ou negadora da vida terão um desenvolvimento nos escritos dos meses seguintes

tes em relação à embriaguez e à transfiguração, que não serão tratados nos limites deste artigo.

Procuramos mostrar como Nietzsche valorizou a arte da *décadence* de Wagner como condição para contrapor seu incipiente projeto filosófico-artístico afirmativo. Por isso, ele trata do grande impacto da "erupção vulcânica" da arte wagneriana: "A erupção da arte de Wagner: ela continua sendo nosso último grande evento na arte. Quão vulcânico tudo ocorre desde então! [...] O próprio Wagner permanece, acima de tudo, incompreendido. Ele ainda continua sendo uma *terra incognita*" (FP 1888 15[6]). Por concentrar a decadência moderna, e provocar uma grande erupção, Wagner é um problema fundamental para o crítico da modernidade, que é também (auto)analista da decadência: "Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadente*; mas eu compreendi isso e me defendi. O filósofo em mim se defendeu" (CW, Prólogo). Entretanto, quanto mais aprofunda suas críticas ao protoartista da *décadence* (Wagner), mais Nietzsche percebe o quanto as suas propostas afirmativas estéticas, por exemplo, para formar um gosto mais nobre na música, estão ligadas às condições modernas de existência e de avaliação. Propor novos valores estéticos afirmativos pressupõe a imersão nos contextos valorativos modernos, nos quais também o filósofo da transvaloração dos valores reluta para se libertar. Assim, a fisiologia da arte deveria se tornar uma análise fisiopsicológica dos filósofos e artistas da *décadence* moderna, dentre os quais o próprio Nietzsche ocupa uma posição destacada. O filósofo-analista da *décadence*, contudo, assume que ele teria condições de realizar a crítica desses movimentos tipicamente modernos:

Sem considerar que sou um *décadente*, sou também o seu contrário. Minha prova para isso é, entre outras, que instintivamente sempre escolhi os remédios *certos* contra os estados ruins: enquanto o *décadente* em si sempre escolhe os meios que o prejudicam. (EH. Por que sou tão sábio, 2).

²⁶ Num escrito preparatório a *O caso Wagner*, Nietzsche pondera que os "tipos modernos da degenerescência", mais particularmente o "tipo histérico-hipnótico da heroína wagneriana" deveriam ser submetidos a uma análise "psico-fisiológica" por médicos e fisiólogos (cf. FP 1888 15[99]). É instrutivo que Nietzsche não mencione na obra publicada em que consiste essa análise "psico-fisiológica" dos casos doentios que ocorrem na música wagneriana. Não há, desse modo, uma articulação satisfatória entre psicologia e fisiologia nos escritos de 1888.

Seria Nietzsche decadente apenas de uma perspectiva bem limitada, em oposição a Wagner, o típico artista decadente? Os privilégios epistêmicos e valorativos que Nietzsche concede à sua posição afirmativa limitam bastante o alcance de suas críticas à *décadence*, ao mesmo tempo que suscitam novas análises sobre o potencial criativo da *décadence* artística.

Referências

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris : Gallimard, 1993.

CAMPIONI, Giuliano. *Der französische Nietzsche*. Berlim: de Gruyter, 2009.

CHAVES, Ernani. L' amour, la passion. Nietzsche e Stendhal. In: Azeredo, Vânia D. de (org.). *Falando de Nietzsche*. Ijuí: Editora da Unijuí, 2005.

CHAVES, Ernani. Considerações sobre o ator. Uma introdução ao projeto nietzschiano da *fisiologia da arte*. Revista *Trans/Form/Ação*, v. 30, n. 1, p. 51-63, São Paulo, 2007.

FÉRÉ, Charles. *Dégénérescence et criminalité. Essai physiologique*. Paris: Félix Alcan, 1888.

FREZZATTI JR., Wilson A. A ciência em *Genealogia da moral*. A psicologia experimental de Ribot. Revista *Filosofia Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 165-174, São Leopoldo, 2019.

MOORE, Gregory. Hysteria und Histrionics. Nietzsche, Wagner and the pathology of Genius. *Nietzsche-Studien* 30, p. 246-266. Berlim, de Gruyter, 2001.

MOORE, Gregory. *Nietzsche, Biology and Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MOORE, Gregory. Nietzsche, Medicine and Meteorology. In: MOORE, G. & BROBJER, Th. H. (Orgs.) *Nietzsche and Science*. Londres: Routledge, 2004.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica. A propósito da crítica tardia de Nietzsche a Richard Wagner. *Cadernos Nietzsche*, n. 6, p. 11-30. São Paulo, Humanitas, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *W. Digital critical edition of the complete works and letters*, based on the critical text by G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967, ed. por Paolo D'Iorio. Nietzsche Source: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal. Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *W. Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

SALANSKIS, Emmanuel. A noção de valores biológicos em Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*. Guarulhos/Porto Seguro, v. 42, n.1, p. 111-128, 2020.

WOTLING, Patrick. *Nietzsche e o problema da civilização*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2013.

Clademir Luís Araldi

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1995) e doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2002). É Professor Titular da Universidade Federal de Pelotas. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Ética, História da Filosofia Moderna e Contemporânea e na Filosofia de Nietzsche, atuando principalmente nos seguintes temas: ética, crítica da moral, genealogia e naturalismo. Realizou estágios de pesquisa na Universidade Técnica de Berlim - Alemanha, em 2001-02, em 2007-08 e em 2014. Realizou pós-doutorado no PGFILOS da Universidade Federal do Paraná (2020-2021). É membro do GT-Nietzsche da ANPOF, e membro do GERN - Groupe International de Recherche sur Nietzsche e do Hyper-Nietzsche - International Research Group.

Endereço para correspondência

CLADEMIR LUÍS ARALDI

Rua Vereador Wolney Vieira, 237, casa 03

Três Vendas, 96055-820

Pelotas, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Mais H Consultoria Linguística Internacional e submetidos para validação do autor antes da publicação.