



## A escultura de Michelangelo como fonte na elaboração do conceito nietzschiano de *Übermensch*

### Michelangelo's sculpture as a source in the elaboration of the Nietzschean concept of *Übermensch*

José Nicolao Julião<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo apresenta, através dos textos de Nietzsche e com apoio da literatura secundária, como a escultura de Michelangelo se constitui como uma das fontes secretas na elaboração do conceito nietzschiano de *Übermensch*. Para o proposto, analisamos quanto o pensador alemão valorizou ao longo da sua obra a ideia do “filósofo como escultor” e como, em sua obra *Assim falou Zaratustra*, tal ideia foi determinante na elaboração do conceito de *Übermensch*, tendo Michelangelo como fonte secreta neste assunto.

**Palavras-chave:** escultura; *Übermensch*; Michelangelo.

**Abstract:** This study presents, through Nietzsche's texts and with the support of secondary literature, how Michelangelo's sculpture constitutes itself as one of the secret sources in the elaboration of the Nietzschean concept of *Übermensch*. For the proposed, we analyze how much the German thinker valued throughout his work the idea of the “philosopher as sculptor” and how, in his work *Thus Spoke Zarathustra*, such an idea was decisive in the elaboration of the concept of *Übermensch*, having Michelangelo as a secret source in this matter.

**Keywords:** sculpture; *Übermensch*; Michelangelo.

### Introdução

Para além da expressão de elevada tensão dramática (*höchster dramatischer Spannung*), que Nietzsche se refere em *HH II*, “Opiniões e sentenças diversas”, § 14, provavelmente, indicando os afrescos de Michelangelo, está a sua escultura colunar que o filósofo, de forma não declarada, secretamente, tomou emprestada, associando-a a outras matrizes,<sup>2</sup> para formulação da sua ideia de “o filósofo como

1 Professor titular da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq.

2 As descrições e analogias que Nietzsche faz de esculturas para ilustrar suas ideias são bastante frequentes no conjunto da sua obra. Sobre as estatuas e esculturas mencionadas por Nietzsche em sua obra (Babich, 2010, p. 391-423).

um escultor” (*Bildner*) que permeia toda a sua obra, desde os textos juvenis até os seus últimos escritos. Ganhando destaque principalmente: no título de o *Crepúsculo dos ídolos ou como filosofar com o martelo*, e na elaboração secreta do conceito de *Übermensch* (super-homem. além-do-homem) apresentada em *Assim falou Zaratustra* e reforçada na seção sobre este escrito em *EH*.<sup>3</sup>

### O filósofo como escultor nos textos anteriores ao *Zaratustra*

Se recuarmos aos textos do jovem Nietzsche, principalmente, aos da época de o *NT*,<sup>4</sup> vemos o filósofo estabelecer certa relação entre a criação divinizada em sonho pelo escultor e pelo poeta com o espectador – bastante semelhante às ideias que irá desenvolver, mais tarde, em *Za* em torno da noção *Übermensch* –, em uma passagem de *A visão dionisíaca do mundo* (*VD*), de 1870, e em sua versão apresentada à Cosima Wagner – no natal do mesmo ano –, com pequenas alterações e com o título modificado para *O nascimento do pensamento trágico* (*NPT*), contudo, sem nenhuma menção a Michelangelo:

O efeito das belas-artes é alcançado aqui em um desvio: enquanto o escultor (*Bildner*) nos conduz através do mármore talhado até o Deus vivo que ele viu sonhado, de modo que a figura realmente pretendida como τέλος (*telos*) torna-se clara para o artista e para o espectador e o primeiro induz o último a olhar através da forma central da estátua: assim, o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la a outros para olhar (*VD*, § 2 – *KSA* 1, p. 563).

O efeito das belas-artes é alcançado aqui em um desvio: enquanto o escultor (*Bildner*) nos conduz através do mármore talhado até o Deus vivo que ele vê como um sonho, de forma que a figura realmente pretendida como meta (*als Ziel*) fique clara para o artista e para o espectador, e o primeiro induz o último a olhar através da forma central da estátua – **é assim que o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la a outros para olhar** (*NPT* – *KSA* 1, p. 592).

Em o *NT*, o jovem professor de Basel estabelece uma íntima relação entre o processo de criação de seres super-humanos (*übermenschlicher Wesen*)<sup>5</sup> através do sonho na escultura, na poesia e na música, a partir de uma distinção por ele estabelecida entre os impulsos dionisíaco e apolíneo, envolvendo, na mesma questão, o poeta popular alemão Hans Sachs (1494-1576), o qual, Wagner fez de protagonista em *Os mestres cantores de Nuremberg*, e o próprio músico, visto na época, como o promovedor do autêntico *Wiedergeburt*.

3 *EH*, ‘Za’ 8.

4 Há dois pós-tumos contemporâneos, nos quais Nietzsche estabelece uma relação análoga entre o escultor e o rapsodo – mencionando Xenófanes (*KSA* 7, 16 [17]) e outro, com uma menção a Tales (*KSA* 7, 19 [68]).

5 Aqui Nietzsche parece apresentar, bastante influenciado por Burckhardt – como veremos mais adiante –, o embrião do seu tema do *Übermensch* que surgira depois em *Za* (1883), onde ganha destaque, mas logo depois, em 1885, se arrefece. Para uma leitura mais apurada sobre o surgimento do tema do *Übermensch* em *Za* e o seu arrefecimento: (Haase, 1984).

A fim de nos aproximarmos mais esses dois impulsos, primeiro, pensemos neles como dois mundos artísticos separados entre si, o do *sonho* e o da *embriagues*; nos quais há um contraste correspondente em suas manifestações fisiológicas, como deve ser notado, entre o apolíneo e o dionisiaco. No sonho, segundo a imaginação de Lucrécio, os deuses gloriosos apareciam diante das almas dos homens; em sonho foi que o grande escultor (*Bildner*) viu a fascinante estrutura corporal de seres super-humanos (*übermenschlicher Wesen*); e os poetas helênicos, quando questionados sobre os segredos da gênese poética, também recordariam o sonho e seriam de instrução semelhante à dada por Hans Sachs em *os mestres cantores* (*Die Mastersingers*):

*Meu amigo, é isto precisamente a obra do poeta*

*Que seus sonhos, ele interprete e anote.*

*Acredite em mim, a mais verdadeira ilusão do homem*

*Se lhe abre em sonho:*

*Toda a arte da poesia e todo poetar*

*Nada mais é que a interpretação de sonhos verazes.*<sup>6</sup> (NT § 1).

Wagner, a partir desta passagem e, principalmente, depois, na última *Extemporânea*, WB § 5 e § 9, ganha protagonismo como músico-poeta-escultor que através da grandiosidade de sua criação educa o espectador para compreendê-la.

O elemento poético em Wagner se mostra no fato de ele pensar em processos visíveis e tangíveis, não com conceitos, ou seja, ele pensa miticamente, como o povo sempre pensou. Seguindo este guia, o olhar do artista plástico finalmente verá as maravilhas de um novo mundo visual, que antes dele sozinho o criador de obras como o *Anel do Nibelungo* viu pela primeira vez: como um escultor (*Bildner*) de tipo mais elevado, que como Ésquilo uma arte que vem mostrar o caminho (WB § 9).

O *Bildner* em sua dupla acepção tanto como escultor quanto como educador (*Erzieher*) do tipo mais elevado já havia aparecido na terceira *Extemporânea*, quando Nietzsche se refere à Schopenhauer como exemplo de educador,

Seus verdadeiros educadores e escultores lhe dirão qual é o verdadeiro significado original e a substância básica de seu ser, algo que é totalmente Inimaginável (*Unbildbares* – “inesculpível”) e não educável, mas, em todo caso, de difícil acesso, limitado, estático: seus educadores nada mais são do que seus libertadores [...] Certamente existem outros meios de se sair do entorpecimento em que costumamos tecer como uma nuvem nebulosa, mas não sei melhor do que refletir sobre os próprios escultores e educadores. E assim, hoje, quero lembrar o

---

6 *Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk, dass er sein Träumen deut' und merk'. Glaubst mir, des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgethan: all' Dichtkunst und Poëterei ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.* (Wagner – *Os mestres cantores de Nuremberg*, ato III, cena 2).

único professor e educador de quem posso me vangloriar, Arthur Schopenhauer – lembrar-me-ei de outros mais tarde (*SE* § 1).<sup>7</sup>

Muito embora, também, não haja menções a Michelangelo nessas passagens supracitadas, retumbam sobre elas ecos das considerações que Burckhardt teceu sobre o artista florentino em seu *Cicerone*, especialmente, na parte dedicada à escultura que esconde por trás da metáfora do escultor e a sua relação com a pedra, algumas das qualidades e traços de caráter, que parecem exemplares secretos para a escultura do *Übermensch* de Nietzsche. Para Burckhardt, Michelangelo “[...] procura o super-humano (**Übermenschliche**) e o encontra” (Burckhardt, 1855, p. 667). Portanto, pode ser percebido que a estrutura embrionária do *Übermensch* expressa na formulação nietzschiana **übermenschlicher Wesen** – como vimos acima, *NT*, **§1 – ecoa notas da fórmula** burckhardtina que se refere a Michelangelo, o qual, o filósofo opta em não declarar explicitamente em texto, deixando-o oculto. Contudo, mais uma vez, vemos exemplo do que o jovem filósofo estrategicamente fez no início da sua filosofia, se apropriando das considerações burckhardtiana sobre o Renascimento e as usando a favor da causa wagneriana.

Mesmo quando Nietzsche se afastou dos seus antigos mestres Schopenhauer e Wagner, na fase intermediária, a ideia ilustrativa “do filósofo como escultor de cultura elevada e de homens elevados” permaneceu acesa em sua obra. Todavia, retornando ao protótipo da Grécia arcaica, caracterizando-a como um “ateliê de escultor” (*Bildner-Werkstätte*) tal como pode ser visto em *HH I*, § 261, ou como “criadores de homens e, sobretudo, escultores-remodeladores da vida” como em *HH II (OS)*, § 172, sem, contudo, qualquer alusão a Michelangelo ou ao Renascimento que neste período da produção e intelectual do filósofo era superestimado. As ilações que podem ser feitas com Michelangelo, mesmo assim, de forma não declaradas, ou seja, secretamente, por parte de Nietzsche, e com apoio de certa literatura especializada, passam a ser estabelecidas tendo como base o texto do *Assim falou Zaratustra*, obra na qual, o seu autor forjou o conceito de **Übermensch**, importantíssimo para a conexão entre o artista e o filósofo.

### **O filósofo como o escultor do *Übermensch* e as ilações com Michelangelo**

Mazzino Montinari foi, sem sombra de dúvidas, um dos primeiros a contribuir para esta hercúlea tarefa, se utilizando de uma metodologia pouco ortodoxa que não privilegia somente o texto, mas que leva também em consideração o contexto, as circunstâncias em que uma obra foi elaborada e, ainda, as camadas interpretativas a ela acrescentadas, para a “difícil arte de ler Nietzsche” (Montinari, 1988, p. 481). Deste modo, o intérprete italiano lê o *Zaratustra*, estabelecendo certa conexão entre a escultura de Michelangelo e o tema do *Übermensch* **ai desenvolvido. Muito embora já houvesse ilações entre o *Übermensch* nietzschiano e a obra do artista renascentista, fora da *Nietzsche-Forschung*, como, por exemplo, faz o dramaturgo**

7 Também *SE* § 6, no qual Nietzsche fala da necessidade de se moldar o ser alemão, partindo de certas premissas wagnerianas, associando desta maneira Wagner e Schopenhauer.

irlandês Bernard Shaw, que no prefácio do seu *Volta a Matusalém (Back to Methuselah)*, diz que: “Michelangelo [...] poderia ter pintado o super-homem trezentos anos antes de Nietzsche escrever *Assim falou Zaratustra* [...]” (Shaw, 1921, p. 94),<sup>8</sup> trata-se muito mais de uma inspiração intuitiva, um *insight*, do que um estudo filológico circunspeto, não ortodoxo, de análise e interpretação de texto como faz Montinari.

Mazzino Montinari, durante os anos 80, dedicou uma série de estudos ao *Za* de Nietzsche que resultaram além do capítulo apresentado em *Nietzsche Lesen* (1982), “*Zarathustra vor Also sprach Zarathustra*” e da organização do material alternativo ao texto original na edição crítica da *KGW*,<sup>9</sup> foi publicado postumamente, em 1988, um ensaio, “*Die spröde Art, Nietzsche zu lesen. Die Niederschrift von Also sprach Zarathustra am Beispiel des Kapitels Auf den glückseligen Inseln*”<sup>10</sup> („A maneira esquiva (frágil) de ler Nietzsche. A escrita de ‘*Assim falou Zaratustra*’, usando o exemplo do capítulo ‘Nas Ilhas Bem-aventuradas’”) – fruto de um seminário que ministrou em Florença, em 1982<sup>11</sup> – sobre a seção “Nas ilhas Bem-aventuradas”. Neste último estudo, Montinari estabelece uma conexão entre Michelangelo e as intenções secretas ou ocultas de Nietzsche ao escrever essa seção do *Za*, diz ele:

Aqui o pensamento do grande Michelangelo, que era admirado por Nietzsche, é evidente: aliás, ele esteve em Roma pouco antes (em maio de 1883), a segunda parte do *Zarathustra* foi escrita em Sils-Maria entre o início e meados de julho de 1883 [...] (Montinari, 1988, p. 484).

A passagem da seção que o intérprete italiano se apropria para justificar tal especulação gira em torno do pensamento da vontade criadora, que “volta de Deus para o homem, assim como do martelo para a pedra” (Montinari, 1988, p. 484):<sup>12</sup> *Zarathustra* se vê como um escultor que cria a estátua (*das Bild* – imagem) do *Übermensch* adormecida na pedra, querendo libertá-la:

Ah, homens, na pedra dorme uma estátua, a estátua das estátuas!  
Oh, que ela deva dormir na mais dura e feia pedra! / Agora meu martelo investe furiosamente contra a sua prisão. A pedra solta estilhaços; o que me importa? (*Za* II, “Nas ilhas Bem-aventuradas”).

E para enrobustecer a sua interpretação, Montinari recorre às páginas remissivas ao *Za*, em *Ecce homo*, onde, Nietzsche retoma a metáfora do escultor e

8 “Michelangelo podia não ter muita crença no que Júlio II ou Leão X, ou em muito do que eles acreditavam; mas poderia ter pintado o super-homem trezentos anos antes de Nietzsche escrever *Assim falou Zaratustra* e Strauss musicá-lo, ele conquistou a primazia entre todos os pintores e escultores modernos unicamente por seu poder de nos mostrar pessoas super-humanas”.

9 Trata-se do *KGW* VI, 4 *Nachberichts-Band zu also sprach Zarathustra*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1991. Organizado por ele e M-L. Haase e publicado após a sua morte em 1986.

10 Em: Weber G. W. (Hg.). (1988). *Idee. Gestalt. Geschichte – Zu Werk und Wissenschaft des Germanisten Klaus von See. Studien zur europäischen Kulturtradition*. S. 481-512.

11 Seguimos aqui os passos do texto de Vivarelli (Vivarelli, 2018a, p. 326-339) e (2018a, p. 327-328).

12 “A maneira esquivada (*spröde*) de ler Nietzsche. A escrita de ‘*Assim falou Zaratustra*’ usando o exemplo do capítulo ‘Nas Ilhas Bem-aventuradas’.

a pedra: “Para ele – Zaratustra –, o homem é um sem forma (*eine Uniform*), uma matéria (*ein Stoff*), uma pedra feia que precisa do escultor.” (*EH, Za, 8*), reforçando, deste modo, a importância do tema na obra de 1883.

A fim de justificar ainda mais a sua hipótese interpretativa, de que há uma fonte secreta de Michelangelo por de trás da elaboração do *Übermensch* nietzschiano, Montinari também comparou a passagem do *Za* com várias anotações do espólio de 1883 a 1885, enfatizando a tensão, no momento da criação do artista, na relação entre o cinzel e o martelo do escultor sobre a pedra, que mais tarde se tornou um símbolo da filosofia de Nietzsche em o *Crepúsculo dos ídolos*. Entre as anotações, o filólogo italiano destaca uma do espólio de 1885, na qual, o nome de Michelangelo está relacionado comparativamente aos de Leonardo Da Vinci e Rafael e, no que concerne a ele, especificamente, estão ligados: o problema da legislação de novos valores; o problema da consumação vitoriosa, que teve que superar o herói em si mesmo; e a formação de homens elevados.

Mas Michelangelo viu e sentiu o problema da legislação (*Gesetzgebers*) de novos valores: da mesma forma, o problema da consumação vitoriosa (*Siegreich-Vollendeten*), que primeiro teve que superar até “o herói em si mesmo”; o homem elevado ao mais alto, que também foi elevado acima de sua paixão e impiedosamente esmagou e aniquilou o que lhe era alheio (*Unzugehörigen*) – brilhante e límpida divindade (*KSA 11, 34[149]*).

A metáfora do escultor que liberta a “estátua dormindo na pedra”, para Montinari, Nietzsche, provavelmente, tenha tomado emprestada de um propalado soneto, intitulado *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, que Michelangelo dedicou à sua amada poetisa Vittoria Colonna – a Marquesa de Pescara:

**O excelente artista não tem nenhum conceito / que um só mármore em si não contenha/ com a parte supérflua, e a ele só chega/ a mão que obedece ao intelecto./** O mal que eu evito, o bem que eu me concebo/ em você, mulher bela, soberba e divina/ assim se esconde/ e como para que eu não viva/ a arte contrária o desejado efeito (Soneto 151).<sup>13</sup>

Contudo, não há evidências de que Nietzsche conhecesse esses versos, muito embora, em suas intenções secretas, constem registros – como aponta Montinari –

13 O grifo é nosso para destacar a parte que nos interessa do soneto. A tradução também é nossa do texto italiano estabelecido como soneto 151 pela edição crítica de Girardi. *Rime / Michelangelo Buonarroti*; a cura di Enzo Noe Girardi. – Bari: Laterza, 1960, p. 559. Este é um dos poemas de Michelangelo mais conhecidos, citado desde seus contemporâneos Giorgio Vasari (2011) e Benedetto Varchi (2018) até os nossos dias por Erwin Panofsky (1968), perpassando, Waldo Emerson e Benedetto Croce etc. Embora haja menção de Vasari ao poema em sua *Vida de Michelangelo Buonarroti* (1550), foi o filósofo florentino Benedetto Varchi quem melhor refletiu sobre ele e o divulgou, ajudando a sua bem sucedida transmissão. Em 1547, Varchi pronunciou duas conferências, chamadas de *Lezioni* que tratam da relação entre pintura, escultura e poesia e da influência do Neoplatonismo, principalmente, de Plotino sobre o artista. Sobre a relação Varchi e Michelangelo (Migliaccio, 1996).

de, pelo menos, dois ensaios de Ralph Waldo Emerson<sup>14</sup> que têm ligações diretas e indiretas com o soneto de Buonarroti: Um intitulado “Beleza” (“*Beauty*”) extraído do livro *A conduta da Vida* (*The Conduct of Life*) (Montinari, 1998, p. 484),<sup>15</sup> o qual ele leu com atenção na juventude (1863) (Nietzsche, 1994, BAW 2, p. 121 e 258 ss.); o outro, “Caráter” (“*Character*”) (Nietzsche, BAW 2, p. 121; KSA 9, 12 [68]; Montinari, 1982, p. 83)<sup>16</sup> extraído de *The Essays* que o filósofo leu com intensidade na época da elaboração do *Za*. Sem menções diretas a Michelangelo, em o “*Caráter*” podemos ler:

Temos visto muitas adulterações, mas já nascemos acreditando em grandes homens. Como liamos com facilidade nos livros antigos, quando os homens eram poucos, e menores as ações dos patriarcas. **Exigimos que um homem deva ser tão grande e colunar na paisagem, para que mereça ser esculpido que ele reúna tal força e parta para tal lugar.** As imagens (*pictures*) mais confiáveis são as de homens majestosos que prevaleceram em sua entrada e convenceram os sentidos, como aconteceu ao mágico oriental, que foi mandado experimentar os méritos de Zaratustra ou Zoroastro (Emerson, 1983, p. 505. *O grifo é nosso*).

Em “Beleza”, o penúltimo ensaio de *A conduta da Vida*, encontra-se a seguinte menção ao artista italiano: “Limpo de todos os supérfluos, diz Michelangelo”. Emerson traduziu, de forma livre e parcialmente- a parte do soneto que nos interessa – e publicou em um artigo<sup>17</sup> sobre Michelangelo, na revista americana, *North America Review*, na edição de junho de 1837.

14 Nietzsche descobriu Ralph Waldo Emerson na década de 1860, ainda como um colegial imerso no ambiente de *Schulpforta*, foi introduzido a seus *Ensaaios* – em uma tradução alemã de G. Frabicius, de 1858 – por seu amigo, Carl von Gersdorff, tornando-se imediatamente um entusiasta do escritor americano, como pode ser constatado ao longo da sua obra. O transcendentalismo do ensaísta americano, expresso na ideia de um esforço de introspecção para se chegar além do eu superficial, exerceu mais influência, sobretudo, nas fases intermediária e de amadurecimento do pensamento nietzschiano, quando o filósofo resignificou a sua noção de homem elevado, compreendendo-o como um somatório de vivências, indo na direção dos conceitos de espírito-livre e *Übermensch*, sob forte influência do transcendentalismo de Emerson. Sobre a aproximação de Nietzsche com Emerson: (Montinari, 1982, p. 83; Campioni, 1987, p. 209-226; Stack 1993, p. 149-154; Brusotti, 1997, p. 471; Zvata, 2006, p. 316-343; Vivarelli 2018a, p. 326-339).

15 Neste ensaio, Montinari dá essa pista (Cf. também Vivarelli, 2018a, p. 328-330), sobre a relação entre Nietzsche, Michelangelo e Emerson, que segue o rastro de Montinari, e que nós acompanhamos na difícil tarefa de se compreender as intenções secretas de Nietzsche.

16 Neste ensaio, Montinari está preocupado em buscar as fontes de onde Nietzsche teria tirado o título *Also sprach Zarathustra* (Cf. também KSA, 14, p. 279). Montinari baseia-se, sobretudo, no fragmento do outono de 1881, KSA 9, 12 [68], todavia, há várias menções ao ensaísta americano entre 1881 e 1883, época do início da elaboração do *Za*. O ensaísta americano cita também, na mesma obra, o nome de Zaratustra no ensaio “*Experience*”, p. 485 e o ensaio “*The Over-Soul*”, p. 385-400, que influenciou fortemente Nietzsche, na elaboração do conceito de *Übermensch*. Ainda, sobre a relação Nietzsche e Emerson, ver: (Stack, 1993, p. 149-154; Golden, 2013, p. 398-408).

17 Em 1835, Emerson proferiu na *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, em Boston, seis palestras sobre cinco biografias de homens elevados (*great men – excelentes homens*), além da dedicada a Michelangelo, as outras são sobre Lutero, George Fox, Milton e Edmund Burke. A primeira delas é o embrião do ensaio “*Uses of Great Men*” que abre a obra de 1850, *Representatives Men*, que traz ensaios sobre Napoleão, Platão, Montaigne, Swedenborg, Shakespeare e Goethe.

*Never did sculptor's dream unfold  
A form which marble doth not hold  
In its white block; yet it therein shall find  
Only the hand secure and bold  
Which still obeys the mind* (Emerson, 1904).<sup>18</sup>

Todavia, não é fácil afirmar que Nietzsche realmente tivesse conhecimento desta tradução, pois não há, até o presente momento, registros em sua obra que possam decidir esta questão.

No entanto, a intérprete italiana, Vivetta Vivarelli, em esclarecedor artigo (Vivarelli, 2018a),<sup>19</sup> dando continuidade à análise de Montinari, na difícil arte de ler Nietzsche, acrescenta ainda mais camadas interpretativas. Vivarelli leva em consideração, em sua análise metodológica, que a leitura de um texto, mediante o emaranhado de conexões internas e externas de referências filosóficas ou artísticas, encontra o seu sentido também no eco que desperta no leitor, na medida em que o adverte para as intenções secretas do autor, interceptando conexões de âmbitos distantes entre ambos, permitindo que ele (o leitor) seja tocado pelo texto (Vivarelli, 2018a).<sup>20</sup> Assim procedendo em sua refinada hermenêutica, a intérprete italiana chama a atenção para o seguinte fato: que em uma passagem do mesmo fragmento de 1885 – por nós aqui *ad nauseam* mencionado –, “o problema da consumação vitoriosa (*Siegreich-Vollendeten*), que primeiro teve que superar até ‘o herói em si mesmo’” (*KSA* 11, 34 [149]), seria remissiva à súplica que Zaratustra faz, na seção “Dos sublimes”, aos seres sublimes para que eles superem a “vontade heroica” (Vivarelli, 2018a, p. 329). A título de exemplo, Zaratustra desenha um “ato nu” masculino como a representação de um momento de tensão dramática e de grandiosa elevação, a passagem da sublimidade para a beleza e a graça, o que faz com que Vivarelli estabeleça certa conexão com uma escultura de Michelangelo, o *Escravo moribundo* (1513–1515). Descreve Zaratustra:

Com o braço sobre a cabeça: assim deveria descansar o herói, assim que ele também deveria superar o seu descanso. [...] Ficar de pé com os músculos relaxados e a vontade desamarrada: eis o mais difícil para todos vós, ó sublimes! [...] Deves aspirar à virtude colunar: quanto mais ela sobe, fica mais bela e delicada, entretanto, interiormente mais dura e resistente (*Za* II, “Dos Sublimes”).

Entretanto as descrições e analogias que Nietzsche faz de esculturas para ilustrar suas ideias são frequentes no conjunto da sua obra; e exemplos de estátuas desnudas,

18 Nossa trad. “O sonho do escultor nunca revelou / Uma forma que o mármore não conservasse / Em seu bloco branco. / Ainda assim encontrará / Apenas a mão segura e ousada / Que ainda obedece à mente”. Extraímos de Emerson (1904). Sobre: (Vivarelli, 2018a, p. 329-330).

19 „Der Bildner des Übermenschen und der dithyrambische Künstler: Michelangelo und Wagner in *Also sprach Zarathustra*“. In Nietzsche-Studien. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

20 Neste artigo publicado em português, a estudiosa de Nietzsche descreve a sua metodologia interpretativa.



dormindo ou deitadas com os braços atrás da cabeça, que poderiam se encaixar na descrição de Zaratustra, são bastante conhecidos, especialmente, em algumas esculturas antigas. A intérprete americana de Nietzsche, Babette Babich – que fez um recenseamento do uso que o filósofo faz de estatuas e esculturas para ilustrar suas ideias – se referindo, especificamente, à passagem “Dos Sublimes” (Babich, 2011, p. 409-415), sem nenhuma menção a Michelangelo, dá como exemplos de esculturas que se encaixariam na descrição de Zaratustra-Nietzsche: *O Fauno Bêbado*,<sup>21</sup> *Apolo Citaredos*<sup>22</sup> e *Apolo Liceu* ou Lício.<sup>23</sup> Vivarelli, mesmo sabendo dessas variantes – pois, cita o texto de Babich em seu artigo 2028a –, prefere apostar no *Escravo Moribundo* de Michelangelo e para reforçar ainda mais a sua hipótese interpretativa, recorre a uma divulgada biografia do artista italiano, *A Vida de Michelangelo* (Grimm, 1864; Vivarelli, 2018a, p. 329), escrita por Hermann Grimm, que tinha um lastro de amizade com Emerson de quem foi correspondente e tradutor,<sup>24</sup> o que robustece mais a sua interpretação. Nietzsche teria, segundo ela, em mente, portanto, em sua descrição da escultura, uma passagem do livro de Hermann Grimm comentando o “*Jovem moribundo*” – como o seu autor preferia alcunhar:

Ele está amarrado ao pilar com uma faixa que passa pelo peito sob as axilas, sua força está diminuindo, a faixa o mantém em pé, ele quase pende nela, uma axila é forçada para cima, em direção à qual a cabeça afundada (*sinkende Kopf*) para trás se inclina para o lado. A mão desse braço está colocada sobre o peito, a outra se levanta curvada para trás da cabeça em uma posição, em que se faz do braço um traveseiro durante o sono, e assim está amarrada à articulação. Os joelhos, pressionados juntos, não se seguram mais; nenhum músculo está tenso, tudo volta ao repouso, o que significa morte (Grimm, *Das Leben Michelangelo's*, Kapitel 9, p. 297).

O que se sabe desta escultura – que hoje integra o acervo de estatuas do Louvre – é que ela fazia parte do conjunto de escravos que compunham junto com o *Moisés com Chifres*<sup>25</sup> a ornamentação do mausoléu do Papa Julio II. Hermann Grimm, deste modo, analisa a estatua levando em conta a sua relação com o todo da escultura, tal como foi concebida na origem, valorizando a oposição entre o símbolo da beleza representado pelo “*Jovem Moribundo*” e o símbolo do poder representado por *Moisés com chifres*.

Uma dessas duas estátuas deve ser aludida como oposta (*Gegensatz*) a Moisés. Para que não pareça que a admiração por esta obra ao mesmo tempo esgote tudo o que se pode admirar em Michelangelo

21 Escultura de autor desconhecido sec. III a.C. – que se encontra na Gliptoteca de Munique.

22 Estátua romana do sec. II, inspirada em um original atribuído a Praxiteles – (395 a.C. – 330 a.C.) – que se encontra no *Altes Museum* de Berlim.

23 Estátua romana do sec. II, também inspirada em um original de Praxiteles – que se encontra no Louvre.

24 Hermann Grimm traduziu dois ensaios de Emerson do seu *Representatives Men: Über Goethe und Shakespeare*. E, na abertura da sua biografia de Michelangelo agradece a Emerson por tê-lo estimulado para tal tarefa.

25 Basílica de São Pedro, em Roma.

no sentido mais elevado: a representação do grande, opressor, terrível, *del terribile* em uma palavra. Talvez a delicada beleza deste jovem agonizante seja ainda mais penetrante do que a *ferocidade* (*Gewalt*) de Moisés (Grimm, 1864, S 296).<sup>26</sup>

Esta passagem, para Vivarelli – o que parece bastante convincente – estaria na base da discussão em “Dos sublimes”, quando Nietzsche coloca o problema de grandiosa elevação, a transição do estado de sublimidade para o de beleza e graça no interior trama do livro. Nessa seção, de elevada tensão dramática, Zarathustra diz para todos os seres sublimes, que eles devem aspirar à virtude colunar que quanto mais se eleva, mais bela e graciosa fica e interiormente mais dura e resistente. Para isto – antes de descrever a representação dramática do “ato nu” –, Zarathustra suplica-lhes que devam desaprender a vontade de herói, para se tornarem seres elevados, não apenas sublimes, pois, apesar de serem apreciáveis, poderem domesticar monstros e solucionar enigmas, eles necessitam ainda redimir os seus próprios monstros e enigmas, faltam-lhes algo para serem verdadeiramente grandiosos, precisam também ter a graciosidade (*Anmut* – graça) da beleza.

Realmente há traços de semelhança entre os dois textos. Além da similaridade da descrição da escultura, há também aproximações entre a relação de tensão estabelecida por Grimm – entre a beleza do Jovem agonizante e a autoridade do poder de Moisés – e aquela estabelecida por Nietzsche – entre a sublimidade, a beleza e a graça. Contudo, há alguns elementos externos que o leitor deve estar atento e que não foram considerados por Vivarelli: primeiro, que Hermann Grimm foi duramente atacado pelo jovem Nietzsche na segunda conferência de *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*,

[...] Hermann Grimm, certa vez, no final de um ensaio tortuoso sobre a Vênus de Milo se pergunta: “O que é para mim essa figura de deusa? Para que servem os pensamentos que ela desperta em mim? Orestes e Édipo, Ifigênia e Antígona, o que eles têm em comum com o meu coração?” – Não, jovens alunos ginasiiais, a Vênus de Milo não tem a menor importância para vocês: mas menos ainda para os seus professores – eis aí é a desgraça, eis o segredo do atual ginásio. Quem os conduzirá à pátria da cultura se os seus líderes são cegos e até mesmo fingem ter visão!... (*KSA* 1, p. 687-88).<sup>27</sup>

26 Embora comece a rir desta “feiura”, ou seja, da feiura do sublime, agora lemos que: “Se ele se cansasse da sua sublimidade, só então aumentaria a sua beleza – e só então quero prová-lo e encontre gostoso”. A chave é novamente a tensão sublime entre a feiura e a beleza, e nesta mesma medida as reflexões zarathustrianas de Nietzsche sobre o sublime são também reflexões sobre sua própria disciplina de filologia clássica e sobre a “ciência” da estética, como ele fala dela principalmente em seu primeiro livro (Babich, 2011, p.413).

27 Nesta passagem, Nietzsche está analisando a situação de decadência que se encontrava o estabelecimento de ensino do *Gymnasium*, devido à perda de interesse pelos estudos gregos e latinos e isto muito se devia a falta de estímulo por parte dos professores e dos filisteus da cultura. Hermann Grimm seria um protótipo, junto com David Strauss, do filisteu da cultura, formador de opinião e propagador de uma cultura que não está preocupada com a grandeza, propagando toda inutilidade. A passagem que Nietzsche cita do texto de Hermann Grimm está em *Die Venus von Milo ; Rafael und Michel Angelo : zwei Essays* (1870)

Além disso, havia as rusgas pessoais<sup>28</sup> e teóricas entre Burckhardt e Hermann Grimm, o que talvez explique o conteúdo missivo da carta enviada a Carl von Gersdorff, de 11 de fevereiro de 1874, em uma passagem, na qual o nome de Grimm é mencionado:

Karl Hillebrand me convidou para participar de uma “revista italiana”, da qual será editor; o trabalho é publicado em livro, os melhores nomes italianos que você conhece estão incluídos, entre os alemães apenas foram convidados Jacob Burckhardt, Gregorovius, Hermann Grimm, Paul Heyse; eu recusei (*habe abgeseagt*), é claro, assim como Burckhardt (*KGB* 4, 345, p. 200).

Do ponto de vista teórico, o que mais chama atenção na desavença entre Grimm e Burckhardt é o posicionamento de ambos concernentemente à História da Arte. A abordagem de Grimm acerca da História da Arte foi por meio dos “Grandes Mestres”, organizando o significado da arte através de relatos biográficos, entrando, deste modo, em colisão metodológica com Burckhardt, que embora fosse um adepto da “História dos grandes homens”, foi eminentemente, um historiador da cultura, rejeitando uma abordagem narrativa biográfica. Somado a isto, Heinrich Wölfflin seu discípulo em Basel e sucessor de Grimm, na cátedra de História da Arte, na Universidade de Berlim, posicionou-se inversamente ao seu predecessor, propondo uma “História da Arte sem Nome” (Wölfflin, 1915).

### À guisa de conclusão

Contudo, embora haja um grande esforço hermenêutico para se comprovar a forte presença secreta de Michelangelo como fonte na obra de Nietzsche, principalmente, na elaboração de um dos temas centrais como o de *Übermensch*, paira ainda uma ambiguidade nas considerações que o filósofo tece sobre o artista, pois naquilo que não foi ocultado, ou seja, aquilo que está explicitamente grafado há a expressão de certa censura à insuficiência para transvaloração dos valores cristãos (*die Umwerthung der christlichen Werthe*), parece haver também, como em Rafael uma “tímida hipocrisia” (Nietzsche, KSA 11, 26 [3])<sup>29</sup> que impede tão grandiosa tarefa.

28 Hermann Grimm foi uma figura controversa no meio acadêmico alemão, além de pretensioso, pois se comparava a Goethe, era filho de Wilhelm Grimm e foi orientando de Leopoldo Von Ranke, o que parecia lhe abrir portas, ocupou a recém criada cátedra de História da Arte, na Universidade de Berlim, em 1872-73. Burckhardt, por sua vez, se doutorou na Universidade de Berlim e rejeitou ocupar a cadeira que foi de Ranke. Há uma crítica velada de Burckhardt, em *suas Considerações sobre a História Universal*, à apologia de Hermann Grimm a cultura Americana,

29 Segundo Nietzsche, “O cristianismo tem sido responsável pela deterioração (*verdorben*) da plenitude de diversos homens [...]. Ele deteriora até mesmo o conceito dos artistas: ele lançou uma hipocrisia tímida (*schüchterne Hypocrisie*) sobre Rafael, finalmente, está também o seu Cristo Transfigurado envolto em um esvoaçante e fantasioso hábito, ele não ousou mostrá-lo nu.

Michelangelo foi, quão barato, apenas em momentos tão altos e fora de seu tempo e da Europa cristã [...] Era um ideal que só uma pessoa da mais forte e mais elevada plenitude de vida pode enfrentar, mas não um homem que envelheceu! Basicamente, ele deveria ter destruído o Cristianismo com base em seu ideal! Mas ele não era pensador e filósofo o suficiente para isso (*KSA*, 11, 34[149]).

## Referências bibliográficas

- BABICH, B. (2011). „Zu Nietzsches Statuen: Skulptur und das Erhabene“, in Beatrix V. & NIKOLAUS G. (Hg.). (2006-2009). Grenzen der Rationalität: Teilband\_2: Vorträge 2006 – 2009, übers. Harald Seubert unter Mitwirkung der Verfasserin. München: Allitera Verlag, S. 391-421.
- BOURIAU, C. (2015). Nietzsche et la Renaissance. Paris: PUF, coll. Philosophies.
- BRUSOTI, M. (1997). Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische ebengestaltung bei Nietzsche von Morgenröthe bis Also sprach Zarathustra. – Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- BUONARROTI, M. (1960). Rime / Michelangiolo Buonarroti; a cura di Enzo Noe Girardi. – Bari: Laterza – 559. p. 217.
- BURCKHARDT, J. (2000). Kritische Gesamtausgabe der Werke Jacob Burckhardts (JBW). Sie ist auf 28 Bände. In: <https://www.chbeck.de/empfehlungen/specials/jacob-burckhardt-werke/>
- \_\_\_\_\_. (2009) *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. De Sérgio Tellaroli. SP: Companhia das Letras.
- CAMPIONI, G.; D'IORIO, P.; FORNARI, M. C.; ORSUCCI, A.; FRONTEROTTA, F. (Hg.). (2003). Nietzsches persönliche Bibliothek. Supplementa Nietzscheana, Band 6. Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- EMERSON, R.W. (1904). The Complete Works. Vol. XII. Natural History of Intellect and Other Papers. In: <https://www.bartleby.com/90/1208.html>.
- \_\_\_\_\_. (1983). Essays & Lectures. NY: The Library of America.
- \_\_\_\_\_. (2012). The Conduct of Life. Release Date: May 27. Project Gutenberg.
- GIRARDI E. N. 1974. Studi su Michelangelo scrittore. Biblioteca di «Lettere italiane». Studi e testi, vol. Golden, M. (2013). Emerson-Exemplar: Friedrich Nietzsche's Emerson Marginalia. Journal of Nietzsche Studies, 44(3) (Autumn). Published By: Penn State University Press, p. 398-408
- GRIMM, H. (1864a). Das Leben Michelangelo's. Hannover: Carl Rümpler.
- \_\_\_\_\_. (1864b). „Grimm, Die Venus von Milo; Rafael und Michel Angelo: zwei Essays“, in <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015013518702&view=1up&seq=11&skin=>
- HAASE, M.-L. (1984). „Der Übermensch in Also sprach Zarathustra und in Zarathustra-Nachlass 1882-1885“, *Nietzsche-Studien 13*. Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- IMORDE, J. (2009). „Michelangelo Deutsch! Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- JANZ, P. C. (1978). Friedrich Nietzsche“, in 3 B. München – Wien: Carl Hanser Verlag.
- LÖWITH, K. (1984). „Burckhardt und Nietzsche“, in Sämtliche Schriften, Band 7, Stuttgart: Metzlerschen Verlagsbuchhandlung.
- MAGNUS, B. (1983). Perfectibility and attitude in Nietzsche's Übermensch. Review of Metaphysics, 36.

- \_\_\_\_\_. (1996). "Nietzsche's Philosophy in 1888: The will to power and Übermensch", *Journal of History of Philosophy*, 24(1).
- MIGLIACCIO, L. (1998). "Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni de Benedetto Varchi", in *Revista Brasileira de História*, 18 (35), p. 207-216.
- MONTINARI, M. (1982). *Nietzsche Lesen*. Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. (1988). „Die spröde Art, Nietzsche zu lesen. Die Niederschrift von ‚Also sprach Zarathustra‘ am Beispiel des Kapitels ‚Auf den glückseligen Inseln‘“, in Gerd Wolfgang Weber (Hg.). *Idee.Gestalt. Geschichte – Zu Werk und Wissenschaft des Germanisten Klaus von See. Studien zur europäischen Kulturtradition* (Odense), p. 481-512.
- NIETZSCHE, F. (1986). *Sämtliche Briefe-Kritische Studienausgabe (KSB)*. Berlin/NY: dtv/de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Kritische Studienausgabe (KSA)*. Berlin/NY: dtv/de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. (1991). (KGW) – VI – 4 Nachberichts-Band zu *Also sprach Zarathustra*. Berlin / NY: Walter de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Früheschriften*, in 5 B. (BAW). München: Verlag C.H. Beckmünchen.
- Panofsky, E. 1968. *Idea, A Concept in Art Theory*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- SHAW, B. G. (1921). *Back to Methuselah*. London/NY: Constable/Brentano's.
- SOMMER, A. U. (2008). (Hrsg.) *Nietzsche, Philosoph der Kultur(en)?*. Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- STACK, G. J. (1993). Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity. *Journal of Nietzsche Studies*, 6, Art and Life (Autumn), p. 149-154.
- VARCHI, B. (2018). *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi: Nella Prima Delle Quali Si Dichiarò un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; Nella Seconda Si Disputa Quale Sia Più Nobile Arte la Scultura, o la Pittura, con una Lettera d'Esso Michelagnolo, e più altri eccellentiss.* London: Forgotten Books.
- VASARI, G. (1550). *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. In <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000996>.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Trad. de Luiz Marques. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp.
- VENTURELLI, A. (2003). *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*. Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. (2018a). „Der Bildner des Übermenschen und der dithyrambische Künstler: Michelangelo und Wagner in *Also sprach Zarathustra*“, in *Nietzsche-Studien*. Berlin/NY: Walter de Gruyter, s. 326-339.

- \_\_\_\_\_. (2018b). A arte da alusão e os mitos escondidos em Assim falou Zaratustra. Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro, 39(2), p. 77-96.
- Wagner, R. 1850. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig: Verlag von Otto Wigand.
- \_\_\_\_\_. (1994). Oper und Drama – ein Essay über die Theorie der Oper. Stuttgart: Reclam.
- \_\_\_\_\_. (2005). “Carta Aberta a Nietzsche”, in Machado, R. (org.). *Nietzsche e a polémica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2010). Beethoven. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- WARBURG, A. (1932). Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner.
- \_\_\_\_\_. (2005). El renacimiento del paganismo Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Trad. Elena Sánchez y Felipe Pereda. Madrid: Alianza Editorial.
- Winkelman, J. J. 2014. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: *Ausgewählte Schriften*. (Hg). Karl Maria Guth. Berlin: Hofenberg.
- WÖLFFLIN, H. (1915). Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München: Bruckmann.

Revista digital: [www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos)



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.