

A estética de Nietzsche: um diagnóstico*

Kathia Hanza** 

Resumo: Partindo das perguntas: “O que é um diagnóstico?” e “De que diagnóstico se trata?”, o artigo objetiva apresentar a estética em Nietzsche como sendo, eminentemente, um diagnóstico, ao invés de se propor a realizar um diagnóstico da questão estética no pensamento de Nietzsche.

Palavras-chave: estética, diagnóstico, disputa, artistas.

*Tradução de Vânia Dutra de Azeredo. Correio eletrônico: vania.azeredo@unirio.br

**Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP, Lima, Peru.

Correio eletrônico: khanza@pucp.edu.pe

Uma breve explicação do título deste trabalho faz-se necessária. Não farei um diagnóstico da estética de Nietzsche. A questão é bem ao contrário. Tentarei explicar o porquê de a estética de Nietzsche ser, de modo eminente, um diagnóstico. As perguntas impõem-se por si mesmas: por que é um diagnóstico? E de que diagnóstico se trata?

Demonstrarei que para Nietzsche, por meio da estética, o ser humano relaciona-se com a realidade como um modo de criação que estabelece seu lugar e sua direção¹ no mundo. Criação porque é uma construção não mecânica, mas fruto do sobrepujamento, do excesso: “uma sensação de plenitude e intensificação de forças” (GD/CI, Incursões de um extemporâneo 6, KSA 6.116). Tal sentimento é “ter que transformar as coisas em algo perfeito” (ibid.). Produzir ou não produzir beleza revela a experiência vital e humana em um duplo sentido: 1) porque dá conta de uma plenitude e intensificação do modo como os homens vivem (ou de uma falta, de uma escassez² - Nietzsche utilizará decadência como antônimo); 2) porque o próprio produto - a transformação, a criação - diz como é o mundo humano.

Assim, para Nietzsche, as práticas artísticas servem para este duplo diagnóstico: o de direcionar à plenitude ou à pobreza do que se transforma como humano. Creio que a tese é menos interessante do que as consequências

1 Optei por termo “topográfico” porque “sentido” ou “presença” “no mundo têm uma carga fenomenológica” que não é relevante aqui.

2 Somos tentados a empregar os termos de Platão: Poros e Penia, abundância e pobreza (1997, 248-249; Banquet 203b-e). Sobre esta questão, ver Conway (1998, 287-309). *Versuchenkunst* é a arte da experimentação e da tentação nos filósofos: o amor por esses seres humanos exemplares que se transformam encoraja a vida ética.

que traz, pois exige atenção às manifestações artísticas em particular, a atenção daqueles que as exibem e as apreciam.

A fim de mostrar o porquê de a estética em Nietzsche ser um diagnóstico e de permitir pensar as consequências desta tese, farei o seguinte percurso: primeiro, situarei o termo “diagnóstico” muito brevemente no horizonte dos problemas que Nietzsche aborda. Wagner inevitavelmente virá à tona uma e outra vez. Isso será explicado em um segundo passo, quando apresentarei três das ideias centrais de Nietzsche sobre estética (destacadas, aliás, por vários intérpretes). O terceiro passo aborda um problema mais específico: o que Nietzsche afirma sobre o gênio e o porquê de ele descartar a interpretação romântica do gênio que o próprio Wagner acredita incorporar³. Por fim, apresentarei o trato de Nietzsche com Wagner desde um modo estético, ou seja, trarei trechos de *O Caso Wagner*. Um problema para os amantes da música visando a mostrar como Nietzsche procede: o que chama a atenção dele e como ele responde ao chamado.

I

Uma primeira observação sobre a palavra diagnóstico é pertinente. O conceito e a maneira de fazer diagnósticos têm, é claro, uma longa história. “Diagnóstico” é principalmente um termo médico, vem do grego *διαγιγνώσκειν*, que significa saber precisamente, distinguir. No sentido médi-

3 Um aspecto muito importante da questão do gênio para Nietzsche é o político, como observa Salim Kemal (1998, 257-286). Kemal explora as consequências da rejeição da metafísica do artista em seus primeiros trabalhos em favor de uma concepção de criatividade artística entre sujeitos. A “necessidade estética da beleza”, explica ele, unifica o poder e o gênio com a justiça.

co, é reconhecer uma doença como tal, uma anomalia⁴. Lembre-se, por exemplo, que os médicos hipocráticos observavam os sintomas como sinais (sema) no paciente.

Mas qual relação mantém com a estética? Como Moore aponta, “no Romantismo, como uma reação ao ideal iluminista do artista enquanto personificação da razão, do julgamento e do gosto” (palpável, por exemplo, em autores do século XVIII como Voltaire ou Kant), “surgiu um interesse médico pela patologia do gênio”⁵. Certamente, a ideia de que gênio e loucura estão relacionados é tão antiga quanto o *Fedro* de Platão⁶ e foi retomada na história da filosofia (em Sêneca ou Schopenhauer, por exemplo), mas a celebração da irracionalidade e da intuição pelo Romantismo é o ponto de partida do interesse de médicos e de psiquiatras assim como de suas teorias sobre a degeneração.

Convém lembrar de J.J. Moreau de Tours que em *La psychologie morbide* (1859) desenvolveu a teoria mais influente do período: o gênio é uma espécie de doença mental⁷, expressão que Nietzsche retomou, em 1888, em *O*

4 Kudlien 1971, pp. 162-163.

5 Moore aborda a relação que Nietzsche estabelece com a psicologia de seu tempo em relação a Wagner (2001, 247-266). Também é possível rever outros estudos importantes sobre a questão da patologia e do gênio, segundo Nietzsche: Stingelin (1992, 41-57); Campioni (1994, 461-488).

6 No diálogo, Sócrates sugere a Fedro que eles distingam entre “mania” como efeito de uma doença humana e como efeito dos deuses. Esta segunda, a mania divina, divide-se em quatro partes, às quais correspondem certas divindades: a inspiração profética, de Apolo; o místico, de Dionísio; a poética, das Musas; e a mais sublime, a loucura erótica, de Afrodite e Eros (1997, 384; *Fedro* 265a-c2). Veja também: 244a8-9 (mania é um presente dos deuses).

7 O título completo é muito instrutivo: *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des neuropathies sur le dynamisme intellectuel*.

Caso Wagner. Um problema para os amantes da música: “Wagner est une nevrose” (WA/CW, 5, KSA 6.22). Ele diz isso, aliás, em francês⁸.

Vamos agora retornar à questão do diagnóstico e ampliar um pouco o espectro. Nietzsche “assume a responsabilidade” por um diagnóstico de sua época. “[...] O ceticismo e a paralisia da vontade” (JGB/BM, 208, KSA 5.139) são, na avaliação dele, o que mais precisamente delinea o estado, diríamos hoje “cultural”, da Europa do seu tempo. Mas, além disso, para Nietzsche, assim como para outros autores de seu século, “niilismo” é sinônimo de uma desvalorização como talvez nunca tenha sido vista na Europa⁹.

Agora, para a Estética, como Nietzsche a entende, o outro aspecto do diagnóstico é muito importante: “paralisia da vontade”. E, novamente, o artista que melhor

8 Sobre a fonte que Nietzsche pode ter usado, veja Sommer 2012, 83-84. Sommer explica que Nietzsche estava familiarizado com o discurso crítico-literário francês, que já incorporava a terminologia das psicopatologias da época. Também em 1887, Nietzsche adotou de forma ainda mais decisiva a pesquisa de Feré sobre a histeria. Em outra nota (da primavera de 1888), Nietzsche se pergunta se “[...] já houve alguém moderno, mórbido, múltiplo e distorcido que pudesse ser considerado um preparador do problema de Wagner” (KSA 13.404, tradução própria). A resposta que ele dá é: Baudelaire. A nota faz parte de uma série de oito textos curtos numerados sobre Wagner.

9 O *Deutsches Wörterbuch* de Jacob e Wilhelm Grimm já menciona a palavra “niilista”: “alguém que não acredita em nada [ein nichts (lat. nihil) *gläubender*] [...] é usado especialmente para os simpatizantes do Partido Social-Revolucionário Russo que quer abolir a religião, o Estado, o casamento, a propriedade e não deixar nada de toda a cultura moderna” (1854-1961, 845, tradução própria). Em termos gerais, “niilismo” significa para Nietzsche a negação de toda verdade moral e metafísica (Sommer 2006, 250-269). O trabalho de Sommer é muito útil, pois em sua primeira parte se concentra no niilismo, definindo e analisando as fontes e o uso do termo por Nietzsche. A relação com o ceticismo, tema da segunda parte, ocorre, argumenta Sommer, porque o ceticismo nietzschiano é uma negação provisória de alguma realidade reconhecível. Nietzsche refere-se aos “niilistas russos” nas obras póstumas do verão de 1880 (KSA 9.125).

exemplifica essa paralisia é Wagner. Se na arte de Wagner a histeria prevalece sobre a música, como sustenta Nietzsche, é porque em sua arte há uma paralisia, uma impotência; a impotência daqueles que não têm a “seriedade diligente do artesão”¹⁰ (MA I/HH I, 163, KSA 2.153), e é, em relação à arte, um mero ator ou comediante de um ideal, um ideal que poderia ser, por exemplo, que na música se expresse um absoluto. Em tom de brincadeira, Nietzsche recorre à psiquiatria de sua época, que vê a histeria como uma impotência da vontade¹¹ para fazer algo muito diferente: atribuir “paralisia da vontade” a um dos artistas que mais zelosamente atuou como promotor, ativista e disseminador da própria arte.

Wagner, o incansável empreendedor da “obra de arte total”, o criador dos festivais de Bayreuth, mergulhou na “paralisia da vontade”? Impossível, e, no entanto, é precisamente disso que Nietzsche quer nos persuadir em seus dois últimos escritos sobre Wagner: *O Caso Wagner*. Um problema para os amantes da música e *Nietzsche contra Wagner*. Dossiê de um psicólogo (1889).

10 Este é o aforismo 163, intitulado “A seriedade do ofício” [*Der Ernst des Handwerks*], de *Humano, demasiado humano I*; está na quarta parte, intitulada: “Sobre a alma dos artistas e escritores”. No próprio aforismo, Nietzsche refere-se ao “*tüchtigen Handwerker-Ernst*”. Brotons traduz “seriedade robusta do artesão” (1996, 127). Na edição de D. Sánchez Meca, o título do aforismo é traduzido da mesma forma, mas “seriedade diligente no ofício” é escolhido quando Nietzsche fala de “*tüchtigen Handwerker-Ernst*” (2011, p. 149). As traduções das expressões de Nietzsche, a menos que seja indicada a edição em espanhol, são minhas.

11 Moore 2001, pp. 246-266.

II

Vejamos agora três ideias que norteiam toda a abordagem estética de Nietzsche¹².

1. *A arte é uma resposta a uma situação real* (e por “real” devemos entender circunstâncias específicas: manifestações artísticas, o mundo em que vivemos, a cultura em geral etc.). Os festivais dramáticos atenienses são o exemplo paradigmático.

O que Nietzsche visa no primeiro de seus livros é claramente anunciado no título: *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Trata-se de explicar como surgiu a tragédia grega, como ela é uma resposta magnífica para uma circunstância da vida: o sofrimento. A arte de Wagner também pode ser vista como uma resposta ao sofrimento. É por isso que a tragédia, por um lado, e a música de Wagner, por outro, podem servir para um diagnóstico em matéria de estética.

Agora, aqui Nietzsche faz uma distinção clara sobre o que constitui uma resposta a um problema real. Se a tragédia grega é uma resposta a um sentimento real (e, portanto, uma atividade que o modula, que o expressa), “Em Wagner, o que há no princípio é alucinação [...]” (WA/CW, 7, KSA 6.27)¹³, isto é, exatamente o oposto de uma experiência real. Nietzsche nos alerta, desde o início, que fala “de brincadeira”¹⁴, a tal ponto que até mesmo a

12 Conforme principalmente D. Jähnig (1982, 177-238; 239-295). Também em F. Jenkins (1998, 212-238) e em G. Shapiro (2006, 477-494).

13 A citação continua: “[...] não de sons, mas de gestos. Somente para eles ele então parte em busca de uma semiótica do som. Se você quiser admirá-lo, é aqui que você tem que vê-lo trabalhar: como ele separa, como ele cria pequenas unidades, como ele as vivifica e lhes dá impulso e forma visível. Mas é aí que sua força termina: o resto não vale nada” (WA/CW, 7, KSA 6.27-28).

maestria de Wagner, que ele admite, sem qualquer discussão, poderia muito bem ser considerada um oxímoro: “[Wagner] nosso maior miniaturista da música” (WA/CW, 5, KSA 6.28). Mas voltemos à questão de fundo. Que a arte seja uma resposta a uma circunstância real é consistente com uma segunda ideia que discutiremos no próximo ponto.

2. O que o século XIX entroniza como criatividade nada mais é do que essa capacidade de responder a circunstâncias vitais e reais. Essa capacidade representa uma afirmação da existência (dito de modo breve e um tanto precários: uma vida plena) e um poder de expressá-la. Expressar uma vida plena significa, para Nietzsche, principalmente duas coisas: que a arte se confronta com a realidade e a expressa em seus próprios termos. Isso significa que as manifestações artísticas são assim porque demonstram maestria: a já mencionada “seriedade diligente do artesão”, e não porque expressam subjetividade. Ou, nos termos de Mario Perniola: “Como outras formas de vida social e cultural, a arte compõe e cria obras coerentes, enquanto a vida decompõe e introduz elementos dissonantes e desarmônicos”¹⁵. Nesse sentido, seu estatuto,

14 Já no Prefácio ele explica que expõe “de forma jocosa algo sobre o qual não vale a pena brincar” (2002, 21; WA/CW, KSA 6.11). Vale a pena mencionar outro recurso “estilístico” ou performático: o anacronismo deliberado: “E Goethe, o que teria pensado de Wagner?”. Goethe certa vez se perguntou qual o perigo que pairava sobre todos os românticos, qual seria o seu destino. Sua resposta foi: “acabar se afogando de tanto mastigar absurdos morais e religiosos intragáveis”. Em uma palavra: Parsifal” (WA/CW, 3, KSA.6.19).

O tradutor da edição espanhola indica que esta é uma carta de Goethe para Zelter, datada de 20 de outubro de 1831, e é sobre Friedrich Schlegel. As notas da edição em espanhol foram retiradas da edição das Obras Completas de Adelphi, editada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari.

15 Perniola, 2001, p. 39.

em relação à realidade, não é, portanto, uma simples “ilusão” (Platão), ou “desinteresse” (Kant, Schopenhauer), nem a encarnação de um conteúdo “espiritual” (Hegel).

Em suma, essas duas ideias (a de que a arte é uma resposta a uma situação real e a de que é uma habilidade, uma ordem no caos) são muito interessantes à luz do confronto de Nietzsche com Wagner. Ocorre-me que Nietzsche pretende desenvolver uma maestria - na escrita - que lhe permita competir com Wagner. Uma maestria com muito humor, como veremos¹⁶.

3. A terceira ideia é que nas manifestações artísticas há sobretudo uma *abertura à existência, um retorno à realidade* que significa abandonar uma certa estreiteza subjetiva. Dito conforme os termos anteriormente empregados, expressar uma vida plena (como uma resposta à realidade, mas à maneira da arte) significa para Nietzsche algo muito diferente de expressar a subjetividade do artista por meio da arte (algo que o Romantismo entronizou de uma forma ou de outra e que não se encaixa bem com a seriedade do artesão).

16 Sobre o humor, Perniola sustenta: “Como não é nem cognitivo nem moral, a experiência humorística não pode ser senão estética, mas o é em um sentido que vai além da arte. A arte é também, em sua essência, uma construção ideal e ilusória. Como outras formas de vida social e cultural, a arte compõe e cria obras coerentes, enquanto a vida decompõe e introduz elementos dissonantes e desarmonicos. A arte visa dar sentido à vida, mas isso é ilusório, não menos do que o sentido dado às convenções sociais, à religião ou à filosofia. Como o julgamento, o humor é a-conceitual, mas seu ser ‘sem conceito’ está mais próximo do engenho do que da faculdade de que Kant falava. Enquanto em Kant o julgamento é a faculdade de direcionar o particular para o universal, a engenhosidade altera e distorce o que foi ordenado e estabelecido e - como disse Bacon - oficializa casamentos e divórcios ilegais entre as coisas. Ela introduz mobilidade e desordem onde a missão dos conceitos é, precisamente, fixar e sistematizar o mundo caótico e magmático da experiência.” (2001, 39).

Certamente, a subjetividade do artista pode ser expressa na arte, mas, para Nietzsche, isso não é o mais importante¹⁷. Detenhamo-nos um momento nesta terceira ideia. Abrir-se para a realidade é exatamente o oposto de expressar a subjetividade. Sempre que surge a oportunidade, Nietzsche sustenta que a subjetividade não tem nada a ver com a Estética. É importante porque a Estética, como abertura e resposta à realidade, pressupõe uma atividade específica, que não pode ser feita sem um corpo. E o problema para Nietzsche, como para outros (Danto, Belting, Perniola), é que essa atividade do corpo é mal compreendida como mecânica. Em vez disso, a atividade do corpo é guiada por um poder ao qual, se necessário, o artista ou o espectador não tem escolha a não ser se submeter. A raiz da palavra estética é, finalmente, *aísthēsis*, sensação, mas não é o reduto da “impressão” ou “experiência” subjetiva.

Encerremos esta segunda etapa explicando porque a música de Wagner é relevante para este duplo diagnóstico da experiência da vida humana e da habilidade em criá-la e enriquecê-la. Como Nietzsche aponta no Prefácio: “Através de Wagner, a modernidade fala sua linguagem íntima” (WA/CW, Prólogo, KSA 6.12). Ela articula a *aísthēsis*, não na esfera ativa do sentimento, mas em uma “alucinação”; expressa, no entanto, uma forma moderna de sentir, “histórico”, sobredeterminado, superdimensionado¹⁸. Poderíamos quase dizer que esta expressão com-

17 Portanto, um artista comprometido em expressá-la tem o importante papel de explorá-la, de rastreá-la. Se acrescentarmos a isso a ideia de que para Nietzsche “subjetividade” é uma dessas restrições indesejadas da nossa linguagem, o artista provavelmente será forçado a rastrear as muitas subjetividades (para não cair no mito romântico da linguagem ou dos sentimentos privados).

pensa a pobreza de experiência das “humanidades fragmentárias” (GD/CI Os “melhoradores” da humanidade, KSA 6.105) que, na avaliação de Nietzsche, são os homens modernos. Para ele, os festivais de Bayreuth são uma espécie de templo moderno onde a música é adorada, não pelo que ela realmente é, mas pelo que ela significa.

III

Vejamos agora o que Nietzsche afirma sobre o gênio e porque ele descarta a interpretação romântica do gênio que o próprio Wagner acredita incorporar. Para isso, devemos retornar a *Humano, Demasiado Humano*, cuja primeira edição data de 1878. Poderíamos trazer para a coleção a quarta das *Considerações extemporâneas*, *Richard Wagner em Bayreuth*, publicado em 1876, sobretudo pela perspectiva “intempestiva” que Nietzsche adota, isto é, contra as expectativas e as aspirações de sua época¹⁹. No entanto, parece-me que quando Nietzsche permanece publicamente em silêncio sobre Wagner por vários anos, ele se expressa de forma mais clara e específica sobre o gênio. Além disso, como pode ser visto, as principais ideias sobre o tema do gênio de *Humano, Demasiado Humano* são retomadas nos póstumos de 1887 e 1888.

A menção anterior é importante porque Nietzsche analisou sua jornada intelectual nos famosos prefácios de

18 Didi-Hubermann (1982) estudará a relação entre histeria, dramatização e fotografia no século XIX.

19 No Prefácio da segunda das *Considerações Intempestivas*, *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Nietzsche se expressa sobre a função intempestiva da Filologia nestes termos: “Eu não saberia que sentido teria a Filologia clássica em nosso tempo, se ela não agisse nele intempestivamente - isto é, contra o tempo e, portanto, a favor do tempo e, esperançosamente, a favor de um tempo vindouro.” (HL/Co.Ext II, KSA 1.247).

1886 e 1887²⁰ y porque em 1888 prepara *O caso Wagner*. Em suma, Nietzsche permanece publicamente em silêncio sobre Wagner, retoma os temas nos póstumos e, repleto de humor e refinado em seus métodos, volta publicamente seu olhar para o músico. Mas vamos por etapas. No aforismo 155 do primeiro volume de *Humano, Demasiado Humano*, lemos:

Crença na inspiração. Os artistas têm um grande interesse em que se creia em instituições repentinas, em supostas inspirações, como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na realidade, a imaginação de um bom artista ou pensador produz constantemente coisas boas, medíocres e ruins; mas sua *faculdade de julgar*, extraordinariamente aguçada, exercitada, rejeita, escolhe e combina [...]. Todos os grandes homens são grandes trabalhadores, incansáveis não apenas na invenção, mas também na rejeição, na triagem, na modificação e no arranjo (MA I/HH I, 155, KSA 2.146-147).

A passagem em questão expressa claramente as principais ideias de Nietzsche sobre o gênio e o processo criativo. Por um lado, sua postura crítica, ou seja, a suspeita de que a “crença” no “gênio” esconde um certo interesse. Por outro lado, o que ele considera a determinação correta do trabalho criativo, ou seja, o exercício incansável da “faculdade de julgar”²¹.

20 Para: *Humano, Demasiado Humano* (que se tornará o Volume I), *Miscelânea de Opiniões e Sentenças* e *O Andarilho e a sua Sombra* (que se tornará o Volume II), *O Nascimento da Tragédia* (neste caso será acrescentado o “Ensaio sobre a Auto-crítica”); *Aurora* e a *Gaia Ciência* (com um quinto livro e um apêndice: *As Canções do Príncipe Vogelfrei*). As novas edições aparecerão em outubro de 1887. Veja: Janz (1981, 355ff, 403ff); Benders (2000, 634ff).

21 Abordei a “faculdade de julgar” nas obras iniciais e intermediárias de Nietzsche em: “Distinções relativas à faculdade de distinção. Gosto na obra Intermediária de Nietz-

Passemos agora à crítica ao gênio, à suspeita de que acreditar nele esconde interesses ocultos e nada lisonjeiros. Nietzsche não hesita em chamar a “crença” no gênio de uma “superstição da época” (KSA 12.435), um “remanescente do pré-Iluminismo”, em ver no gênio uma “forma de neurose” (KSA13.298), em perceber ao seu redor “os gritos do mercado e da febre” (KSA III, 558), em ser surpreendido por seu desejo de “perder-se” (M/A 50, KSA 3.55) e de exaltar “sentimentos” (KSA 13.367).

Tais frases são certamente uma pequena amostra de seu talento retórico, de seu impulso polêmico e de seu gosto pelas controvérsias, mas também é verdade que Nietzsche combina suas habilidades estilísticas e retóricas com a observação aguçada e a análise precisa e reveladora. De fato, se completarmos as frases e prestarmos mais atenção, descobriremos que os “gênios” são “arautos de sentimentos para entusiasmar as massas” (idem.), que a mencionada “superstição” é a de um “público incondicional que se prostra frente à pessoa do gênio” (KSA12.43), que a “neurose” não fala necessariamente contra o artista, mas contra o “hoje” (KSA13.298), isto é, contra o próprio tempo de Nietzsche.

Assim, se observarmos um pouco mais de perto essas fórmulas, veremos que elas expressam um julgamento sobre a época e levam em conta certos aspectos ou mecanismos psicológicos. O horizonte da crítica, a estrutura na qual essas frases controversas e altissonantes estão inscritas é a exploração histórica e psicológica.

sche” (2000, pp. 81-94). A crítica de Nietzsche ao gênio romântico também foi tema de duas outras obras minhas (2007, pp. 199-213; 2008, pp. 423-434). Agora, utilizo alguns trechos da publicação de 2008.

Inicialmente, a noção de gênio contém características e crenças reveladoras da modernidade. Questões que exigem juízo claro e exame detalhado e esclarecedor. Contra a própria época, suas convicções e certezas, “o gênio” congela (EH/EH, “Humano, demasiado humano, 1, KSA 6.323), isto é, ele é considerado sem “vestígios mitológicos e religiosos” MA/HH I, 231, KSA 2.194). E a primeira coisa que vem à tona nessas condições é que há um “interesse” específico no “culto” ao gênio. É o interesse por vaidade, tanto dos artistas quanto do público.

Leiamos agora o aforismo 162 intitulado: “Culto ao gênio por vaidade” de *Humano, Demasiado Humano*:

Porque pensamos bem de nós mesmos, mas, no entanto, não esperamos de forma alguma ser capazes de fazer um esboço de um quadro de Rafael ou a cena de um drama de Shakespeare, persuadimo-nos de que a capacidade de o fazer é inteiramente milagrosa, um acaso muito raro ou, se ainda temos sentimentos religiosos, uma graça dos céus. É assim que a nossa vaidade, o nosso amor-próprio, favorece o culto do gênio: pois ele só não nos ofende quando é concebido como algo muito distante de nós, como um *miraculum* [...]. Evidentemente, as pessoas falam de gênio apenas quando os efeitos do grande intelecto lhes são muito agradáveis e elas não desejam sentir inveja. Chamar alguém de “divino” significa dizer: “aqui não precisamos de competir (MA/HH I, 162, KSA 2.151-153).

É importante atentar para as “insinuações de vaidade” que favorecem o “culto ao gênio”. Ao contrário do que se poderia esperar, Nietzsche não recorre simplesmente ao tópico da vaidade do artista. Não é sua intenção mostrar como os artistas se gabam de sua inteligência e talento, embora, é claro, ele também se divirta ocasionalmente

zombando da alta estima que alguns têm de si mesmos. O que é novo e relevante, em nossa avaliação, é que ele direciona nossa atenção para outra atitude interessada: a do público.

Fundamentalmente, ele sustenta que atribuir genialidade nada mais é do que uma maneira de desculpar a própria incapacidade. Esta tese simples e clara serve para examinar como essa atitude manifesta-se e, desta forma, observar mais agudamente certos aspectos da modernidade. Mas o que a deficiência pode significar para o público? Obviamente, não se trata de que, em geral, o público não seja competente para a criação artística. É sustentado que na deificação do gênio, o público, como tal, não se mostra capaz daquilo que lhe diz respeito: a faculdade de apreciar adequadamente a arte. A “prostração” (M/A. 298, KSA 3.221) diante do “gênio” isenta-nos do julgamento crítico e preciso, de um julgamento que possa dar conta do que é relevante, particular e significativo em certas obras. Essa mesma atitude mina a capacidade crítica do artista, a tal ponto que, quando sua força criativa declina, ele pode se tornar - ele nos diz - um hipócrita KSA (MA/HH I, 164, KSA 2. 154-156).

Pode-se objetar que a crítica de Nietzsche à “devoção” ao gênio tem como alvo principal a ideia romântica do artista como um ser privilegiado. Na verdade, Nietzsche tem prazer em zombar dessa convicção, encorajada pelo romantismo, sobre os “[...] privilégios e faculdades excepcionais” (MA/HH I, 164, KSA 2.1454) de certos indivíduos, sobre sua suposta capacidade de ter “[...] uma percepção imediata da essência do mundo, [...] através de um buraco no manto da aparência” (idem). E, justamente, ele ressalta

que “a prostração romântica diante do gênio é estranha ao espírito do Iluminismo” (M/A, 298, KSA 3.221; FW/GC. 370, KSA 3.619). Mas além da desmistificação dessa ficção romântica, que Nietzsche compartilha com outros autores, ele pergunta o que uma concepção particular significa para cada época e sociedade.

A “mania” ou a “inspiração” que fez do poeta - nas palavras de Platão - um ser “deificado” ou divino²². Os “privilégios e faculdades excepcionais” do gênio romântico assumem na modernidade a forma de “prostração incondicional” e do “entusiasmo das massas”. As razões que explicam essa transformação são expostas por Nietzsche no aforismo 170 da segunda parte de *Humano, Demasiado Humano*, intitulado: “A arte na era do trabalho”. (MA/HH I, 170, KSA 2.623-624), e são também apresentadas em *Considerações intempestivas: Richard Wagner em Bayreuth*. Essas são razões fundamentalmente históricas e psicológicas: a arte, na era do trabalho, deve se dirigir a um público exausto e cansado, que busca nela mera “distração” ou “hipervitalidade”.

Diante disso, o que os artistas que resistem a entender a arte como “entretenimento” devem fazer para causar impacto nesse público? Eles devem utilizar: “[...] os estimulantes mais poderosos, com os quais até os meio-mortos têm de estremecer; eles têm narcóticos, intoxicantes, convulsivos, paroxismos de choro: com estes eles oprimem os cansados e os levam a uma hipervitalidade sem sono, a uma alienação de êxtase e terror” (idem). Eles se dirigem, portanto, a pessoas que não cultivaram uma “sensibili-

²² Platão, 1997, 257; *Ión* 534b2-5.

dade correta”²³ (WB/Co.Ext. IV, 5, KSA 1.456). Os artistas modernos capturam a sensibilidade de milhares de pessoas que vivem em “cidades lotadas”, que passam por elas com “uma expressão de apatia ou pressa” (WB/Co. Ext. IV, 5, KSA 1.461), que “devem se sentir mal” e para quem a arte “existe apenas para fazê-los sentir-se ainda pior, mais apáticos e insensatos ou mais apressados e gananciosos do que antes” (ibid.).

Um público dominado por essa “sensibilidade incorreta”, cansado e exausto, pode facilmente transformar sua apatia em “prostração”. E a figura oposta, a vida “precipitada” e “gananciosa”, que se caracteriza pela imediatez de suas reações, pode simplesmente se transformar em entusiasmo passageiro. O que ambas as figuras têm em comum é sua “incondicionalidade”, uma atitude que não permite diferenciação ou análise.

Contra essa maneira moderna de relacionar-se com as obras artísticas, Nietzsche já havia destacado em a “Disputa de Homero” o modo radicalmente diferente como os gregos entendiam o gênio. Para eles, competição, disputa e *agon* implicam o oposto da incondicionalidade:

O sentido primitivo desta instituição singular [de disputa] não é o de uma válvula de escape, mas o de um estimulante: elimina-se aqueles que se sobressaem, para que se desperte de novo o jogo agonístico de forças: um pensamento que se opõe à “exclusividade” do gênio no sentido moderno, mas pressupõe que, na ordem natural das coisas, há sempre vários *gênios*, que se estimulam mutuamente à ação, da

23 A expressão de Nietzsche é “*richtige Empfindung*” que também poderia ser traduzida como “sensação correta”. No entanto, para a passagem em questão, acho mais apropriado traduzir *Empfindung* como “sensibilidade”. Em vez disso, a tradução do título do importante primeiro aforismo de *Humano, Demasiado Humano I*: “*Chemie der Begriffe und Empfindungen*” deveria ser “Química de conceitos e sensações”.

mesma forma que também se mantêm dentro dos limites da moderação. Esta é a essência da concepção helênica de disputa: ela abomina o domínio exclusivo e teme seus perigos, deseja, como meio de proteção contra o gênio, um segundo gênio (CV/CP, 5, KSA 1.789).

IV

O modo “estético” com que Nietzsche lida com Wagner se reflete em seus últimos escritos: *O Caso Wagner. Um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner. Dossiê de um psicólogo*. Vou deter-me com certo detalhe sobre uma característica (humor); a segunda (a produção artesanal dos escritos de Nietzsche) será apenas esboçada.

A primeira característica desse modo estético é o humor. De fato, no Prefácio do primeiro dos livros, ele nos alerta que expõe: “[...] brincando algo sobre o qual não vale a pena brincar” (WA/CW, 5, KSA 6.11). Não é brincadeira porque “Wagner resume a modernidade” (WA/CW, 5, KSA 6.12). Nas palavras de Nietzsche:

É este ponto de vista que aqui enfatizo: a arte de Wagner é doente. E os problemas que ele traz ao palco, tudo pura histeria: seus afetos convulsivos, sua hipersensibilidade, seu gosto que pede temperos cada vez mais fortes, sua instabilidade disfarçada de princípios, assim como a escolha de seus heróis e heroínas considerados como tipos fisiológicos (toda uma galeria de doentes!), oferecem, em conjunto, um quadro patológico que não admite dúvidas. “*Wagner est une névrose*” [...] (WA/CW, 5, KSA 6.12).

Nossos médicos e fisiologistas têm em Wagner seu caso mais interessante, ou pelo menos um muito completo. Precisamente porque nada é tão moderno quanto esse mal-estar geral, esse retardo e essa hiperexcitabilidade da maquinaria nervosa, Wagner é o artista moderno por excelência [...]. Na sua arte, ele mistura da maneira mais sedutora o que todos

mais precisam hoje, os três grandes estimulantes dos esgotados: a brutalidade, o artifício e a inocência (idiotice) (WA/CW, 5, KSA 6.22-23).

Nietzsche usa o “disfarce de estudioso musical e filantropo” para defender Wagner, ou melhor, para dar conselhos:

A beleza tem espinhos, já sabemos disso. O que é a beleza, então? Por que não o grandioso, o sublime, o colossal, aquilo que comove as massas? Eu repito: é mais fácil ser gigantesco do que formoso; se soubéssemos disso [...].

Aquele que nos derruba é forte; aquele que nos eleva, divino; aquele que nos faz adivinhar, profundo [...] “Nas palavras do mestre: infinitude, mas sem melodia.

[...] derrubar, isso já é fisiologia [...]. Sejam característicos no som, até à loucura! Será cobrado crédito do nosso talento se dermos muito trabalho para adivinhar com sons! Exasperemos, golpeemos no nervo até que morra, temos trovões e relâmpagos [...] que derrubam [...].

Mas o que é mais devastador [...] é a paixão [...] pode-se prescindir de todas as virtudes do contraponto, não precisa ter aprendido nada [...] Sempre se pode acrescentar paixão! Beleza, já é mais difícil: cuidado com a beleza! E nem vamos falar da melodia! Caluniemos, meus amigos, caluniemos! Se levarmos o ideal a sério, vamos caluniar a melodia! Nada é mais perigoso que uma bela melodia! Certamente nada corrompe o sabor mais do que isso! Se começarmos a gostar de melodias bonitas novamente, estaremos perdidos, meus amigos.

Postulado: a melodia é imoral. Teste: Palestrina. Aplicação: Parsifal. A ausência de melodia é santificadora *per se* [...].

E esta é a definição de paixão: paixão, ou a ginástica do horrendo na corda do inarmônico [...]. Um último conselho! Um que talvez resuma tudo. *Sejam idealistas!* [...] Andemos nas nuvens, apostrofemos ao infinito, cerquemo-nos de grandes símbolos! *Sursum! Bumbum!* [...] Que o nosso argumento seja o “peito inchado”, o “sentimento belo” nosso

arauto. A virtude é certa mesmo diante do contraponto [...]. A busca pelo menor estímulo dos sentidos, a chamada beleza, abalou os nervos dos italianos: continuemos alemães! Até mesmo a relação de Mozart com a música, como Wagner nos disse para nosso consolo, foi essencialmente frívola [...] Nunca permitamos que a música “sirva de consolo”, que “acalme”, que “dê prazer”. *Nunca demos prazer!* Se voltarmos a pensar hedonisticamente sobre a arte, estamos perdidos [...] o pior do século XVIII (WA/CW, 6, KSA 6.24).

Todo o escrito pode ser tomado como uma piada, se uma de suas premissas for aceita: Wagner não é um músico, mas um ator²⁴. “Ator” porque a arte se transforma com ele em “espetáculo” (e, portanto, em “arte de mentir”). É um espetáculo porque é uma forma de “histerismo”, uma “dramatização”, uma “alucinação”. A piada está em que, também Wagner, em *O judaísmo na Música*, considerou os compositores judeus como meros “mímicos”, “atores”²⁵.

Nietzsche inverte o argumento de Wagner: ele é o ator (idem). Ao mesmo tempo em que ele plagia, ele “ironiza”. Ele inverte completamente a tese de *O judaísmo na Música*: a música de Wagner, a apoteose do Romantismo, é ela mesma decadente²⁶. Nas mãos de Wagner, a música tor-

24 Fubini sustenta que, em relação a esse “problema para os amantes da música”, o escrito não tem nenhuma consideração musical, já que Nietzsche trata ali de 1) os efeitos que a música produz nos nervos, 2) o conteúdo dos libretos de ópera de Wagner (ele contrasta os de Wagner com os de Halévy e Meilhac). Além disso, segundo Fubini, a oposição entre a música de Wagner e a de Bizet se baseia em duas personagens: Brünnhilde e Carmen (Fubini 2002, 30). Da nossa perspectiva, não é correto o que sustenta Fubini, uma vez que Nietzsche busca estabelecer que a própria música de Bizet leva à “dança”, um argumento, em sua opinião, suficiente para demonstrar que a música de Wagner não é música.

25 Cf. Moore, 2001, pp. 246-266.

26 Na “estética da vida”, Perniola retrata o que poderíamos chamar de profusão “miniaturista” que Nietzsche detectou em Wagner. “A estética da vida é movida por

na-se “a retórica do teatro, um meio de expressão, de ênfase nos gestos, de sugestão, do psicológico-pitoresco” (WA/CW, 8, KSA 6.26ss).

Uma segunda característica emerge do que foi dito anteriormente: Nietzsche procede como um artesão quando se trata de apresentar argumentos contra Wagner. A composição de seus escritos demonstra isso: o cuidado em abordar o caso Wagner pelo ângulo de uma habilidade em escrever, muito consciente de ser um artefato, mas nem por isso inanimada para mostrar a direção que a existência humana está tomando. Na arte de Wagner, como em grande parte da arte do século XIX, “a vida é reprimida e comprimida nas menores figuras” (WA/CA 18, KSA 6.30). Nietzsche, filósofo e artista, por outro lado, busca criar um “grande estilo”²⁷. E se tiver que ser feito em tom de brinca-

um impulso de identificação imediata, de participação e de reunião de almas: é um mundo de sussurros e confidências, de arrebatamentos e afinidades, de influências e fusões, de silêncios eloquentes e palavras cúmplices, de memórias e anseios, de desejos, de emoções, de afetos e de sensações que se sustentam reciprocamente e sentem o sentir. O que surpreende nesse universo, representado e descrito por inúmeros escritores e romancistas dos séculos XIX e XX, feito de momentos únicos, frases memoráveis, fábulas e mitologias pessoais, citações e cartas, concertos e visitas a museus, excursões e caminhadas compartilhadas, noites e dias passados com almas gêmeas, é que ele era tão absorto em si mesmo que não tinha outro propósito senão a experiência de uma interioridade vivida em conjunto. Embora tenha produzido, sem dúvida, muita literatura, e de grande qualidade, não é menos verdade que seu principal propósito foi oferecer modelos de um sentir autossuficiente, que não escapasse ao círculo vicioso de produzir mais experiências vividas. Alguém acostumado ao horizonte do que já foi sentido experimenta uma certa claustrofobia por não conseguir situar-se no plano do concreto, assim como uma certa melancolia, devido ao enorme gasto que lhe é exigido. Contudo, tal experiência constitui uma premissa essencial do que já foi sentido: na estética da vida, as faculdades emocionais e afetivas ainda não estão socializadas, mas essencialmente coletivizadas. A estética da vida institui uma coletividade estética que se propõe a tarefa infinita de sentir tudo” (2008, 75-76).

27 “Grande estilo” constitui um dos conceitos fundamentais da estética e da política cultural de Nietzsche, abordados por ele nos póstumos da década de 80, como assinala Hideo Akiyama. Um exemplo claro desse “grande estilo” é a tragédia grega

deira, tem o Dossiê de um psicólogo, na lógica de um folhetim, ou as “considerações intempestivas” do *Crepúsculo dos Ídolos*, plágio evidente de Wagner: *O Crepúsculo dos Deuses*²⁸.

A segunda característica do modo estético como Nietzsche lida com questões estéticas (para as quais tomei Wagner como exemplo) é fundamental. As qualidades estéticas da escrita de Nietzsche (e suas consequências importantes: explodir as fronteiras entre filosofia e litera-

(1974, pp. 107-108). Em contraste e brincando, em *O Caso Wagner*, Nietzsche promete uma “obra fundamental”, um dos capítulos, “para uma fisiologia da arte”, explicará “como essa transformação geral da arte em espetáculo é expressão de uma degeneração fisiológica (para ser mais preciso, de uma forma de histeria)”. E ele continua: “Se algo interessa em Wagner, é a lógica com a qual, passo a passo, de conclusão em conclusão, ele transforma o desconforto fisiológico em prática e procedimento, renovação de princípios, crise de gosto” (WA/CA 7, KSA 6.27). Também é importante: “[...] a questão do estilo. O que caracteriza toda decadência literária? Que não há mais vida no todo. A palavra se torna soberana e salta para fora da frase, a frase transborda e obscurece o sentido da página, e a página adquire vida à custa do todo: um todo que não é tal. Mas nisso é semelhante a qualquer estilo de decadência: em cada caso, anarquia de átomos, desintegração da vontade e “liberdade do indivíduo”, dito em termos morais e expandida na teoria política, “direitos iguais para todos”. A vida, a vitalidade igual em todas as partes, a vibração e a exuberância da vida são reprimidas e comprimidas em figuras menores e o resto é vitalmente *empobrecido*. Por toda parte paralisia, tédio e rigidez, ou caos e hostilidade: em ambos os casos, eles se tornam mais evidentes à medida que se ascende a formas mais elevadas de organização. O conjunto já não vive; é composto, calculado e artificial: um artefato” (WA/CA 7, KSA 6.27). E, por último, ele se refere aos escritos de Wagner como uma “escola de astúcia”. “De fato, Wagner passou a vida inteira repetindo uma frase: que sua música não significava apenas música! Senão mais! Infinitamente mais! [...] ‘Não apenas música’: nenhum músico fala assim. Repito: Wagner não sabia criar como um todo, então não tinha escolha. Ele foi forçado a criar fragmentos, ‘motivos’, gestos, fórmulas, duplicações e centuplicações, e assim, como músico, permaneceu um retórico: é por isso que ele foi forçado, por princípio, a trazer para o primeiro plano ‘isso significa’. ‘A música nunca é mais do que um meio’: essa era a sua teoria e, acima de tudo, a única *prática* que ele poderia alcançar. Mas nenhum músico pensa assim. Wagner precisava da literatura para persuadir todos a levar sua música a sério, com profundidade, ‘porque ela significa o infinito’; durante toda a sua vida, ele foi um comentador da ‘Ideia’” (WA/CA 7, KSA 6.35.36).

28 *Götzendämmerung, Götterdämmerung*.

tura) são frequentemente destacadas (com razão)²⁹. Mas menos atenção é dada às estratégias performáticas dessa escrita³⁰. Nietzsche entrava com Wagner em uma espécie de *agón*, competia com ele no terreno da arte, da escrita para inverter, séria e jocosamente, seus argumentos.

As manifestações artísticas, como a arte de Wagner por exemplo, servem, assim, para fazer diagnósticos. Em sentido eminente, diagnósticos da existência humana. Com um músico em particular é possível fazer um diagnóstico de uma época. Mas mais interessante do que essa tese é como a entende: na forma de uma disputa em um determinado local.

Acredito que agora se compreende melhor porque eu sustentava no início que as manifestações artísticas permitem um diagnóstico em uma certa *direção*. “Nietzsche vê a estética como a maneira pela qual agentes totalmente corporais respondem afetivamente ao seu entorno e o transformam”³¹. A estética - em termos polêmicos: a “[...] fisiologia da arte” (WA/CW 7, KSA 6.26) - é utilizada para indicar uma inflexão em direção à exuberância ou pobreza da vida humana. As próprias práticas artísticas são decisivas.

29 É uma linha explorada, por um lado, por Danto e Nehamas e, por outro, por boa parte da pesquisa francesa.

30 Uma grande e frutífera exceção é Blondel (2000, 71-101).

31 Shapiro, 2006, p. 480.

Nietzsche's aesthetics: a diagnosis

Abstract: Starting from the questions: “What is a diagnosis?” and “What diagnosis is this about?”, the article aims to present aesthetics in Nietzsche as being, eminently, a diagnosis, rather than proposing to carry out a diagnosis of the aesthetic question in Nietzsche's thought.

Keywords: aesthetics, diagnosis, dispute, artists.

Referências

- AKIYAMA, Hideo. Nietzsches Idee des «Grossen Stils». *Nietzsche-Studien* 3, pp. 105-114, 1974.
- BAUMEISTER, Thomas. Stationen von Nietzsches Wagnerrezeption und Wagnerkritik. *Nietzsche-Studien* 16, pp. 288-309, 1987.
- BENDERS, Raymond y Stephan Oettermann. *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten*. Stiftung Weimarer Klassik. Munich: Carl Hanser, 2000.
- BLONDEL, Éric. Les guillemets de Nietzsche: philologie et généalogie. In: *Lectures de Nietzsche*, eds. J.-F. Balaudé y P. Wotling. París: Librairie Général Française, pp. 71-101, 2000.
- BOURGET, Paul, 1886. *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96617939.r=paul%20bourg-et%2C%20essais%20de?rk=21459;2\"t\"_blank](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96617939.r=paul%20bourg-et%2C%20essais%20de?rk=21459;2\). Consultado el 15 de enero de 2018.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Histoire et littérature*. París: Calmann Lévy, 1884.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. París: Hachette et Cie, 1887.

- BURNET, Ioannes (ed.). *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- CAMPIONI, Giuliano. Beiträge zur Quellenforschung. *Nietzsche-Studien* 25, pp. 413-422, 2010.
- CAMPIONI, Giuliano. Wagner als Histrion. Von der Philosophie der Illusion zur Physiologie der decadence. En: *Centauren-Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, eds. T. Borsche, F. Garratana y A. Venturelli. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 461-488, 1994.
- CAMPIONI, Giuliano. Nietzsche y la novela francesa de su época: Bourget y los Goncourt. *Contrastes* 5, pp. 211-226, 2000.
- CAMPIONI, Giuliano y otros. *Nietzsches persönliche Bibliothek (BN)*. Berlín: Walter de Gruyter, 2002.
- CARRILLO, Dolores; MARTINEZ, Francisco José. Las ideas estéticas de Nietzsche. In: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. V. Bozal. Madrid: A. Machado Libros S. A., pp. 352-366, 2004.
- CONWAY, Daniel. W. Love's Labor's lost: the philosopher's *Versucherkunst*. En: *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, eds. S. Kemal, I. Gaskell y D.W. Conway. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. París: Macula, 1982.
- FERRARI ZUMBINI, Massimo. Nietzsche in Bayreuth: Nietzsches Herausforderung, die Wagnerianer und die Gegenoffensive. *Nietzsche-Studien* 19, pp. 246-291, 1990.
- FUBINI, Enrico. «Música absoluta» y *Wort-Ton-Drama* en el pensamiento de Nietzsche. *Estudios Nietzsche. La música* 2, pp. 33-48, 2002.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. 1854-1961. *Deutsches Wörterbuch*. <http://dwb.uni-trier.de/de/>. Consultado el 15 de enero de 2018.
- GUTIÉRREZ, José Carlos. Expresión y sentido. Nietzsche y la estética de la música instrumental. *Estudios de filosofía* 5, pp. 15-33, 2003.

Hanza, K.

JÄHNING, Dieter. De cómo se libera el arte de la metafísica en *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche; El arte en la época del trabajo («pensamiento bayreuthiano») de Nietzsche. En: *Historia del mundo: historia del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 177-238; pp. 239-295, 1982.

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.

JENKINS, Fiona. Performative Identity: Nietzsche on the Force of Art and Language. En: *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, eds. S. Kemal, I. Gaskell y D.W. Conway. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 212-238, 1998.

JOLY, Henri. *Psychologie des grands hommes*. París: Hachette et Cie, 1883.

HANZA, Kathia. Contra la exclusividad en materia de arte: el pensamiento estético de Nietzsche. En: *Espesores de superficie*. Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía del Arte, eds. G. Castillo y R. Pantoja. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, pp. 199-213, 2007.

HANZA, Kathia. El genio: una máscara de la vanidad. Nietzsche sobre el proceso creativo. En: *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, ed. Alberto Dallal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, pp. 423-434, 2006.

HANZA, Kathia. Distinciones en torno a la facultad de distinguir. El gusto en la obra intermedia de Nietzsche. *Revista de filosofía de la Universidad de Chile* 55-56, pp. 81-94, 2000.

KERMAL, Salim, 1998. Nietzsche's Politics of Aesthetic Genius. En: *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, eds. S. Kemal, I. Gaskell y D.W. Conway. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 257-286, 1998.

KUDLIEN, Fridolf. Diagnose. En: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter. Basilea: Schwabe, pp. 162-163, 1971.

- MOORE, Gregory, 2001. Hysteria and Histrionics. Nietzsche, Wagner and the Pathology of Genius. *Nietzsche-Studien* 30, pp. 246-266, 2001.
- MOREAU de TOURS, Jacques-Joseph. *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des néuropathies sur le dynamisme intellectuel*. París: V. Masson, 1859.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang y Wilhelm Goerdt. Nihilismus. En: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. J. Ritter. Basilea: Schwabe, pp. 846-854, 1994.
- NIETZSCHE. Colli, Giorgio y Mazzino Montinari (eds.). *Kritische Studienausgabe* [KSA]. Manchen, Berlín y New York: Walter de Gruyter; Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner. Documentos procesales de un psicólogo*. Trad. J.L. Arántegui. Madrid: Siruela, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. A. Brotons. Madrid: Akal, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- SÁNCHEZ MECA, Diego (ed.). *Obras completas III. Obras de madurez I*. Trad. J. Aspiunza, M. Parmeggiani, D. Sánchez Meca y J.L. Vermal. Madrid: Tecnos, 2014.
- SÁNCHEZ MECA, Diego *Obras completas I. Obras de juventud*. Trad. J.B. Llinares, D. Sánchez Meca y L.E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos, 2011.
- SÁNCHEZ MECA, Diego. *Fragmentos póstumos IV (1885-1889)*. Trad. J.L. Vermal y J.B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2008.
- PERNIOLA, Mario. *Del sentir*. Valencia: Pre-textos, 2008.

Hanza, K.

PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*. Madrid: A. Machado Libros S. A, 2001

PLATÓN. *Diálogos I*. Trad. E. Lledó. Madrid: Gredos, 1997.

PLATÓN. *Diálogos III*. Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó. Madrid: Gredos, 1988.

RITTER, Joachim (ed.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basilea y Stuttgart: Schwabe, Co. Verlag, 1971.

SCHLLONG, Dieter. “und im kleinsten luxurirt”. Zur Bedeutung von Nietzsches Diagnose der *décadence* in der Musikpraxis. *Nietzsche-Studien* 13, pp. 412-436, 1984.

SHAPIRO, Gary. Nietzsche on Geophilosophy and Geoaesthetics. En: *A Companion to Nietzsche*, ed. K.A. Pearson. Malden, Oxford y Carlton: Wiley-Blackwell, pp. 477-494, 2006.

SOMMER, Andreas Urs (ed.). *Nietzsche-Kommentar: “Der Fall Wagner” und “Götzen-Dämmerung”. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*. Berlín y Boston: Heidelberg Akademie der Wissenschaften, De Gruyter, 2012.

SOMMER, Andreas Urs . Nihilism and Skepticism in Nietzsche. En: *A Companion to Nietzsche*, ed. K.A. Pearson. Malden, Oxford y Carlton: Wiley-Blackwell, pp. 250-269, 2006.

STINGELIN, Martin. “Moral und Physiologie”. Nietzsches Grenzverkehr zwischen den Diskursen. In: *Technopathologien*, ed. B.J. Dotzler. Munich: Wilhelm Fink, pp. 41-57, 1992.

WAPNEWSKI, Peter. Nietzsche und Wagner. Stationen einer Beziehung. *Nietzsche-Studien* 18, pp. 401-423, 1989.

Enviado: 24/01/2025

Aceito: 03/04/2025

Pareceristas:

Scarlett Marton

Jelson Oliveira