

**NIETZSCHE E O CONTRAMOVIMENTO DA ARTE
O JOGO TRANSPARENTE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Leonardo Mees ¹

RESUMO:

O artigo enfoca a interpretação de Nietzsche da arte como contra-movimento à decadência e ao Niilismo moderno. Para Nietzsche, “o fenômeno artista é o de maior *transparência*” (KSA 12, p. 129), por evidenciar em sua experiência o “jogo inútil” da acumulação de forças, a “infantilidade divina em jogo”. Contra o movimento niilista que “crê nas categorias da razão” (fim, unidade e ser) e, por fim, não percebe-se “esgotado” e “doente” em suas valorações, Nietzsche propõe uma “higiene”: não agir... adiar as reações... sentir os instintos fundamentais (KSA 13, p. 279): fazer uma experiência fisiológica de contenção e aumento do poder (KSA 13, p. 296). O contra-movimento da arte segue na via desta experiência estética da vida em seu “jogo inútil”, deixando transparecer a própria força da “embriagues” valorativo-amorosa da vida.

A partir de 1888, há 120 anos atrás, portanto, Nietzsche passa a conceber a arte como um contramovimento [*Gegenbewegung*]. Contra ou ao encontro do que vai este contramovimento? Encontramos uma resposta numa anotação de “A Vontade de Poder”: “Nossa religião, moral e filosofia são formas de *décadence* do homem. – O *contramovimento*: a arte” (VP § 797, p. 397). Apesar de parecer não existir uma correspondência literal deste texto na edição crítica das obras de Nietzsche, organizadas por Colli e Montinari, encontramos, no vol. 13 da versão de estudos, dois esboços feitos por Nietzsche de um possível encadeamento de idéias, onde também se evidencia contra o que a arte se movimenta: “Projeto. 1. O mundo verdadeiro e o aparente; 2. O filósofo como tipo *décadente*; 3. O homem

¹ Doutorando em Filosofia no IFCS da UFRJ – bolsista atualmente da CAPES.

religioso como tipo da *décadence*; 4. O homem bom como tipo da *décadence*; 5. O contramovimento: a arte!” (KSA 13, p. 355 e p. 503). O uso da palavra francesa nestas anotações indica que Nietzsche conhecia a “Teoria da *décadence*”, elaborada por Paul Bourget, em “*Ensaio de psicologia contemporânea*”, onde se mostra que “o mal do século” consiste numa decadência literária, em que o “todo orgânico não é mais todo”, apenas uma desagregação e atomização de textos, frases e palavras; revelando uma “anarquia do conjunto” (Apud ARALDI, p. 59). Esta noção de decadência, presente na caracterização do “Caso Wagner”, está ainda mais evidente numa carta de Nietzsche a Carl Fuchs. Onde Nietzsche transpõe a decadência literária de Bourget para a decadência musical de Wagner. Contrastando Bizet à Wagner, Nietzsche descreve como o todo se perde na fragmentação decadente de individualidades:

A parte torna-se senhora sobre o todo, a frase sobre a melodia, o instante presente se torna senhor sobre o tempo (também sobre o tempo musical), o *pathos* sobre o *ethos* (o caráter, o estilo ou como queira chamar –), por fim, também o *esprit* torna-se senhor sobre o ‘sentido’. Perdão! Isto que eu creio perceber é uma mudança de perspectiva: onde se vê o indivíduo com agudeza [*scharf*], mas o todo com embotamento [*stumpf*]... (SB 7, p. 177).

Esta mudança de perspectiva não consiste apenas numa inversão nas polaridades de uma substância estável, como se o todo fosse o outro lado da moeda rigidamente niquelada. Todo e parte não são lados opostos de uma mesma coisa, que possam existir independentes um do outro ou virados para lados diferentes. Amolar o fio da individualidade em detrimento do todo ou deixar o todo cego em vista do corte mais agudo do indivíduo significa desconsiderar a organicidade de todo e parte, perder de vista a integração funcional que compõe o acontecimento das coisas. A soberania (*souverän*) da parte frente o todo denuncia uma carência de força organizacional, Nietzsche entende a fragmentação e a atomização na estética musical de Wagner também nesta linha. Mas, segundo Müller-Lauter, “o recurso à

personalidade de Wagner, deixa claro ainda outra coisa: Nietzsche não fica parado na decadência de Wagner como um fenômeno estético. A estética está atada às pressuposições biológicas” (1999b, p. 6). Para este pesquisador e comentador das obras de Nietzsche, mais do que uma simples transposição e aplicação da “Teoria da decadência” de Paul Bourget, Nietzsche reconhece, nas expressões da decadência literária e estética, uma falta de força organizacional. “A arte de Wagner, enraizada na decadência fisiológica, dá suporte a outras formas de sucumbência da vida” (1999b, p. 7). Nas palavras de Nietzsche: “Wagner aumenta o esgotamento: *por isto*, ele atrai para si os fracos e esgotados” (KSA 6, p. 21), “ele lisonjeia todo instinto niilista (– budista) e o reveste de música, ele lisonjeia todo cristianismo, toda expressão religiosa da decadência” (KSA 6, p. 40).

Nietzsche interpreta a decomposição estética e literária, revelada e analisada por Paul Bourget, como sintomas de uma doença no corpo do próprio artista. Na decadência literária Nietzsche diagnostica as manifestações da doença ou crise fisiológica do artista moderno. Na “Genealogia da Moral” (novembro de 1887), ao tratar da significação do ideal ascético para os artistas, Nietzsche descreve Wagner como aquele artista que sucumbiu à veleidade de “identificar-se com sua obra”, a ponto de não “tomar a obra seriamente como obra”, Wagner é aquele artista que “cansou-se desesperadamente da eterna irrealidade” da existência artística, tentando fazer “irromper no que lhe é proibido, no real, a tentativa de ser real”. Nesta identificação cansada e decadente da vida de artista o artista acaba se esquecendo, segundo Nietzsche, que é “apenas a precondição para a obra, o útero, o chão, o esterco e adubo no qual e do qual ela cresce – e assim, na maioria dos casos algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar da obra mesma” (GM, p. 90). Há uma confusão quando o artista acha que “ele mesmo é o que é capaz de representar, conceber e exprimir” e não a obra. Para se compreender a participação efetiva do indivíduo-artista no todo da obra se

faz necessário uma outra perspectiva, uma perspectiva que não abandone o acontecimento orgânico da obra, uma perspectiva que considere o todo de um organismo vivo e isto, segundo Nietzsche, somente o olhar de um fisiólogo é capaz, somente ele entrevê a relação original de artista e obra. Na mesma passagem da “Genealogia da Moral” (III, 4) diz Nietzsche: “A inquirição sobre a *origem* de uma obra concerne aos fisiólogos e vivisseccionistas do espírito: jamais absolutamente aos seres estéticos, aos artistas!” (GM, p. 90-91). Por que Nietzsche transporta a problemática da decadência estética e literária para o plano da fisiologia? Por que o ponto de vista da fisiologia pode contribuir para o entendimento da *décadence*?

Numa anotação de 1885, na época final de redação da quarta parte do “Zaratustra”, Nietzsche responde literalmente a estas questões, dizendo o que ele vê de tão importante na perspectiva fisiológica:

Por que o ponto de partida do corpo e da fisiologia?

Nós adquirimos com ele uma correta representação do modo de ser de nossa unidade-sujeito, a saber, como um regente diante de uma comunidade e também da dependência que este regente tem do regido e das condições da ordem hierárquica e da divisão do trabalho, não mais, portanto, como “almas” ou “forças de vida”, mas como possibilitação [*Ermöglichung*] ao mesmo tempo dos indivíduos e do todo (KSA 11, p. 638 e VP § 492).

Se tanto a *décadence* literária analisada por Paul Bourget como a *décadence* estética de Wagner decorrem de um movimento de fragmentação textual e musical, onde se vê o indivíduo com agudeza, mas se permanece cego para o todo, então se faz necessário pensar mais radicalmente a própria lógica natural da arte, retornar ao ponto de vista original da constituição de artista e obra. Do ponto de vista da fisiologia Nietzsche pretende avistar a possibilitação de todo e parte, num embate concreto do corpo com os seus limites de poder e as suas condições hierárquicas de domínio. Através da fisiologia Nietzsche dimensiona concretamente a estrutura hierárquica de organização complexa do real, que não se compõe de unidades atômicas e de suas conglomerações, mas como um jogo de oposição e compo-

sição da “vontade de poder”. A possibilitação de um corpo não depende de uma força metafísica de ordenação ideal, o poder-ser do corpo surge junto do jogo de mando e obediência e de “delimitação de limites” das múltiplas forças de significação da vontade de poder. Superando a própria biologia mecânica de Wilhelm Roux, que entendia o processo orgânico como um “combate hierárquico de pequenas unidades e moléculas” (Cf. MÜLLER-LATER, 1999a, p. 97s), a fisiologia da vontade de poder de Nietzsche não parte da pré-existência de pequenas unidades biológicas, que teleologicamente estão condicionadas a lutar por sua conservação. Nietzsche critica o modelo mecanicista e teleológico de explicação da natureza, como também o condicionamento prévio dos corpos. A força também não decorre da interação dos corpos, pois os corpos não estão previamente dados ou são anteriores à força organizacional. Mas, o próprio corpo é sempre, em sendo corpo, uma manifestação e expressão da força e do poder-ser que dá significação e se interpreta na realização do real como corpo e unidade. Diz Nietzsche:

Toda unidade é apenas unidade enquanto *organização e conjugação* [*Zusammenspiel*]: uma unidade não é de outro modo do que como é a comunidade humana: portanto, o *contrário* da anarquia atômica; sendo em verdade uma configuração de domínio, que significa um, mas que não é um (KSA 12, p. 102; VP § 561).

Para Günter Abel, que destaca o aspecto dinâmico da vontade de poder de Nietzsche, o processo fundamental da força e do poder-ser da vontade de poder é um “acontecimento de interpretação”, que não se processa de forma teleológica, mas que interpreta a si mesmo e seu devir de diferentes modos, em vista da vontade de ser senhor sobre o embate das forças. “Não existe algo que primeiro age e então também realiza uma interpretação, mas cada conhecer, agir e acontecer é essencialmente um interpretar, e todo interpretar é uma forma de dominar” (ABEL, p. 141). Portanto, Nietzsche não vê a fisiologia apenas como ciência positiva que estuda o “funcionamento dos seres vivos, especialmente o processo físico-

químico que ocorre nas células” (HOUAISS) ou nas menores partículas vivas. A perspectiva fisiológica está interessada no acontecimento concreto de interpretação e configuração de um corpo vivo, por suas respectivas forças dominantes e não a partir da ocorrência positiva de células e partículas químicas.

Já dissemos que o contramovimento da arte vai contra as formas decadentes de compreensão da realização da vida porque elas fragmentam o todo em diversas unidades autônomas e não conseguem mais reconhecer sua pertença originária à obra. Esta fragmentação e atomização decadentes, existentes tanto na filosofia como na religião e na moral, seguem uma lógica: a lógica do niilismo. Para Nietzsche, “O niilismo não é nenhuma causa, mas a lógica da *décadence*” (KSA 13, p. 265 e VP § 43, p. 45). A perda do referencial dinâmico na origem da obra de arte, na literatura e na estética em geral, que promove e prioriza a decadência individualista, não está sendo causada pelo niilismo, mas pela lógica que o move. Que lógica é esta? Sem dúvida não é a lógica da vontade de poder, não é lógica do corpo físico, mas a lógica tradicional de uma interpretação metafísica do acontecimento henológico da realização do real. O niilismo mesmo não é nenhuma causa da decadência filosófica, religiosa e moral, mas uma lógica. Diz Nietzsche: “A *crença nas categorias da razão* é a causa do niilismo, – nós medíamos o valor do mundo em categorias *que diziam respeito a um mundo puramente fictício*” (KSA 13, p. 49 e VP § 12, p. 33). A crença nas categorias de “fim”, “unidade” e “ser”, com as quais atribuímos uma significação e interpretamos o mundo, constituem a própria “causa” do niilismo. A lógica do niilismo, que motiva todas as formas de decadência moderna, opera com os pressupostos inquestionáveis das categorias da razão. A crença, que tem por verdadeira a categoria de “fim”, “unidade” e “ser”, esqueceu-se de seu próprio valor de crença na atribuição de significado à vida. Afirmou com tanta força suas categorias racionais que perdeu de vista o empenho de ter-por-

verdadeiro de toda crença em valores. Todo valor só vale porque antes dele houve uma avaliação, uma estimativa interpretativa daquilo que intensifica e conserva a vida. Todas estas categorias da razão são, segundo Nietzsche, “resultados de determinadas perspectivas de utilidade para a sustentação e o incremento de configurações de domínio humanas: e só falsamente foram *projetadas* na essência das coisas” (*idem*). O niilista não percebe os pressupostos metafísico-rationais de sua desilusão e de seu cansaço em relação à vida. Mesmo quando parece não acreditar mais nestas categorias, quando desiludido vê que tudo é “em vão” e sem sentido, mesmo assim ele acha que, no fundo, “não deveria haver nenhum ser sem sentido e em vão” (KSA 13, p. e VP §36, p. 42). No entanto, segundo Müller-Lauter, Nietzsche também entende que não basta “refutar o niilismo meramente com argumentos racionais”, não será no interior da lógica niilista que se poderá ir contra o seu movimento, “antes ainda de toda reflexão e especulação sobre o niilismo ele pode ser detectado”, não como uma falácia ou uma contradição lógica, mas com uma degeneração e um cansaço “fisiológico” (1999c, p. 42). Um dos sintomas desta degeneração niilista consiste em não saber “aguardar e adiar uma reação”. Nietzsche demonstra que os fracos e os esgotados pela decadência fragmentária e individualista não são “higiênicos” em suas atitudes:

Tudo que é feito na fraqueza malogra. Moral: não fazer nada. Mas o pior é que justamente a força para pendurar as chuteiras [*aushängen*], a força para *não* reagir está extremamente doente, sob a influência da debilidade: o pior é que nunca se age mais rápida e cegamente do que quando não se deveria de maneira alguma reagir (KSA 13, p. 279 e VP §45, p. 46).

Não adianta argumentar “logicamente” contra a decadência e o niilismo, pois a “dialética” sempre fornece aos fracos meios reativos e formas de olvidamento de sua própria condição fisiológica. A propósito, comenta Deleuze: “A dialética alimenta-se de oposições porque ignora os mecanismos diferenciais subtis e subterrâneos de um modo diferente: os deslocamentos topológicos, as variações tipológicas” (p. 237). Esta “arte do ressentimento”

(p. 241) não tem sensibilidade para perceber a reação inoportuna e doente, presente na lógica auto-depreciativa do niilista, que não estima nem seus próprios valores, sucumbindo à ânsia da contradição e destruindo a derradeira possibilidade de experimentar e sentir a vida, enquanto instinto fundamental de conservação e intensificação.

O ponto de vista fisiológico sempre de novo voltar à baila para Nietzsche, quando se trata de encontrar um novo princípio de valoração, um princípio que reinterprete o acontecimento original de artista e obra, parte e todo, indivíduo e sociedade, indo inteiramente contra o movimento das formas metafísicas decadentes da filosofia, da religião e da moral. Nesta fase do pensamento de Nietzsche, o contramovimento da arte partilha deste mesmo ponto de vista fisiológico, que pretende redimensionar o acontecimento de interpretação da existência da vontade de poder, sem apoiar-se nas categorias de “fim”, “unidade” e “ser”. Neste sentido, o contramovimento da arte é uma alternativa transparente ao ofuscamento e esquecimento do caráter valorativo da crença nas categorias da razão. A “fisiologia da arte” deixa transparecer uma nova forma de compreender o acontecimento da vida, sem fixar-se nos postulados metafísicos de um mundo imperecível, imutável e eterno. Nietzsche vê no artista a transparência do acontecimento fundamental da vontade de poder como jogo inútil, diz ele:

O fenômeno “artista” é ainda de todos os fenômenos o mais facilmente *transparente*: dele se mira dentro do *instinto fundamental do poder*, da natureza, etc.! Também dentro do *instinto fundamental da religião e da moral*!
“O jogo”, o inútil [das Unnützliche] – enquanto o ideal do acumular [Überhäufen] com força, enquanto o “pueril”. A “puerilidade” de deus, *paīs pa-ízwn* (KSA 12, p. 129 e VP § 797).

Esta anotação póstuma (1885-1886) parece desarticulada, parece haver um hiato entre a primeira e a segunda parte: Nietzsche diz primeiro que o “fenômeno artista é ainda de todos fenômenos o mais facilmente transparente” e, em seguida, cita Heráclito, apontando

para a inutilidade e puerilidade do jogo. Se nós consideramos que se tratam de duas anotações distintas, escritas por acaso no mesmo papel ou que foram apenas ordenadas uma após a outra pelos os organizadores de sua obra póstuma, acabamos deixando escapar, com a desculpa desta suspeita, uma grande oportunidade de compreensão do contramovimento da arte proposto por Nietzsche. Nos parece que o aposto explicativo de jogo, na segunda frase, “enquanto o ideal do acumular com força”, constrói propriamente a ponte entre as duas partes da anotação. Ou seja, a transparência do fenômeno artista decorre de sua capacidade de jogar de forma inútil e pueril com os instintos fundamentais, podendo desta forma divisar e mirar os diferentes níveis de acumulação de força, experimentando diretamente a puerilidade do acontecimento de interpretação da vida. Como exemplificar isto?

A criança não precisa de mediações conceituais para brincar com seus brinquedos, no próprio jogo ela compreende por si mesma o que ela pode fazer ou não com cada brinquedo. Até mesmo aquilo que não está rotulado como brinquedo, um papel de bala, p. ex., pode se tornar mais atrativo e mais encantador que um brinquedo da “Fisher-price”. Apesar da frustração do titio, que viu seu presentinho ser preterido por um inútil papel de bala, a criança-artista está de tal forma aberta aos novos brinquedos e jogos, que, brincando assim inocentemente com o papel de bala, pode transformar esta frustração em um contentamento inesperado. De repente, todos ficam mais alegres e acumulam novas forças com esta invenção de brinquedo, porque o inútil tornou-se gratuitamente útil, porque a própria ação da criança tornou visível aquilo que as categorias da razão já haviam conceituado com “sem finalidade”, “sem unidade funcional” e sem mais nenhum “sentido de ser”. O jogo do artista-criança deixa transparecer, através de sua habilidade criativa com o inútil, a força de interpretação e criação de novos valores. A puerilidade do artista é capaz de ver com novos olhos tudo aquilo que já havíamos interpretado e categorizado como sendo “natureza”, “re-

ligião”, “moral”, “filosofia”, etc. Jogando inutilmente com as valências significativas dos conceitos, ou seja, sem prévia finalidade, unidade e ser, o artista mira para dentro do jogo de forças, que pode constituir e configurar uma nova e inesperada expressão de vida, alargando, intensificando e transbordando para além dos valores previamente dados.

Nietzsche critica também costuma criticar os filósofos, que não experimentam diretamente a atividade criativa do artista. Também na “Genealogia da Moral” ele afirma:

[...], quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do “espectador”, e assim incluiu, sem perceber, o próprio “espectador: no conceito de “belo”. [...], a falta de uma mais sutil experiência pessoal aparece sob a forma de um grande verme de erro (p. 93-94).

O ponto de vista deste espectador inativo não vê e não re-interpreta a significação valorativa de fatos e atos, porque não experimenta fisiologicamente o jogo inútil e pueril da valência de seus sentimentos e emoções. Acometido pela lógica niilista de crença nas categorias “reais” da razão, ou seja, pelos preconceitos metafísicos, o espectador deixa de ver e experimentar esteticamente a força inesperada e gratuita de re-interpretação, trans-valoração e criação de sentido.

Por isto, o contramovimento da arte não segue o fluxo incontido da torrente lógica do niilismo. O contramovimento da arte não avança “como uma correnteza que anseia por chegar *ao fim* e que não mais pensa sentindo [*besinnen*] e tem medo de pensar o sentido [*besinnen*]” (KSA 13, p. 189 e VP, p. 23). Ao contrário, o contramovimento da arte “não faz outra coisa senão pensar sentindo o sentido”. “Pensar o sentido sentindo” ou “pensar sentindo o sentido”, em alemão “*besinnen*”, significa ficar junto (*bei-, be*) daquilo que se percebe e se sente (*sinnen*). Mas, não se trata de uma estadia inquieta, diletante ou dialética junto dístico que se sente, não se trata de um estar junto sob o pretexto interesseiro de logo

pôr em prática ou de reagir e revidar àquilo que se experimenta. Nietzsche denomina este “estado estético” de experiência fisiológica da vida de “embriaguez”. Para ele a “embriaguez” não tem o significado de “pileque, porre ou bebedeira”. No “Crepúsculo dos Ídolos”, Nietzsche entende que a “embriaguez” é a “precondição fisiológica” para que haja arte e uma “visualização do sentido estético” (p. 79). E após enumerar uma série de expressões fisiológicas da embriaguez, ele conclui: “o essencial na embriaguez é o sentimento de elevação da força e de plenitude” (*idem*). Uma das condições para que se possa sentir uma intensificação de força e assim se poder pensar o sentido sentindo, consiste em não querer logo reagir sob o influxo da lógica ressentida e decadente do niilismo. No “estado estético” da embriaguez o artista “não vê as coisas como são, mas de forma mais plena, mas simples, mais forte do que são” (KSA 13, p. 295 e VP § 800, p. 399). Mas para isto também não basta ser simplesmente receptivo. Nietzsche critica toda “estética feminina” (KSA 13, p. 357 e VP §811, p. 406), aquela que “não sabe dar e, por isto, também não pode receber nada” (KSA 12, p. 393 e VP §801, p. 399), não sabe pensar sentindo, criando e reinterpretando com perfeição a si e a tudo que sente. Como não ser atingir este transbordamento criativo do estado estético? Para Nietzsche, neste período de seu pensamento, o “amor” [*die Liebe*] é a prova mais transparente e admirável da experiência de transfiguração estética e fisiológica da embriaguez:

Quer-se prova mais admirável a favor de quão longe vai a força de transfiguração da embriaguez? O “amor” é essa prova: o que se chama amor em todas as línguas e em todos os mutismos do mundo. [...] Quando se ama, sempre se mente bem diante de si e sobre si: parece-se transfigurado para si mesmo, mais forte, mais rico, mais perfeito e, de fato, *é-se* mais perfeito... Encontramos aqui a *arte* como função orgânica: encontramos-la embutida no mais angelical instinto da vida: encontramos-la como grande estimulante da vida... (KSA 13, p. 299 e VP § 808, p. 403).

O “amor” sabe mentir bem [*lügt gut*], não porque se ilude ou fica ensimesmado em sua imaginação, mas porque sabe “deslocar os valores”, de modo a estimular as capacidades mais inibidas e recônditas do amante. Quem ama aprende de novo a ser criança, aprende a jogar inutilmente com sua natureza íntegra e integral, sem se deixar manietar pelas categorias niilistas da razão (finalidade, unidade e ser). Na ousadia do amor o homem “mente bem” porque sabe que todas as categorias da razão não passam de “valores”, que só podem ser deslocados e trans-valorados por uma mentira ainda melhor, por uma mentira perfeita [*vollkommen*], que não tem “eira nem beira”, ou seja, porque simplesmente “é-se, de fato, mais perfeito”. A intensificação fisiológica do amor ousa estimar, valorar e trans-valorar a vida, porque neste ato, ela mesma “é” a vida que veio a ser em sua plenitude. O amor ousa sentido o sentido perfeito de tudo que se sente.

Cantiga do amor sem eira
nem beira,
vira o mundo de cabeça
pra baixo,
suspende a saia das mulheres,
tira os óculos dos homens,
o amor, seja como for,
é o amor (DRUMOND, 1985, p. 44).

Para concluir, podemos dizer que o contramovimento da arte não faz outra coisa do que pensar sentindo e dando novo sentido a tudo que sente e experimenta esteticamente. Em seu movimento fisiológico contra a crença niilista nas categorias da razão, o artista joga o jogo, inútil e pueril, do pensar sentindo o sentido, faz a experiência estética da embriaguez, que, em seu incremento amoroso de força, sabe dar e oferecer, em abundância, uma expressão original da própria vida sentida em seu transbordamento e plenitude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABEL, Günter. **Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiedekehr.** Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1998.
- ARALDI, Clademir. **Nilismo, criação, aniquilamento.** Nietzsche e a filosofia dos Extremos. São Paulo/Ijuí: Discurso editorial/UNIJUÍ, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia.** Trad. António M. Magalhães, Porto: Rés-Editora, 2ª ed., 2001.
- DJURIC, Mihailo. **Nietzsche und die Metaphysik.** Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1985.
- DRUMOND DE ANDRADE, Carlos. **Nova reunião: 19 livros de poesia.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- HAAR, Michel. **A obra de arte.** Ensaio sobre a ontologia das obras. Trad. Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche.** 2 vols. Trad. Marco A. Casanova, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa.** Versão 1.0, Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001, CDROM.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **Über Werden und Wille zur Macht.** Nietzsche-Interpretationen I, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1999a.
- _____. **Über Freiheit und Chaos.** Nietzsche-Interpretation II. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1999b.
- _____. **Nietzsche. His Philosophy of contradiction and the contradiction of his philosophy.** Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1999c.
- NIETZSCHE, Friedrich. W. **Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe.** G. Colli e M. Montinari (orgs.), München: DTV/De Gruyther, 2ª ed., 1999, (abrev.: **KSA**).

_____. **Sämtliche Briefe – Kritische Studienausgabe.** G. Colli e M. Montinari (orgs.), München: DTV/De Gruyther, 2ª ed., 2003, **(abrev.: SB)**.

_____. **Der Wille zur Macht.** Stuttgart: Alfred Kröner, 13ª ed., 1996.

_____. **A Vontade de Poder.** Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco J. D. Moraes, Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, **(abrev.: VP)**.

_____. **Assim falou Zaratustra.** Trad. Maria da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, **(abrev.: Z)**.

_____. **Genealogia da Moral.** Uma Polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, **(abrev.: GM)**.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos.** [ou como filosofar com o martelo]. Trad. Marco A. Casa Nova, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, **(CI)**.

VOLPI, Franco. **O niilismo.** Trad. Aldo Vannucchi, São Paulo: Loyola, 1999.