

## ALGUMAS NOTAS SOBRE MÚSICA E VIDA EM NIETZSCHE

José Antônio Feitosa Apolinário<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo consiste em um estudo hermenêutico sobre a articulação entre vida e música na filosofia nietzschiana, considerando aspectos biográficos e filosóficos, da pessoa ao intelectual, e perpassando a própria relação conceitual entre vida e música. Desse modo, pondera sobre como a conexão biográfico-existencial entre música e vida no indivíduo Nietzsche, termina por transbordar esse horizonte, espalhando-se para o âmbito teórico-conceitual concebido pelo Nietzsche filósofo com vistas não somente à produção de percepções de caráter propriamente estético, mas que em seu conjunto integram o programa geral de crítica à moral, à metafísica e à modernidade, entabulado mormente em seus derradeiros escritos.

**Palavras-chave:** Nietzsche; música; vida; estética; arte.

### Abstract

This article consists of a hermeneutic study on the articulation between life and music in Nietzschean philosophy, considering biographical and philosophical aspects, from the person to the intellectual, and permeating the very conceptual relationship between life and music. In this way, it considers how the biographical-existential connection between music and life in the individual Nietzsche ends up overflowing this horizon, spreading to the theoretical-conceptual scope conceived by the philosopher Nietzsche with a view not only to the production of perceptions of a properly aesthetic character, but which as a whole are part of the general program of criticism of morality, metaphysics and modernity, established mainly in his last writings.

**Keywords:** Nietzsche; music; life; aesthetics; art.

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, Unidade Acadêmica de Serra Talhada. Doutor em Filosofia (UFPE-UFPB-UFRN), pela Universidade Federal da Paraíba. Email: antonio.apolinario@ufrpe.br

## Introdução

“Quão pouco é necessário para a felicidade! O som de uma gaita-de-foles. – Sem a música a vida seria um erro”<sup>2</sup>.

“Já rimos, ao ver ‘homem e mundo’ colocados um ao lado do outro, separados tão só pela sublime presunção da palavrinha ‘e’!” (NIETZSCHE, 2001, p. 239). Ora, não riríamos igualmente se no trato da relação música e vida no filósofo de Zaratustra partíssemos da armadilha da linguagem por ele enunciada no § 346 d’A *Gaia Ciência*, ao ironizar a cópula que cinde ‘homem e mundo’? Não havemos de reparar de forma mais acurada e aproximar os ouvidos para uma escuta atenta dessa imbricação incontornável, desse *continuum* de vida e música no tecido nervoso e em cada impulso aflorado desse corpo que sente, pensa, cria? Em coro com algumas/alguns intérpretes<sup>3</sup>, partimos da premissa de que a vida de Nietzsche se funde com a música, é una com ela, não sendo possível entendê-la sem a sua inextricável presença.

Tomando em consideração a mencionada premissa, este artigo consiste em um exame propedêutico e um estudo hermenêutico acerca da articulação entre vida e música na filosofia nietzschiana, passeando por caminhos biográficos e filosóficos, da pessoa ao intelectual, e perpassando a própria relação conceitual entre vida e música. Noutros termos, objetiva ponderar sobre como a conexão biográfico-existencial entre música e vida no indivíduo Nietzsche, termina por transbordar esse horizonte, espreado-se para o âmbito teórico-conceitual concebido pelo Nietzsche filósofo com vistas não somente à produção de percepções de caráter propriamente estético, mas que em seu conjunto integram o programa geral de crítica à moral, à metafísica e à modernidade, entabulado mormente em seus derradeiros escritos.

Dessa perspectiva, intento construir um tecido argumentativo que discute, em simultâneo, elementos biográficos, culturais e históricos, correlacionados a tematizações filosóficas que atravessam o espólio nietzschiano, e vice-versa, divisando a maneira como a música vai assumindo uma posição peremptória enquanto forma artística que, consoante o filósofo alemão, além de oferecer pistas à delimitação de tipologias vitais compreendidas sob modos específicos no interior da reflexão sobre o niilismo, assume a condição de critério fundamental de afirmação da própria vida. Se a música é, reconhecidamente, uma espécie de

---

<sup>2</sup> NIETZSCHE, 2008, p. 14 (I - § 33).

<sup>3</sup> Cf. JANZ, 2021; SAFRANSKY, 2002; DIAS, 2005; COX, 2006; BRANCO, 2012; WEBER, 2015; entre outras/outros.

dimensão apropriada por Nietzsche com o fito de expressar suas ideias filosóficas, é porque, conforme conjecturamos, mais que uma forma artística, ela se revelara um acontecimento fisiológico e existencial próprio, que o indivíduo Nietzsche viveu intensamente na própria carne ao longo da vida.

### A música na vida de Nietzsche

Do menino a escutar o pai Karl Ludwig Nietzsche ao piano a improvisar, que aos 7 anos de idade ganha da Mãe o referido instrumento, ao músico e compositor em parte ensombrecido para o público por sua autoencorajada tarefa filosófica; do jovem professor de filologia clássica na Basileia, ocupando-se com temas convergentes em seus escritos (*O Drama Musical Grego* de 1870, *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* de 1872, *Richard Wagner em Bayreuth* de 1875)<sup>4</sup>, ao adolescente estudante de música em Naumburg (entre 1854-1856), tecendo suas primeiras peças à época da formação da Sociedade Germânia<sup>5</sup>. Poderíamos afirmar que ao longo de sua trajetória Nietzsche jamais se distanciou da música, ao contrário, fez dela uma tenra companheira. Como lembra Curt Paul Janz (2021, p. 96) em sua biografia sobre o filósofo de Röcken, “Nietzsche não conseguiu, nem em sua juventude nem em sua idade adulta, estabelecer uma relação autêntica com as artes plásticas, ao contrário da relação que tinha com a poesia e a música. Ele era um ser auditivo, não um ser visual”.

Além disso, ele esteve quase sempre direta ou indiretamente envolvido com a atmosfera musical da Alemanha de seu tempo: conviveu com Gustav Krug, pianista amigo de Felix Mendelssohn Bartholdy, cujo filho de mesmo nome fora seu amigo e um dos fundadores da Sociedade Germânia; além de ter sido amigo de Richard Wagner e Cosima Wagner, filha do compositor húngaro Franz Listz, teve com Peter Gast, pseudônimo dado pelo filósofo ao compositor alemão Heinrich Köselitz, a quem em *Ecce Homo*, Zarathustra § 1, declara ser seu “**maestro** e amigo” (NIETZSCHE, 2003a, p. 82; grifo do autor), uma importante relação de amizade, devendo-lhe a instrumentalização e orquestração de algumas de suas composições<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Vale salientar que a música foi tematizada ao longo de sua obra em diversos escritos, quer de modo direto como em *O Caso Wagner e Nietzsche Contra Wagner*, quer indiretamente, com especial destaque para *Humano, Demasiado Humano*, *A Gaia Ciência*, além das inúmeras partes a ela dedicada em seus fragmentos póstumos.

<sup>5</sup> Sociedade literária e musical criada por Nietzsche no ano de 1858, à época do ginásio no Colégio Real de Pforta, em Naumburg, junto com Carl von Gersdorff e Paul Deussen. Como atesta João Evangelista T. de Melo Neto (2017, p. 19), “em Pforta, Nietzsche funda, em parceria com alguns colegas, a sociedade *Germania*, uma espécie de confraria cultural em que os participantes produzem e apresentam trabalhos literários, filosóficos e musicais”.

<sup>6</sup> Cf. WEBER, 2015. p. 23.

De acordo com Paulina Rivero Weber (2015), o músico Nietzsche compôs setenta peças, entre as quais canções (*Lieder*), coros a capela, hinos, peças instrumentais, música sacra, música de câmara e música orquestral. Decerto, parece-me factível questionar se em Nietzsche, o músico se pôs a filosofar e o filósofo a compor: se a vida como fonte originária do mesmo modo que o impeliu a pensar melodias e contrapontos, não lhe impulsionou também a compor ideias e ressoar problemas filosóficos. Temos particular dificuldade em desvincular essas experiências na interpretação da filosofia nietzschiana, pois a percebemos nessa dupla inscrição: simultaneamente, como *arte* e *conceito*, expressão artística e teoria, sem defendê-la à guisa de uma oposição rígida, mas segundo a ótica de uma tensa linha de continuidade.

A nosso ver, a música não foi apenas uma preocupação temática no interior de sua filosofia, ou um objeto de reflexão isolado dos outros, à maneira das modernas análises estéticas. Nela, emana paralelamente como critério de assunção da existência e meio de anuência da vida, simbiotiza-se à sua escrita filosófico-poética transgressora, desaguando em uma forma de pensar, um texto filosófico e um modo de expor argumentos que transbordam a linguagem cultora do jargão lógico acadêmico<sup>7</sup>, dando vasão a uma *poiesis* intrínseca a lhe impor ritmo, cadência, dinamismo e dissonâncias próprias: arriscamos afirmar que a filosofia de Nietzsche é musical. Se ele nos lança ante um pensamento autobiográfico, isso se deve inclusive ao lugar ocupado pela música em seu imo: ele mesmo, frequentemente, nos dá senhas a esse respeito. Em *Ecce Homo*, no capítulo dedicado a Zaratustra, § 1, ao versar sobre sua obra capital, escreve: “talvez se possa ver o Zaratustra inteiro como música; – certamente, um renascimento da arte de **ouvir** era uma pré-condição para ele” (NIETZSCHE, 2003a, p. 82; grifo do autor). “Assim cantou Zaratustra”<sup>8</sup> poderia ser sem prejuízo de sua anunciação filosófica, um título inteiramente palatável, dado que resguarda um caráter encomiástico dedicado ao cantar, ao dançar e ao ouvir. Já no Prólogo d’*O Caso Wagner* assevera o filósofo: “minha maior vivência foi uma **cura**. Wagner foi uma de minhas doenças”; e ainda, dirigindo-se a *Carmem* de Bizet, indaga-nos: “percebem como essa música me torna melhor?” (NIETZSCHE, 1999b, p. 10; grifo do autor), ofertando-nos pistas sobre como seu itinerário filosófico mistura-se às suas próprias vivências, nas quais sentir e pensar são indiscerníveis.

---

<sup>7</sup> Contudo, no parágrafo 85 d’*A Gaia Ciência*, Nietzsche ironiza que mesmo os sérios filósofos que fizeram de sua tarefa o abandono das superstições em direção ao diagnóstico weberiano do desencantamento do mundo, fazem uso da poesia, do ritmo: “não é divertido que mesmo os filósofos mais sérios, normalmente tão rigorosos em matéria de certezas, recorram a **citações de poetas** para dar força e credibilidade a seus pensamentos?” (NIETZSCHE, 2004, p. 113, grifo do autor).

<sup>8</sup> Cf. NIETZSCHE, 2011, p. 104 (Parte II - O canto da dança).

Ao introduzir aspectos biográficos ligados ao Nietzsche músico e compositor, os quais reiteradamente mesclam-se ao Nietzsche filósofo, e deflagram em simultâneo, através das escolhas, destinos, valores e perspectivas consolidadas, um *corpus* em que coabitam, tenho em mente não um pano de fundo desde o qual emergem as reflexões do filho de Röcken sobre música e vida – talvez o dito tropo não dê conta dessa simbiose –, mas um proscênio, um palco inteiro, onde se desenrola a trama trágica que diante de nossas faces de espectadores/espectadoras manuseia, torce e retorce o tema.

Começando então desse *topos* argumentativo, exporei doravante algumas notas sobre a relação entre música e vida em sua filosofia com fundamento em dois horizontes de compreensão: o da metafísica de artista em sua juventude e o referente à perspectiva estético-fisiológica serôdia, sob a atmosfera da vontade de poder (*Wille zur Macht*). Entendemos, de partida, que em ambos, música e vida têm diferentes conotações as quais se interpelam e se cruzam, trazendo à tona um hibridismo entre biografia, reflexão filosófica e mandamento ético-existencial. Destarte, traremos alguns pontos específicos julgados pertinentes à apreensão de tais horizontes.

### **Metafísica de artista em sua juventude**

No cerne d’*O Nascimento da Tragédia*, o jovem Nietzsche sustenta haver dois impulsos estéticos, o *apolíneo* e o *dionisíaco*. Em seu exame, o filósofo entende ser o dionisíaco responsável pela origem da arte trágica entre os antigos gregos mediante o espírito da música ditirâmica. Tal compreensão dimana do fato de Nietzsche pensá-lo na condição de impulso que, anteriormente à individuação apolínea, expressa uma vontade metafísica, a qual, por sua vez, constitui o berço originário da tragédia ática. No parágrafo 8 da referida obra, assevera o jovem filósofo: “devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 1992, p. 60). Por conseguinte, não obstante se realize em sua plenitude através do amálgama agônico entre Apolo e Dioniso, a tragédia ática origina-se com o coro dos sátiros e a música torna-se espelho das potências insólitas, aniquiladoras e criadoras do dionisíaco, cuja individuação provém da imaginação figurativa, da transfiguração onírica em um mundo de aparências apolíneo, o qual, ao atrelar a Dioniso uma medida, um contorno, redime-o concedendo-lhe uma forma.

Desse modo, na condição de impulso não-figurativo, cingido pela embriaguez, o dionisíaco engendra a dissolução do indivíduo e seu desaguar unificante na Vontade, no Uno Primordial, enquanto essência do mundo, à maneira de Schopenhauer que, por sua vez,

manteve operatória a distinção kantiana entre fenômeno e *noumenon* (ou coisa em si)<sup>9</sup>. Em *O Nascimento da Tragédia*, a música é concebida em sua absoluta liberdade com Dioniso, em seu ajustamento ao domínio das forças, reflexo do querer primordial, sendo, dessa maneira, independente de imagens e palavras, porquanto tem com elas unicamente uma transigente conexão. Nessa urdidura, o filósofo de Röcken vê em Apolo a incumbência de proteger o humano da ameaça de dissolvência de sua individualidade, ao *domar* o dionisíaco, fornecendo à música medidas, conformações, aparências, mesmo reconhecendo sua primazia sobre tais medidas. A esse respeito, escreve Rosa Maria Dias (2005, p. 64):

Nietzsche descreve o poder da música como algo cheio de perigo, capaz de acarretar a destruição do indivíduo. Para que o homem possa ouvir a música – sinfonia de afirmação eterna – e sentir-se tocado pelo seu poder sem aniquilar-se, Apolo vem em seu socorro, restaurando sua individualidade quase aniquilada, traduzindo a sabedoria dionisíaca em imagens apolíneas.

Consoante a referida intérprete em seu livro *Nietzsche e a Música*<sup>10</sup>, embora conceda à música um caráter pré-figurativo, Nietzsche reconhece haver no ritmo e na dinâmica, dois símbolos musicais, algo de fenomênico, embora anterior à expressão de significados, concebendo que Dioniso e Apolo se acham conciliados antes mesmo da união entre música e palavra na tragédia ática. Segundo a apreciação de Dias, o filósofo entende a música apenas como melodia e harmonia, destituída de ritmo e dinâmica; todavia, sua perceptibilidade depende de ambos, e, portanto, de uma *medida*. Desse modo, nela não haveria como separar os impulsos dionisíaco e apolíneo, os quais já estariam em um amplexo fundamental antes mesmo da entrada em cena da palavra, da linguagem textual: “antes de haver a união de música e palavra, do dionisíaco e do apolíneo na tragédia, haveria na música o encontro desses dois opostos, que têm propósitos artísticos diferentes” (DIAS, 2005, p. 37).

Uma pista a esse respeito residiria, ainda de acordo com Dias (2005), na identificação de instrumentos musicais característicos do elemento estético apolíneo, a *cítara* (tocada em escala dórica, acompanhando poemas homéricos), e do elemento dionisíaco, a *flauta* (cujo atributo consiste no componente propriamente melódico em seu curso unitário e sua dinâmica tonal). A título de hipótese, parece-nos que essa distinção pensada mediante instrumentos musicais típicos da cultura helênica arcaica passa por uma compreensão de suas particularidades: a cítara grega – considerando-se que tal instrumento esteve na base cultural-musical de muitos povos antigos, como o *vinã* hindu, as longas cítaras chinesas e japonesas e

---

<sup>9</sup> Correlata da dicotomia platônica entre inteligível (essência) e sensível (aparência).

<sup>10</sup> Cf. DIAS, 2005.

o *qanum* árabe (COSTA, 1994) –, contém notas e tons definidos na escala grega de tal modo que se constitui como um instrumento temperado, com notas e afinação pré-determinadas e campo harmônico pré-definido (em tríades maiores e menores). A harpa contemporânea seria uma espécie de desenvolvimento e refinamento da cítara. Com efeito, ela já conteria divisões preestabelecidas, matematizadas, de modo que o campo fenomênico de aparências e significações já estão de alguma maneira dados nela (a melancolia dos tons menores, a exuberância dos maiores).

Já a flauta, por ser um instrumento de sopro, pneumático, cujas notas e tons não estão pré-determinados, posto que são ‘alcançados’ a partir de um fluxo sonoro, de um *continuum*, revelar-se-ia portanto um instrumento reverberador do fluxo vital da vontade, do querer, da desmesura própria das forças naturais. Os intervalos entre *semitons*, os *microtons*, as *comas* sutilíssimas, mesmo os ruídos (estes últimos içados à condição de categoria musical no interior da música serialista, dodecafônica) estão implicados nesse fluxo. Nesse sentido, também a flauta é um instrumento ‘livre’, o ritmo e a dinâmica lhe são colocados desde fora, são esquadrinhamentos impostos desde a exterioridade, por uma necessidade de esquematização, de aparência apolínea. Entretanto, isso não quer dizer que haja uma música pura e exclusivamente dionisíaca, como instância anterior ao impulso apolíneo: como vimos acima, na interpretação de Dias (2005) – com a qual nos afinamos – tais impulsos estéticos se acham desde sempre unidos na música, assim como na união entre música e palavra.

Contudo, a presença de Eurípedes na tragédia ática, datada a partir do Século V a.C, consolidaria um desequilíbrio entre música e palavra, uma hipertrofia de Apolo, visto que a música passa à condição de mimese de fenômenos particulares ao descrever processos não-musicais por meios musicais, secundarizando-se, submetendo-se à representação. Em simultâneo, emerge ainda incipiente uma ponderação de Nietzsche acerca do tipo de vida espelhado em uma arte trágica fiel à manutenção da agonística entre o dionisíaco e o apolíneo, a qual aprova incondicionalmente a existência em suas contradições, incertezas, dores e sofrimentos, gozos e alegrias, tecendo os fios iniciais da conclamação existencial que acompanhará seu pensamento até seu último respiro: *a afirmação incondicional da vida*. Nessa direção, conforme assegura Dias (2005, p. 11), “a música sempre ocupou um lugar central na estética de Nietzsche, que, durante toda a vida, buscou sempre desmascarar qualquer subterfúgio que pudesse desviá-la de sua finalidade: a afirmação da existência”.

Nietzsche considera que nos bastidores da tragédia inaugurada por Eurípedes vigora a nova mentalidade grega instituída por Sócrates, podendo-se mesmo dizer que essa interpretação, mesmo sofrendo variações temáticas e ajustamentos com relação a novas

tarefas autoimpostas no decorrer de sua filosofia, parece não abandonar o espólio nietzschiano. Com isso, música e vida dissociam-se, a teoria apodera-se da tragédia, a ideia é enaltecida em oposição à vida, que, por seu turno, passa a ser julgada pela ideia, cujo objetivo não é unicamente conhecê-la, mas *corrigi-la*. A título de ilustração, acerca de um preconceito filosófico antigo, a nosso ver, articulado à assunção e tomada de poder da perspectiva do socratismo-platonismo no pensamento clássico, escreve o filósofo alemão no parágrafo § 372 d’*A Gaia Ciência*: “um verdadeiro filósofo não escutava mais a vida, na medida em que esta é música, ele **negava** a música da vida – trata-se de uma velha superstição filosófica, a de que toda música é música de sereias” (NIETZSCHE, 2001, p. 275, grifo do autor).

Em uma passagem anterior da mesma obra, constante no § 84, é possível identificar o contraponto levantado por Nietzsche entre música e vida por um lado, teoria e filosofia clássica por outro, ecoando o motivo constate em *O Nascimento da Tragédia*: “muito antes que houvesse filósofos atribuía-se à música o poder de desafogar os afetos, purificar a alma, abrandar a **ferocia animi** [ferocidade do ânimo] – e isto precisamente pelo ritmo da música” (NIETZSCHE, 2003c, p. 112, grifo do autor).

Dessa perspectiva, com a chegada e hipertrofia do logocentrismo socrático, enceta a fase de decadência da arte trágica, aliada ao recrudescimento do pessimismo quanto à vida. Nisso consiste um velho problema colocado pelo filósofo de Zarathustra: o problema da hipertrofia do pensar sobre o sentir, do intelecto sobre a sensibilidade, do pensamento (pequena razão) sobre o corpo (Grande Razão), do *logos* (λόγος) sobre o *pathos* (πάθος), numa expressão: *o problema de Sócrates*<sup>11</sup>. Assim julgamos porque entendemos que o referido problema é tematizado de forma recorrente ao longo do pensamento nietzschiano, recebendo diferentes contornos e matizes, bem como sendo operado por vieses distintos em função da entrada em cena de novos pressupostos e operadores interpretativos, associada ao abandono de outros. Poder-se-ia aquiescer que ele foi apontado inicialmente em *O Nascimento da Tragédia*, encontrando um eco tardio e reconfigurado em *Crepúsculo dos Ídolos*. Para Nietzsche, o ponto chave não equivale à defesa de uma simples inversão, a qual consistiria na adesão a uma hipertrofia do sentir sobre o pensar, mas de afirmar um equilíbrio dinâmico, tenso, lúdico, um jogo agônico entre um e outro, uma convivência livre.

Noutro texto da primeira fase de sua filosofia, *Richard Wagner em Bayreuth*, a *Quarta Consideração Extemporânea*, embora ainda se possa identificar o primado da música sobre a palavra defendido desde *O Nascimento da Tragédia*, esta une-se à música para expressá-la,

---

<sup>11</sup> Cf. NIETZSCHE, 2008.



dizê-la, traduzi-la em um mundo visível: de agora em diante, muito além de refletir a natureza, a vida como uno originário exprime as ambiguidades e sentimentos contraditórios do *pathos* humano que se mostraria na linguagem mítica, tendo à época em Richard Wagner, o moderno paradigma de dramaturgo ditirâmico<sup>12</sup> e encarnação de uma genuína restauração do mito germânico. É justamente nesse cenário que Nietzsche apresenta sua noção de sentido trágico da existência: estado de alegria afirmativo da vida, por intermédio da experiência do ouvinte do drama musical wagneriano, a qual permitiria uma dispersão de si, uma desindividuação e transfiguração capaz de atingir os extremos patamares da sensação, uma intensificação das emoções. No aforismo 5 de sua *Quarta Consideração Extemporânea*, ele afiança que “a relação entre a música e a vida não é somente a de um tipo de linguagem com outro tipo de linguagem, também é a relação do perfeito mundo da audição com todo o mundo da visão” (NIETZSCHE, 2003d, p. 106).

### **Perspectiva estético-fisiológica**

No esteio desse elogio do drama wagneriano, e de crítica à redução da música a mero entretenimento<sup>13</sup>, Nietzsche delineia um princípio como atributo inapagável de sua filosofia, que, a nosso ver, resulta em implicações estéticas e éticas: *a música, enquanto arte, deve ser uma maneira de afirmar a vida*. A tônica interpretativa que na primeira investigação sobre Wagner efetua um deslocamento para um sentido propriamente antropológico da música (a experiência de recepção do ouvinte) e suas repercussões quanto à vida, prepara o terreno à definitiva orientação fisiológica no trato da mesma que aflorará no Nietzsche maduro.

*Humano, Demasiado Humano* constitui a obra que marca em definitivo sua desilusão em relação ao pensamento de Schopenhauer e Wagner, e mais que isso, um desapontamento para consigo mesmo, atestado por Gérard Lebrun (2006, p. 367) nos seguintes termos:

Não foi de forma alguma Wagner que o decepcionou, Wagner que ele continuará, aliás, a admirar: era sobretudo sua própria análise da Arte que lhe parecia superficial [...] Não foi então de uma irritação contra Wagner, mas de uma autocrítica em profundidade que provieram os conceitos polêmicos de ‘romantismo’ e ‘decadência’. Nietzsche mudou de gosto, é verdade, mas porque mudou, mais profundamente, de orientação.

<sup>12</sup> Cf. NIETZSCHE, 2003d, p. 120 (§ 7).

<sup>13</sup> Acerca do problema do entretenimento cuja lógica cultural Nietzsche denomina através da imagem-conceito ‘amigo da arte’, no § 5 de *Richard Wagner em Bayreuth* escreve o filósofo: “para que a música um dia produza em muitas pessoas uma reflexão própria e devota e as fizesse partícipes de seus propósitos mais elevados, seria necessário primeiro acabar com todo trato viciosamente reduzido ao prazer com uma arte tão sagrada; ter-se-ia que eliminar o fundamento sobre o qual repousam nossos entretenimentos artísticos, teatros, museus, sociedades filarmônicas, isto é, é justamente esse ‘amigo da arte’ que deveria desaparecer” (NIETZSCHE, 2003d, p. 110).

Neste período, o filósofo sinaliza a mencionada mudança de orientação ao considerar a música uma arte ligada à audição, não possuindo, por consequência, qualquer vinculação constitutiva com uma suposta essência do mundo, tratando-se portanto de algo cuja determinação é unicamente humana. No aforismo 215 de *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche (2003b, p. 144), afirma que “em si música alguma é profunda ou significativa, ela não fala da ‘vontade’ ou da ‘coisa em si’”. Em torno dessa posição nietzschiana, Maria João Branco esclarece que “uma das consequências e dos pressupostos do pensamento de Nietzsche sobre a música é a ideia de que ela não pode e não deve ser entendida em si, quer dizer, como um domínio autónomo e independente, ‘puro’ ou ‘absoluto’, encerrado em si próprio” (BRANCO, 2012, p. 210).

O rompimento com Wagner, enquanto rompimento com uma *ars interpretandi* assumida desde a juventude, é um rebento necessário à medida que se tornam mais nítidos em seu pensamento os motivos lapidares que lhe seriam intrínsecos e outras noções operatórias. Reporto-me, por um lado, à crítica da moral, à crítica da metafísica, e ao expediente genealógico de problematização do valor dos valores; e por outro, à vontade de poder, ao além-do-homem (*Übermensch*), ao eterno retorno, à vida, bem como à reconfiguração de Dioniso em seus derradeiros escritos. É precisamente por esse meandro que, após o espírito científico de *Humano, Demasiado Humano*, e com o advento tardio da *fisiologia da arte*, Nietzsche passa a avaliar a música desde uma compreensão fisiológica. A esse respeito, duas obras da maturidade revelam-se incontornáveis: *O Caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*. Mas, ainda no momento intermediário de sua filosofia, no § 368 d’A *Gaia Ciência*, Nietzsche oferece-nos, por meio de um relato, um indicativo do papel da fisiologia como um novo âmbito de reflexão:

[...] minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: porque disfarçá-las em fórmulas estéticas? Meu ‘fato’ é que já não respiro facilmente, quando começa a agir sobre mim esta música; que logo o meu pé se irrita e se revolta contra ela – ele necessita de compasso, dança, marcha, da música ele requer sobretudo as delícias inerentes ao **bom** andar, caminhar, saltar, dançar (NIETZSCHE, 2001, p. 270, grifo do autor).

Doravante, importa a Nietzsche diagnosticar que tipo de vida exprimem as instituições da cultura, bem como as formas de arte e música por ele examinadas, donde decorre a justificação de sua crítica à modernidade. Essa investigação tipológica toma como critério a própria vida como vontade de poder, isto é, enquanto imorredoura e plural dinâmica de luta entre forças e impulsos destruidores-criadores a plasmar uma totalidade cósmico-vital selada

pela transitoriedade. Em vista disso, no último Nietzsche, a entrada dos critérios propriamente fisiológicos como ‘saúde’ e ‘doença’ na arte e na música, recoloca o problema estético-musical nos seguintes termos: interessa saber se a música é criada por uma consumpção, uma fraqueza, um depauperamento vital, ou por uma abundância de vida, por um excedente de forças, uma plenitude vital. Se ela é o engendramento de um tipo de vida *débil* ou *são*; se serve de tônico, estimulante, ou de remédio, sedativo, narcótico.

A partir dessa reorientação interpretativa, o filósofo avalia a arte e a música com base na distinção entre o romântico, que está a serviço da ficção metafísica, moral e religiosa (indicativos de doença, debilidade, decadência), e o clássico, que se acha a serviço da vida (indicativo de saúde, vitalidade, vigor). Nietzsche maneja tais predicados caros à estética moderna de forma bastante particular, inoculando-os um significado notadamente psicofisiológico. Em outra passagem d’A *Gaia Ciência*, precisamente no aforismo § 370, ao indagar sobre o que seria o romantismo, o filósofo propõe a seguinte resposta:

[...] toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de **abundância de vida**, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de **empobrecimento de vida**, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento (NIETZSCHE, 2001, p. 272, grifos do autor)<sup>14</sup>.

Em tal âmbito, clássico corresponde a unidade de estilo, ordenação do caos interno, equilíbrio dinâmico, regência dos impulsos, estímulo à vida, transfiguração da existência; designa o sentimento de potência que expressa medida, calma, simplificação, brevidade, concentração<sup>15</sup>. Isso posto, poder-se-ia observar no pensamento nietzschiano uma função terapêutica na música que não deve ser confundida com um sedativo, um calmante, mas com um tônico, um fortificante. Com efeito, a retomada crítica do drama wagneriano na última fase de sua filosofia busca demarcar uma nova posição: a música de Wagner, vista sob esse prisma, consiste num ódio contra a vida. Se numa ocasião inicial ela prometia o triunfo do sentido trágico como uma música favorável à celebração e aprovação integral da vida, com seus horrores, indeterminações e júbilos, aqui ela representa a decadência da expressão artística.

<sup>14</sup> Em *Nietzsche contra Wagner*, esse trecho é retomado praticamente na íntegra, apenas com uma significativa alteração: o termo romantismo é substituído por Wagner e Schopenhauer. Cf. NIETZSCHE, 1999b.

<sup>15</sup> Aqui cabe um questionamento para desdobramentos ulteriores sobre a possibilidade de correspondência entre o clássico e o dionisíaco, posto que a oposição acima apontada pode levar a uma interpretação nesse sentido, lembrando-se que *romantismo* e *classicismo* são aqui tomados desde uma perspectiva psicofisiológica.

Segundo Nietzsche, passando-se por um autor que teria concedido primazia à música, Richard Wagner fez dela tão-somente um releu artifício para a difusão de ideias morais, valores religiosos e ideais ascéticos, prostrando-a em favor de uma vida debilitada. Ao fazê-lo, Wagner teria negado a vida, colocando-se nos antípodas da lição afirmativa da existência propalada pelo filósofo alemão. Mirando esse problema de uma forma mais ampla, Raimundo Rajobac (2016, p. 55) entende que “o faro nietzschiano detecta no subterrâneo do fazer musical de sua época o edifício da moral cristã, o qual, por sua vez, mesmo ressignificado a partir de outros termos, oculta o desprezo ao corpo e à própria vida”. Conforme o citado intérprete, não se trata apenas de reconhecer a existência de uma virada fisiológica com relação à música na filosofia nietzschiana madura, mas, para além disso, trata-se de nela discernir um redimensionamento do sentido da música enquanto *fisiologia aplicada* com base na qual torna-se exequível uma avaliação tipológica quanto à relação música e vida.

O apelo moralizante desse Wagner devoto e ávido por salvação, cujo clímax é encontrado na ópera *Parsifal*, reputada antinatural por Nietzsche, seria sintoma de uma vida débil e enferma. Em *O Caso Wagner*, declara:

[...] a arte de Wagner é doente. Os problemas que ele põe no palco – todos problemas de histéricos –, a natureza convulsiva de seus afetos, sua sensibilidade exacerbada, seu gosto, que exigia temperos sempre mais picantes, sua instabilidade, que ele travestiu em princípios, e não menos importante, a escolha de seus heróis e heroínas, considerados como tipos psicológicos (– uma galeria de doentes) [...] Wagner é uma grande corrupção para a música. Ele percebeu nela um meio para excitar nervos cansados – com isso tornou a música doente” (NIETZSCHE, 1999b, p. 19).

Com Wagner, assegura o filósofo alemão no capítulo dedicado à obra acima citada em seu *Ecce Homo*, “a música foi despojada de seu caráter afirmativo, transfigurador do mundo, de que é música de *décadence* e não mais a flauta de Dionísio” (NIETZSCHE, 2003a, p. 102, grifo do autor). Nietzsche compreende que uma música que afirma e anui a vida nada quer significar, não carrega qualquer sentido, é leve, posto que é unicamente comunhão imediata e inebriante. Dessa maneira, o ouvinte é por ela tocado, afetado; ela lhe aumenta a força e lhe aguça os querer, encorajando-o ao movimento, porquanto embriaga-o de possibilidades de criação e invenção. É desse ângulo que *Carmem* de Bizet é para o filósofo de Zarathustra um parâmetro, uma vez que a considera como uma música capaz de tomar o ouvinte por músico, autor, criador, aprendiz.

Em correlação com essa reflexão que toma a música por objeto a ser avaliado com base no critério da vida tal como Nietzsche a concebe, isto é, desde a vontade de poder

(enquanto estímulo à criação e à autoaprendizagem), Rüdiger Görner (2006) chama a atenção para o fato do filósofo alemão julgá-la igualmente como um meio a partir do qual demandaria de si mesmo, ao longo de sua experiência com o pensar, a tarefa de musicalizar o próprio filosofar. Nos termos do referido intérprete, “Nietzsche, que opôs Wagner à 'mediterraneização', e em certa medida à meridionalização que exigia da música, perseguiu, ele próprio, a **musicalização do filosofar**”, compreendendo que essa atitude institui “a música como meio e objeto do processo cognitivo a ser estabelecido e o ritmo do pensamento apresentado como um tipo de evento musical” (GÖRNER, 2006, p. 16, grifo do autor).

Noutro meandro, é possível inferir que a crítica de Nietzsche à música wagneriana dirige-se igualmente ao processo de recrudescimento da intelectualização da recepção musical pelo ouvinte – cuja genealogia remonta, como frisamos anteriormente, à tragédia de Eurípedes e, por assim dizer, ao pensamento socrático-platônico –, uma vez que a música de Wagner inflacionaria a participação do intelecto na fruição estética, sujeitando a música ao significado (neste caso, a um atávico apelo cristão-metafísico). Na acurada apreciação de Branco (2012, p. 227):

[...] subordinando a música a um sentido extra-musical previamente estabelecido e narcotizando os sentidos através de estratégias de composição musical, Wagner agudizou, portanto, a tendência histórica da intelectualização dos sentidos e promove uma música, não dionísica, mas negadora da experiência da escuta musical e da própria música. Dito de outro modo, a música de Wagner tiraniza corpo e espírito, sentidos e intelecto, impedindo o seu livre jogo por ocasião da escuta musical, quer dizer, impedindo o exercício da liberdade que a música pode e deve favorecer.

Ainda em conformidade com a intérprete, Nietzsche estaria engajado no sentido de fazer da experiência de fruição musical um potencializador da atividade de pensar e da própria liberdade, na medida em que demanda do processo de audição uma espécie de *epoché*, de cancelamento temporário das categorias do intelecto, combinada, sobretudo, a “uma atenção que não é uma imposição de sentidos ou significados já conhecidos, mas aquilo que Nietzsche define como um exercício de aprendizagem e de auto-aprendizagem” (BRANCO, 2012, p. 229)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Problematizamos aqui a força e operatividade no sujeito moderno e contemporâneo da experiência de uma escuta associativa, de um ouvido que ouve e instantaneamente compara, associa, relaciona com o semelhante, iguala com o quiçá ‘não-igual’, anteriormente ouvido. Dessa consideração, em que medida o ouvir é tomado por estruturas musicais oriundas da cultura fixadas como parâmetros de referencialidade no próprio ouvir? Indago então como conceber essa espécie de *epoché* (suspensão) do já escutado? Como garantir essa exigência estética nietzschiana? Como sair dessa nuvem na qual nos encontramos em direção a uma fruição musical livre, como exercício de aprendizado?

Em nossa compreensão, a guinada da interpretação nietzschiana da música, mormente em seu período tardio, inscreve-se no registro de sua crítica à moralidade, cujo apogeu reside no exame genealógico da moral, e, por assim dizer, do valor como categoria operatória; e, no mesmo contexto, sustenta-se com base na tarefa nietzschiana de assunção trágica da vida enquanto princípio balizador. Se não levarmos em conta estas duas compreensões, a compreensão em torno da ética-estética ou fisiológica subjacente aos bastidores da exigência existencial de valorização da vida entabulada por Nietzsche torna-se, segundo entendemos, dificilmente perceptível.

No limite, é a guerra contra a moral que oxigeniza o projeto como seu *leitmotiv*. Evidentemente, a viragem fisiológica é um programa antimetafísico, também no sentido em que é profundamente antimoral: uma arte (e também uma música) concebida desde a fisiologia (do corpo, da Grande Razão de Zaratustra) é içada à condição de contramovimento em relação às instituições nas quais identificam-se fontes metafísicas explícitas (sobretudo a religião e a moral cristãs) e implícitas (as instituições da modernidade em geral).

Resumidamente, quanto à música, poder-se-ia inferir a título de ilustração com base nos critérios de emergência da crítica da metafísica e, em especial, da crítica à moral no desenvolvimento de sua filosofia, que existem dois Nietzsches: um primeiro ainda devedor das teses de Schopenhauer e Wagner, guardião de uma *metafísica de artista* que concebe a música a partir de um fundamento externo, metafísico, absoluto (a vontade, o Uno Primordial); e um segundo, que, ao afastar-se dos mestres de outrora, depreende a música desde os horizontes antropológico e fisiológico (enquanto tentativa de buscar assentar a reflexão em horizontes não metafísicos). Naquele a música tem um estatuto suprassensível, extra-sensorial (música como símbolo da vontade, da natureza inefável); neste, um estatuto sonoro, sensorial, antrópico, psicofisiológico.

Ademais, não se pode olvidar que essa distinção está implicada decididamente na mudança cabal da concepção de *vida* no interior do pensamento nietzschiano, cuja base hermenêutica erige-se sob a ótica da vontade de poder (*Wille zur Macht*), arvorada a partir de *Assim falou Zaratustra*, obra de abertura de sua derradeira fase de produção. Embora seja possível registrá-la em três atos – à luz da vontade schopenhaueriana (e à sombra de Kant), de uma guinada antropológica em *Humano, demasiado Humano* (correspondente ao primeiro modo de manusear o sentido da vontade de poder como antropológico), e de uma guinada fisiológico/cosmológica (correspondente ao segundo modo de manusear o sentido da vontade de poder como fisiológico/cosmológico) – a nosso ver, a chave decisiva para interpretá-la reside na *démarche* nietzschiana contra a metafísica e a moral, por vezes, sinônimas.

Tal démarche impõem o sentido da arte enquanto *contramovimento*, uma arte – e por conseguinte, uma música – definida em simultâneo pela insubordinação ao niilismo protagonizado pela metafísica e pela moral, e pela afirmação da vida como vontade de poder (sem finalismos, providencialismos, escatologias, teologizações ou qualquer forma de *telos* inerente) e seu caráter trágico (insolúvel, contraditório, doloroso, ambíguo, incerto, o acaso mesmo). Não nos parece equivocado afirmar que para Nietzsche, a música, enquanto forma privilegiada de arte, constitui o principal *front* de sua batalha filosófica antimetafísica contra o niilismo negativo mediante o qual a vida é obliterada, o sumo da arte como contramovimento.

No fragmento póstumo 14 [169] da primavera de 1888, do volume 13 da *Kritische Studienausgabe (KSA)*, verifica-se uma espécie de sumário no qual um possível quinto capítulo apresenta o seguinte título: “o contramovimento: a arte” (NIETZSCHE, 1999a, p. 355). Noutra passagem do mesmo volume, no aforismo póstumo 17 [3] de maio-junho de 1888, Nietzsche estampa essa condição de contramovimento que enxerga na arte ao tecer a seguinte consideração: “a arte e nada como a arte! Ela a maior possibilitadora da vida, é a grande tentadora que convoca a viver, o grande estimulante da vida”, e assegura, “a arte como a única força superior contrária a toda vontade de negar a vida, a arte perante toda negação da vida, a arte como anticristã, antibudista, antiniilista *par excellence*” (NIETZSCHE, 1999a, p. 521).

O *sim à vida* como medida crítica da cultura, da arte e da música surge então como uma espécie de compromisso ao mesmo tempo estético e ético, firmado por Nietzsche consigo mesmo desde a primeira obra publicada e quiçá, desde a juventude como estudante de música. Não será equivocado afirmar que ele foi, como músico e filósofo, na mais literal acepção da palavra, um *musicófilo*. Alguém que jamais desejaria que a música cessasse. Para Rüdiger Safranski (2002, p. 13), “a filosofia de Nietzsche é uma tentativa de manter-se vivo ainda que a música tenha acabado. Nietzsche quer musicar do melhor modo possível com linguagem, pensamentos e conceitos”. Por uma via análoga, endossa Rüdiger Görner (2006, p. 20):

[...] no estado musicalizado, o pensamento transforma-se em poesia. Consequentemente, Nietzsche não teria apenas criado imagens mentais no sentido de Walter Benjamin, mas ritmos de pensamento reais, de modo mais óbvio em *Assim falou Zaratustra*, mas igualmente na obra tardia, com o fito de estruturar o que então quase entrou em erupção em 1887/88. Isto porque ele queria ser mais do que ‘apenas’ um pensador: como músico filosófico e filósofo fazendo música, esteve preocupado em se tornar o primeiro estilista em meio aos alemães.

Às interpretações de Safranski e Görner afinam-se, segundo nosso entendimento, à percepção de Christoph Cox, em *Dionysius and the Ontology of Music*, ao analisar a seção 373 d'A *Gaia Ciência*, na qual Nietzsche recorreria à música não somente como um contraponto metafórico ao pensamento mecanicista, mas enquanto forma outra de hermenêutica cujo significado seria propriamente ontológico: “penso que Nietzsche está sugerindo que a música é um guia tanto para a hermenêutica quanto para a ontologia, para a interpretação do mundo e do modo como o mundo é” (COX, 2006, p. 497). Cox arremata tal compreensão ao declarar que “as interpretações positivista, reducionista e mecanicista, insiste Nietzsche, são superficiais, estúpidas, sem sentido e sem valor”, asseverando que “ele [Nietzsche] divisa brevemente que a música fornece um poderoso contraexemplo, afirmando que, na medida em que não pode dar conta da música, a ciência positivista e mecanicista falha em fornecer uma interpretação adequada do mundo” (COX, 2006, p. 510).

### À guisa de conclusão

Nesse sentido, deduzimos que a asseveração integral da vida pressuporia não apenas a adesão ético-existencial do existente humano, mas, concomitantemente, uma percepção da vida mesma como análoga à própria música, e, portanto, inabarcável e imponderável, donde decorre o seu caráter justificadamente trágico. Por isso mesmo a vida deve ser afirmada e aprovada tal como ela é, por inteiro. A título de ilustração, trazemos à tona a menção do filósofo ao *Hino à Vida*: composição de Nietzsche baseada no poema de autoria de Lou Andreas-Salomé *Oração à Vida (Lebensgebet)*, dedicado ao amigo, que anunciou ter pelo texto uma enorme admiração, pois nele, consoante Nietzsche, a dor não constitui uma objeção à vida. Na parte de *Ecce Homo* dedicada ao Zaratustra, § 1, escreve o filósofo alemão quase em tom de confiança, ao passo que visa a um esclarecimento:

[...] o *Hino à vida* (para coro misto e orquestra), cuja partitura foi publicada há dois anos por E. W. Fritsch, de Leipzig: sintoma talvez significativo do meu estado nesse ano, em que o **pathos afirmativo par excellence**, por mim denominado **pathos** trágico, me possuía no grau máximo. Ele algum dia será cantado em minha memória. – O texto, seja expressamente notado, porque corre um mal-entendido a respeito, não é meu: é assombrosa inspiração de uma jovem russa com quem eu então mantinha amizade, a srta. Lou von Salomé. Quem souber extrair sentido das últimas palavras do poema perceberá porque eu o distingo e admirei: elas têm grandeza. A dor **não** é vista como objeção à vida: ‘Se felicidade já não tens para me dar, pois bem!, **ainda tens a tua dor...**’. Talvez também a minha música tenha grandeza nesse trecho (NIETZSCHE, 2003a, p. 83, grifos do autor).

A poesia de Lou Salomé é compreendida pelo amigo como uma grandiosa declaração de exaltação à vida, uma maneira de glorificá-la em sua totalidade. Nessa direção, ela obtém



do próprio Nietzsche uma chancela pública quanto à sua propriedade em representar literariamente não somente sua perspectiva trágica acerca da vida mesma, mas seu frequente apelo ético-estético em afirmá-la incondicionalmente. É justamente com a *Oração à Vida* que, concomitantemente ao encerramento dessas breves considerações em torno dos nexos entre música e vida em Nietzsche, ensejamos à/ao leitora/leitor concluir por si mesma/mesmo sobre as razões pelas quais o filósofo de Zaratustra publicamente o distinguiu e admirou.

*Oração à vida/Hino à vida* (Poema: Lou Andreas-Salomé/Música: Friedrich Nietzsche)<sup>17</sup>

Tão seguro do amor de um amigo por um amigo  
Como te amo, vida cheia de mistério,  
Ainda que te exalte ou chore,  
Mesmo com sofrimento, mesmo com fulgor!  
Eu te amo mesmo com teus prazeres e teus sofrimentos,  
E caso queira me destruir,  
Arrebatai-me dolorosamente em teus braços  
Como o amigo no peito amigo.

Com toda força eu a envolvo!  
Deixe tuas chamas inflamar meu espírito  
E no fervor da minha luta  
Descobrir a solução do enigma do seu Ser;  
Milênios para vida e para pensar  
Encerre-me em teus braços, –  
Nenhuma felicidade resta a me dar,  
– Bem – dai-me o teu sofrimento.

---

<sup>17</sup> ANDREAS-SALOMÉ, 2018, p. 01 – 02.

## Referências

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. Oração à vida (*Lebensgebet*). Tradução de Marquessuel Dantas de Souza. *Interpretações: Revista de Crítica Livre*. v. 1, n. 2, 2018, p. 01-02.

BRANCO, Maria João. A música, nossa percussora. Acerca da música na filosofia de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: GEN USP, n. 31, 2012, p. 209-234.

COSTA, Joaz. *Dicionário de música*. 1ª ed. Curitiba/PR: JM Editora, 1994.

COX, Christoph. Nietzsche: Dionysius and the ontology of music. In: PEARSON, Keith Ansell. *A companion to Nietzsche*. Londres: Blackwell Publishing, 2006.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.

GÖRNER, Rüdiger. “Ohne Musik wäre mir das Leben ein Irrthum”. Nietzsches musikalisiertes Denken. In: GERHARDT, Volker; RESCHKE, Renate (Orgs.). *Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia*. Petrópolis: Vozes, 2021.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dioniso? In: LEBRUN, Gérard. *A filosofia e a sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NETO, João Evangelista Tude de Melo. *10 lições sobre Nietzsche*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Giorgio Colli e Mazzino Montinari (Org.). *Kritische Studienausgabe (KSA)*, 15 vol. Berlim; Nova York: Walter de Gruyter, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

\_\_\_\_\_. *O caso Wagner; Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003c.

\_\_\_\_\_. Richard Wagner en Bayreuth. Consideraciones intempestivas IV. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre Wagner*. Tradução de Joan B. Llinares. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 2003d.

RAJOBAC, Raimundo. Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio. *Per Musi*. Ed. por Fausto Borém e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n. 35, 2016, p. 46 - 64.

SAFRANSKY, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editora, 2002.

WEBER, Paulina Rivero. La música de Nietzsche. In: WEBER, Paulina Rivero. *Nietzsche*. 6ª ed. Cidade do México: UNAM, 2015. Disponível em: <http://www.libros.unam.mx/digital/V9/10.pdf>. Acesso em 10/01/2022.

Recebido em: 10/02/2022  
Aprovado em: 20/05/2022