

# Michelangelo secretamente no pensamento de Nietzsche

Michelangelo secretly in the thought of Nietzsche

José Nicolao Julião

[jnnicolao@gmail.com](mailto:jnnicolao@gmail.com)

(Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)

**Resumo:** Neste estudo procuramos mostrar como Nietzsche se apropria da força simbólica da obra de Michelangelo para secretamente desenvolver suas ideias. Em um primeiro momento da nossa reflexão, analisamos, de forma mais sinóptica, as referências à pintura do artista italiano no conjunto da obra de Nietzsche; na segunda parte, apresentamos de forma mais desenvolvida a apropriação mais secreta que o filósofo faz da escultura do artista renascentista, especialmente, na elaboração do seu conceito de *Übermensch*.

**Palavras-chaves:** Humanismo; Tensão Dramática; Super-Homem.

**Abstract:** In this study we seek to show how Nietzsche appropriates the symbolic force of Michelangelo's work to secretly develop his ideas. In a first moment of our reflection, we analyze, more synoptically, the references to the painting of the Italian artist in the whole of Nietzsche's work; in the second part of this study, we present in a more developed way the most secret appropriation of the sculpture of the Renaissance artist by the philosopher, above all, in the elaboration of his concept of *Übermensch*.

**Keywords:** Humanism; Dramatic Tension; Superman.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v27i1p49-67>

## Introdução

Os ideais do Renascimento, a partir da fase intermediária<sup>1</sup> do processo de desenvolvimento intelectual de Nietzsche, passam a perfilar uma moralidade capaz de dar à luz a um novo tipo de cultura elevada que ele vislumbrava, ou seja, uma cultura formadora de espíritos-livres, pois o movimento, tal como Burckhardt lhe ensinara, se caracteriza, sobretudo, pela imposição da força da personalidade individual, marca indelével do Humanismo. A partir da sua fase intermediária - se afastando da visão crítica que tinha na juventude - Nietzsche passa a ver o Renascimento como sendo na história da civilização, um momento de reabilitação da cultura elevada, tal como aquela laureada na juventude, quando se referia ao período arcaico-trágico

---

<sup>1</sup> Poderíamos dizer um pouco antes, em 1875, na transição, como, por exemplo, em: Nietzsche, 1988, KSA 8, 3 [15]; 3 [16]; 3 [17]; 3 [18]), quando desperta no filósofo certo interesse pelos “poetas-filólogos” do Humanismo - expressão que ele tomou emprestada de Burckhardt (2009, pp. 201-203).

grego ou, posteriormente, ao se referir ao Iluminismo, estabelecendo, assim, um elo de elevação. E para se estabelecer um parâmetro de elevação ou decadência de certa cultura, o filósofo, desde as primeiras obras, recorre ao estado anímico como responsável pela formação de determinada estrutura cultural, constituído por processos fisiológicos.

Em *HHI*, embora o termo instinto (*Instinkt*)<sup>2</sup> não seja propriamente empregado - mas apenas alguns similares como, por exemplo, desejo (*Wunsch*), impulso (*Trieb*), anseio (*Verlangen*) -, este passará a ser o cerne a partir do qual determinadas culturas lidam com ele, que se manifesta através da fisiologia dos corpos, o elemento nuclear da instauração e formação de estatutos culturais. Portanto, culturas que reprimem ou limitam os instintos, impulsos, desejos, anseios no sentido de domesticá-los, ou melhor, de submetê-los a uma moralidade, se constituem como culturas decadentes; por outro lado, as que os englobam em sua formação (*Bildung*) são consideradas elevadas ou plenas. Para Nietzsche, a plenitude do Renascimento residiria, exatamente, em sua capacidade de ser uma cultura que engloba os instintos corporais, em seu processo de formação e produção, seja ele artístico, científico ou político, permitindo, assim, a manifestação simbólica da força da personalidade individual como característica fundamental do Humanismo.

Será neste contexto, que o filósofo reavaliará o Renascimento como uma civilização superior à alemã de sua época, animada por uma força instintiva mais ampliada e, conseqüentemente, mais elevada, centrada em valores superiores expressos na produção simbólica de figuras históricas eminentes, como, por exemplo: Petrarca, Boccaccio, Dante, Rabelais e Erasmo - na poesia e filologia -; Rafael, Michelangelo, Da Vinci - nas artes plásticas -; Luigi Cornaro - na dietética-; Maquiavel, e Cesare Borgia - na política. Estes, entre outros, foram, para Nietzsche, capazes de englobar simbolicamente, em suas ações e obras as suas potências instintivas, elevando, assim, a força de suas personalidades individuais. O nosso filósofo, conseqüentemente, a partir da fase intermediária, se apropriará do projeto humanista do Renascimento para ressignificar o que ele designou - já desde a primeira fase - como grandes homens (ou: homens elevados, homens superiores, homens plenos, homens supremos, tipo supremo, nobre) e, com base nisso, desenvolveu ainda os seus próprios projetos, acerca do humano, como: gênio, espírito-livre e super-homem<sup>3</sup>. Por isso, ao propor uma “doutrina” acerca do homem elevado, tendo

---

2 Nietzsche faz um farto uso do termo instinto em sua filosofia, que, embora não obedeça a padrões rígidos, ele emprega, pelo menos, de duas maneiras: uma associada à decadência, aos baixos instintos; na outra, ligada à nobreza, a elevação dos instintos é constitutiva dos homens elevados e de seus similares.

3 Embora haja distinções sutis entre os termos envolvidos, é razoável manter a surrada tese da equivalência entre eles. Podemos dizer que o primeiro dos termos, o de gênio, foi momentaneamente deixado de lado no período intermediário, devido, sobretudo, ao afastamento de Nietzsche de Schopenhauer e do Romantismo, quando predominou o de espírito-livre - que já aparecia também

como uma das referências o Humanismo renascentista, fundamentado na ideia de que o homem adquire sua dignidade desenvolvendo - graças a uma formação apropriada - todas as disposições da sua força da sua personalidade individual, Nietzsche, que geralmente é considerado um anti-humanista, pode ser estimado também como um humanista.

## Os Grandes Mestres Pintores e Escultores

A inflexão que ocorre no pensamento de Nietzsche em torno do Renascimento, na etapa intermediária do seu processo de desenvolvimento intelectual e que invade o início da terceira fase, está associada, segundo a nossa hipótese, a quatro fatores: 1) a ruptura momentânea com Wagner; 2) a ressignificação da figura filosófica do espírito-livre<sup>4</sup>, que passa a ganhar protagonismo nesta fase e logo contribui para elaboração da figura do super-homem no início da etapa posterior; 3) a rivalidade perpetrada entre o Renascimento e a Reforma; 4) aproximações com Humanismo, devido à valorização do corpo como lugar da representação simbólica da plenitude. Sobre este último fator especificamente, Nietzsche passou a apreciar do Humanismo renascentista, notadamente, a valorização das ciências, das letras e das artes em geral como expressões que simbolizam a força da personalidade individual, uma das fontes a partir das quais é ressignificado o conceito de espírito-livre.

Será no contexto de restabelecimento do corpo e conseqüentemente dos seus poderes instintivos que exaltam a plenitude da personalidade individual, opondo-se à cultura cristã baseada na consagração do espírito, que o filósofo irá se aproximar de alguns grandes mestres pintores e escultores renascentistas como Da Vinci, Michelangelo e Rafael. Nietzsche considera, antes de tudo, em sua abordagem sobre a arte em geral, que o sonho e a embriaguez são condições fisiológicas indispensáveis para haver criação artística<sup>5</sup>, e no caso especial desses artistas tem de se considerar,

---

desde a primeira fase com identificações com o gênio; depois, com a elaboração da doutrina da vontade de poder, surge o termo super-homem que tem o seu clímax entre 1883 e 1885, arrefecendo posteriormente, quando os três termos passam ser tomados alternativamente como equivalentes. Sobre a equivalência dos termos gênio, espírito livre e super-homem em Nietzsche, como tentativas do filósofo elaborar teorias sobre o homem, cf. Magnus, 1983, p. 636; cf. também, Magnus, 1996.

4 O termo *Freigeist* aparece em vários fragmentos póstumos desde a primeira fase, antes de ganhar protagonismo a partir de *HH*, § 30, e sobrevive até as últimas obras, ganhado grande destaque ainda em o *AC*.

5 Cf. *CI*, Incursões de um extemporâneo, 8. *KSA* 6, p. 116. - A embriaguez é uma pré-condição fisiológica da arte, em geral, ela não se reduz ao Renascimento. É interessante, entretanto, ressaltar que em *NT*, § 1 a embriaguez já é apresentada como uma pré-condição fisiológica da arte, entretanto associada ao princípio dionisíaco em contraste reconciliável com a outra pré-condição da arte, o sonho, associado ao princípio apolíneo, a arte trágica grega seria o momento da reconciliação destas duas pré-condições. Portanto, há uma nítida mudança na posição de Nietzsche, em *CI*, ao tomar a embriaguez sozinha - contudo, não anulando o sonho - como a pré-condição fisiológica da arte, este deslocamento se dá no bojo da ressignificação que ele faz dos seus conceitos de trágico e dionisíaco. Em *NT*, seu autor fala do trágico como um emparelhamento (*Paarung*) entre os princípios

ainda, certas características, tais como: o uso que eles faziam das cores, da luz e das proporções em suas pinturas que resgatavam o significado cósmico dos objetos artísticos e também o caráter metafísico da arte<sup>6</sup>; o mérito de terem valorizado os gestos, as emoções e expressões corporais em suas obras e, conseqüentemente, a dimensão do humano, se afastando das tendências cristãs mais tradicionais. Para o filósofo, esses artistas valorizavam a existência, transformando o corpo em um veículo fundamental para as suas criações. Disso decorre uma estetização carnal do cristianismo como uma chancela para sua superação, ou melhor, sua transvaloração, ilustrada nas obras desses grandes mestres renascentistas. Será neste contexto, porém não exclusivamente, que Nietzsche irá abordar a criação em Michelangelo.

Embora esses grandes mestres sejam raramente mencionados, às vezes ganham dimensões secretas, não declaradas, imensas no conjunto da obra nietzschiana. Em um fragmento póstumo de abril-junho de 1885, sem grandes esclarecimentos, Nietzsche considera Leonardo da Vinci superior a Michelangelo e a Rafael, tal como anotou: “Leonardo da Vinci é superior (*höher*) a Michelangelo e Michelangelo é superior a Rafael” (KSA 11, 34 [25]). Em outra anotação do mesmo período, diz também estimar mais Da Vinci do que os outros devido ele “ter tido talvez efetivamente uma visão sobre-cristã (*überchristlichen Blick*)... [...] Há algo de supereuropeu (*Über-Europäisches*) e secreto nele, pois isso caracteriza todos que viram uma gama muito grande de coisas boas e ruins” (KSA 11, 34 [149]).<sup>7</sup> Em *PBM*, o artista florentino é colocado ao lado de outros grandes homens como Alcebiades, César e Frederico II, tipos que surgem, segundo o filósofo, em determinadas épocas em que se avultam tipos fracos<sup>8</sup>. E, ainda, em outra anotação sobre uma edição do *Jornal dos irmãos Goncourt*, do final de 1887, na qual Nietzsche aprecia comparativamente Da Vinci a Rafael, aquilatando - nos parece - mais o primeiro em detrimento do segundo.

Rafael encontrou o tipo clássico da virgem por meio da perfeição do tipo comum - em contraste absoluto com a beleza buscada por ele, Da Vinci, no requinte do tipo e na raridade da expressão. Uma espécie de serenidade completamente humana, uma beleza arredondada, uma saúde quase juvenil. Tornar-se-á popular para sempre (KSA 8, 11 [296]).

Embora Da Vinci seja declaradamente mais estimado do que Michelangelo e Rafael, estes últimos ganharam dimensões secretas maiores, não declaradas, no pensamento

---

apolíneo e dionisíaco, porém, em várias passagens, Nietzsche toma os dois termos - o dionisíaco e trágico - como equivalentes. Concluímos que ao conceito de dionisíaco ressignificado está acoplado o princípio apolíneo, dando uma espécie de equilíbrio.

6 Cf. *HH I*, 220. *KSA 2*, p. 180.

7 Tanto o adjetivo *überchristlichen* quanto o substantivo *Über-Europäisches* podem ser traduzidos, no contexto do texto, respectivamente como não cristã e não europeu, ficando mais condizente com a ideia de Da Vinci ser mais estimado ou honrado do que Rafael e Micheangelo, devido ele ser menos cristão e menos europeu.

8 Cf. *PBM* § 200.

nietzschiano. Vejamos, portanto, o caso Michelangelo.

## O caso Michelangelo

### 1. A Pintura: cor luz e expressão

Como vimos acima, apesar de Nietzsche estimar mais Da Vinci do que Rafael e Michelangelo, este último é mais estimado do que o pintor de Urbino.<sup>9</sup>

Estimo Michelangelo mais do que Rafael porque, através de todos os véus e preconceitos cristãos de seu tempo, ele viu os ideais de uma cultura mais aristocrática do que a cristã-rafaélica: enquanto Rafael era leal e modesto aos valores que lhe foram dados e glorificados, sem instintos de desejo. Mas Michelangelo viu e sentiu o problema da legislação (*Gesetzebers*) de novos valores: da mesma forma, o problema da consumação vitoriosa (*Siegreich-Vollendet*), que primeiro teve que superar até “o herói em si mesmo”; o homem elevado ao mais alto, que também foi elevado acima de sua piedade e impiedosamente esmagou e aniquilou o que lhe era alheio - brilhante e límpida divindade (KSA, 11, 34[149]).

Michelangelo, contudo, é o menos mencionado diretamente no conjunto da obra nietzschiana, apesar de ser o que, aparentemente, ganha maiores dimensões secretas pelo filósofo. Quanto ao nome de Michelangelo, embora apareça grifado em outros textos póstumos de Nietzsche, ele faz apenas duas menções diretas ao artista na obra publicada em vida. A primeira, em *HH*, § 220, envolvendo os seus afrescos numa mesma problemática com a *Divina comédia* de Dante, os quadros de Rafael e as catedrais góticas, que, segundo o filósofo, em suas transfigurações (*Verklärungen*) pressupõem um significado não apenas cósmico, mas também metafísico nos objetos de arte. A segunda, em *HH II*, no qual se estabelece uma comparação elogiosa do pintor com o estilo barroco, caracterizando a expressão e a narrativa da sua pintura:

O estilo barroco surge no desflorecimento (*beim Abblühen*) de toda grande arte, quando as exigências se tornam grandes demais na arte da expressão clássica, como um evento natural que se presencia com tristeza – porque prenuncia a noite –, mas também com admiração pelos sucedâneos artísticos que lhe são próprios, na expressão e na narrativa. Entre eles está a escolha de questões e temas de *elevada tensão dramática* (*höchster dramatischer Spannung*), com os quais mesmo sem arte o coração treme, já que céu e inferno do sentimento se acham muito próximos; depois a eloquência dos afetos e gestos fortes, do feio-sublime, das grandes massas, da quantidade mesma em si – tal como já se anuncia em Michelangelo, o pai ou avô dos artistas barrocos italianos. (*HH II* - “Opiniões e sentenças diversas”, § 144. O grifo é nosso)

A menção a Michelangelo alude, no âmbito das suas pinturas, provavelmente aos seus afamados afrescos pintados na cúpula da Capela Sistina, que narram e expressam

---

<sup>9</sup> Há uma querela no *establishment* cultural alemão sobre a preferência entre Rafael e Michelangelo. Cf. Imorde, 2009, pp. 114-117.

aquilo que o filósofo quis dizer com: “questões e temas de elevada tensão dramática” (HH, § 220). Todavia não há registros diretos no espólio nietzschiano que comprovem tal hipótese - que nós compartilhamos com Cristophe Bouriau (2015, pp.54-55) -, sobrando-nos, apenas, um recurso hermenêutico de se considerar certas circunstâncias indiretas para se compreender as intenções secretas do filósofo em seus textos. As nove cenas do livro *Gênesis* pintadas no teto da Capela Sistina representam em imagens narrativas, talvez, a melhor expressão dos afetos e gestos corporais fortes, através das temáticas da criação, do castigo e do juízo final, que são dignos de serem considerados como “questões e temas de elevada tensão dramática”. O intérprete francês Cristophe Bouriau considera como a mais representativa entre as cenas, de temas e questões de elevada tensão dramática, a da *Criação do Sol, Lua e Plantas*. Segundo ele, a cena se evidencia uma tensão dramática de grandiosa elevação, sobretudo, expressa nos gestos corporais de Deus, muito especialmente, em seu olhar no momento da criação de matérias tão admiráveis e opostas como o sol e a lua ou o dia e a noite. Contudo, não seria precipitado afirmarmos, mesmo sem uma análise mais apurada da totalidade das cenas dos afrescos, que todas elas são expressões de “questões e temas de elevada tensão dramática”. Não há, por exemplo, menos tensão dramática e assunto de grandiosa elevação nas cenas de *A Criação de Adão*, do *Grande Dilúvio*, do *Pecado Original e a Expulsão do Paraíso* ou de *A Separação da Água e da Terra*, do que em a *Criação do Sol, Lua e Plantas*. Todos os afetos expressos nos corpos das personagens em todas essas cenas são em decorrência da tensão com Deus e representam temas e assuntos de elevada tensão dramática. Isto pode ser visto seja no momento do encontro entre o criador e a criatura através de um sutil toque de dedos e de olhares que se entrecruzam, seja no momento dos efeitos que a punição de Deus causa sobre os homens representados tanto na cena do *Pecado Original e A Expulsão do Paraíso* quanto na cena de *O Grande Dilúvio* ou, ainda expressa nos gestos corporais de Deus, no momento de grande tensão da criação de matérias tão opostas como a água e a terra em *A Separação da Água e da Terra*.

## **2. Escultura: Michelangelo empresta a Nietzsche martelo e cinzel para esculpir o super-homem**

Para além da expressão de elevada tensão dramática representada nos afrescos de Michelangelo e na sua pintura em geral, encontra-se a sua escultura colunar que Nietzsche, de forma não declarada, ou seja, secretamente, tomou emprestada, associando-a a outras matrizes<sup>10</sup>, para a formulação da sua ideia de “o filósofo como

---

<sup>10</sup> 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 ele em sua obra, cf. Babich, 2010, pp. 391-423.

um escultor” (*Bildner*) que permeia toda a sua obra, desde os textos juvenis até os seus últimos escritos. Ganhando destaque principalmente no subtítulo de o *CI, como filosofar com o martelo*, e na elaboração secreta da noção de super-homem apresentada no *Zarathustra* e avigorada na seção sobre este escrito em *EH* (‘Za’ 8).

Se recuarmos aos textos de juventude, principalmente aos da época de o *NT*<sup>11</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 super-homem -, em uma passagem de *A visão dionisíaca do mundo* (*VD*), de 1870, e em sua versão presenteada 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 grifo é nosso).

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. O grifo é nosso).

Em o *NT*, o jovem filósofo estabelece uma íntima relação entre o processo de criação de seres super-humanos (*übermenschlicher Wesen*)<sup>12</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 Renascimento (*Wiedergeburt*).

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 *embriaguez*; nos quais há um contraste correspondente em suas manifestações fisiológicas, como deve ser

11 Há dois póstumos contemporâneos nos quais Nietzsche estabelece uma relação análoga entre o escultor e o rapsodo - mencionando Xenófanos (Cf. *KSA* 7, 16 [17]) - e outro, com uma menção a Tales (Cf. *KSA* 7, 19 [68]).

12 Aqui Nietzsche parece apresentar, bastante influenciado por Burckhardt, o embrião do seu tema do super-homem (*Übermensch*) que surgirá depois em *Za* (1883), onde ganha destaque, mas logo depois, em 1885, se arrefece. Para uma leitura mais apurada sobre o surgimento do super-homem em *Za* e o seu arrefecimento, cf. Haase, Marie-Luise. 1984.

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 (NT § 1).*

Wagner, a partir desta passagem e principalmente depois, na última *Extemporânea*, WB § 5 e § 9, ganha protagonismo como músico, poeta e 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 único professor e educador de quem posso me vangloriar, Arthur Schopenhauer - lembrar-me-ei de outros mais tarde. (SE § 1)<sup>13</sup>.

Embora, também, não haja menções a Michelangelo nessas passagens, retumbam sobre elas ecos das considerações que Burckhardt teceu sobre o artista 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 super-homem de Nietzsche. Para Burckhardt, Michelangelo “procura o super-humano (*Übermenschliche*) e o

---

13 Cf. 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.



encontra” (Burckhardt, 1855, p. 667). Portanto, pode ser percebido que a estrutura embrionária do super-homem expressa na formulação nietzschiana *übermenschlicher Wesen* - como vimos acima, NT, §1 - ecoa notas da fórmula burckhardtina que se refere a Michelangelo, a qual o filósofo opta por não declarar explicitamente em texto, deixando-o secretamente oculto. Contudo fica explícito que o jovem filósofo, estrategicamente no início da sua filosofia, se apropriou das considerações burckhardtianas sobre o Renascimento e as usou a serviço da causa wagneriana.

Mesmo quando Nietzsche se afastou dos seus antigos mestres Shopenhauer e Wagner, na fase intermediária, a ideia ilustrativa “do filósofo como escultor de cultura elevada e de homens elevados” permaneceu acesa em sua obra. Entretanto, retornando ao protótipo da Grécia arcaica - mesmo que nesta fase tenha arrefecido o seu interesse pelos antigos -, 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 fazer, ainda, qualquer alusão a Michelangelo ou ao Renascimento que nesta época da produção e intelectual do filósofo já era superestimado.

As ilações que podem ser feitas com Michelangelo, mesmo assim, de forma não declarada, por parte de Nietzsche, e com apoio de certa literatura especializada, são estabelecidas tendo como base o texto do *Zarathustra*, obra na qual o seu autor forjou o conceito de *Übermensch*, importantíssimo para a conexão entre o artista e o filósofo. Mazzino Montinari, neste aspecto, 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.) O intérprete italiano, deste modo, lê o *Za*, estabelecendo certa conexão entre a escultura de Michelangelo e o tema do super-homem aí desenvolvido. Embora já houvesse comparações entre o super-homem nietzschiano e a obra do artista renascentista, fora da *Nietzsche-Forschung*, como, por exemplo, faz o dramaturgo irlandês Bernard Shaw, que no prefácio do seu *Volta a Matusalém*, diz que:

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 Zarathustra* 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 (Shaw, 1921. p. 94).

Contudo, trata-se muito mais de uma inspiração intuitiva, um *insight* poético, do que um estudo filológico circunspecto de análise e interpretação de texto como faz Montinari.

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 na organização do material alternativo ao texto original da edição crítica da *KGW*<sup>14</sup>, foi publicado, ainda, postumamente, em 1988, um ensaio de título “A maneira esquivada (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>15</sup> - sobre a seção “Nas ilhas Bem-aventuradas”. Neste último estudo, Montinari estabelece uma conexão entre Michelangelo e as intenções secretas de Nietzsche ao escrever essa passagem 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 de que ele 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). Zaratustra se vê como um escultor que cria a estátua (*das Bild* - imagem) do super-homem 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 reforçar a sua interpretação, Montinari recorre às páginas remissivas ao *Za*, em *EH*, onde Nietzsche retoma a metáfora do escultor e a pedra: “Para ele - Zaratustra -, o homem é um sem forma (*eine Unform*), 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 forte conexão secreta de Michelangelo por trás da elaboração do super-homem 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 - ou Como se filosofa com o martelo*. Entre as anotações, o filólogo italiano se destaca aquela do espólio de 1885 - por nós já supracitada em parte -, na qual, o nome de Michelangelo

<sup>14</sup> Trata-se do *KGW* VI, 4, 1986.

<sup>15</sup> Seguimos aqui os passos de Vivarelli, 2018a, pp. 327-328.

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 (*Gesetzebers*) de novos valores: da mesma forma, o problema da consumação vitoriosa (*Siegreich-Vollendeteten*), que primeiro teve que superar até “o herói em si mesmo”; o homem elevado ao mais alto, que também foi elevado acima de sua compaixão 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, tomou empestada de um propalado soneto, intitulado *Non ha lotem artista alcun concetto*, que Michelangelo dedicou a 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 contraria o desejado efeito. (Soneto 151)<sup>16</sup>

Contudo, não há evidências de que Nietzsche conhecesse esses versos, muito embora, em suas intenções secretas, constem registros - como aponta Montinari - de, pelo menos, dois ensaios de Ralph Waldo Emerson<sup>17</sup> que têm ligações diretas e indiretas com o soneto de Buonarroti: Um intitulado “Beleza”, extraído do livro *A conduta*

---

16 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 / Michelangiolo Buonarroti*; a cura di Enzo Noe Girardi. - Bari: Laterza, 1960. - 559 p. 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. Cf. sobre a relação Varchi e Michelangelo (Migliaccio, 1996).

17 Nietzsche descobriu Emerson na década de 1860, ainda como um colegial imerso no ambiente de *Schulpforta*, foi introduzido a seus *Ensaio*s - em uma tradução alemã de G. Frabricius, de 1858 - por seu amigo, Carl von Gersdorff, tornando-se imediatamente um entusiasta do escritor, 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 super-homem. Sobre a aproximação de Nietzsche com Emerson, cf. Montinari, 1982, p. 83; Campioni, 1987, pp.209-226; Stack, 1993, pp. 149-154; Brusotti, 1997, p.471; Vivarelli 2018a, pp. 326-339.

da Vida<sup>18</sup>, o qual ele leu com atenção na juventude (1863)<sup>19</sup>; o outro, “Caráter”,<sup>20</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 líamos 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 a “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 a publicou em um artigo<sup>21</sup> sobre Michelangelo na revista americana *North American Review*, edição de junho de 1837.

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 (Emerson, 1904).<sup>22</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 (2018a), em esclarecedor artigo, dando continuidade à análise de Montinari, na difícil arte de ler Nietzsche,

---

18 Cf. Montinari, 1998, p.484. Neste ensaio, Montinari dá essa pista. Cf. também Vivarelli. 2018a, pp. 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.

19 Cf. Sobre a “Beleza”, Nietzsche (1994), *BAW* 2, p. 121, sobretudo, 258 ss.

20 Sobre o “Caráter”: *BAW* 2, p. 121 e *KSA* 9, 12 [68]. Cf. Montinari, 1982, p. 83. 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 se baseia, principalmente, 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*. Sobre a relação de Nietzsche e Emerson cf. in: Stack, 1993, pp. 149-154; Golden, 2013, pp. 398-408.

21 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.

22 In: <https://www.bartleby.com/90/1208.html>. A tradução é nossa. “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”. Cf. Vivarelli, 2018a, p.329-330.

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.<sup>23</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 - mencionado -, “o problema da consumação vitoriosa (*Siegreich-Vollendet*), 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, 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”, sem nenhuma menção a Michelangelo, dá como exemplos de esculturas que se encaixariam na descrição de Zaratustra-Nietzsche: *O Fauno Bêbado*<sup>24</sup>, *Apolo Citaredos*<sup>25</sup> e *Apolo Liceu* ou *Lício* (Babich, 2011, pp.409-415).<sup>26</sup> Vivarelli, mesmo sabendo dessas variantes - pois cita o texto de Babich (2018a) -, 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* (1864), escrita

23 Cf. Vivarelli, 2018b. Neste artigo, a estudiosa de Nietzsche descreve a sua metodologia interpretativa.

24 Escultura de autor desconhecido século III a.C. - que se encontra na Gliptoteca de Munique.

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

26 Estátua romana do século II, também inspirada em um original de Praxiteles - que se encontra no Louvre.

por Hermann Grimm, que tinha um lastro de amizade com Emerson de quem foi correspondente e tradutor<sup>27</sup>, o que robustece mais a sua hipótese interpretativa. Segundo ela, Nietzsche teria 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 travesseiro 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, 1864a, 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 Chifre* a ornamentação do mausoléu do Papa Julio II. Hermann Grimm, deste modo, analisa a estátua 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 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, 1864a, p. 296).<sup>28</sup>

Esta passagem, para Vivarelli - o que parece bastante convincente - estaria na base da discussão em “*Dos sublimes*”, quando Nietzsche apresenta o problema da grandiosa elevação, ou seja, a transição do estado de sublimidade para o de beleza e graça, no interior da trama no livro. Nessa seção, de elevada tensão dramática, Zarathustra diz para todos os seres sublimes que eles devem aspirar à virtude colunar das montanhas que quanto mais se eleva, mais bela e graciosa fica e, conseqüentemente, mais dura e resistente em seu interior. Para isto - antes de descrever a representação

---

27 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.

28 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).

dramática do “ato nu” -, Zarathustra suplica-lhes para que eles devam desaprender a vontade do 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, falta-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 a 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 ginasiais, 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>29</sup>

Além disso, havia as rugas pessoais<sup>30</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 abge sagt*), 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

---

29 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 à 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 é de outro texto de Grimm (cf. Grimm, 1864b).

30 Hermann Grimm foi uma figura controversa, 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 à cultura Americanaamericana.

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”.<sup>31</sup>

## Conclusão

Embora haja um grande esforço hermenêutico para se comprovar a forte presença secreta de Michelangelo na obra de Nietzsche, principalmente na elaboração de um dos temas centrais de sua filosofia, o de *Übermensch*, paira ainda uma ambiguidade nas considerações que o filósofo tece sobre o artista, pois naquilo que não foi ocultado, ou seja, naquilo que está explicitamente grafado há a expressão de certa censura. Para Nietzsche, Michelangelo esteve muito próximo de transvalorar os valores cristãos (*die Umwerthung der christlichen Werthe*), contudo, assim como em Rafael,<sup>32</sup> que devido a uma “tímida hipocrisia” recuou diante de tão grandiosa tarefa,

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

**Abreviaturas para obras de Nietzsche:** Nascimento da tragédia (NT); Humano, demasiado Humano (HH); *Assim falou Zaratustra* (Za); Para além de bem e mal (PBM); Crepúsculo dos ídolos (CI); Anticristo (AC); *Ecce homo* (EH).

Babich, B. (2011). „Zu Nietzsches Statuen: Skulptur und das Erhabene“ In: Beatrix V. & Nikolaus G. (Hg.). *Grenzen der Rationalität: Teilband\_2: Vorträge 2006 - 2009*, übers. Harald Seubert unter Mitwirkung der Verfasserin. München: Allitera Verlag, S. 391-421.

<sup>31</sup> Cf. essa e outras ideias do formalismo de Wölfflin, 1915.

<sup>32</sup> Cf. KSA 11, 26 [3]. “Sobre Rafael, por fim, está também o seu Cristo glorificado em um esvoaçante e fantasioso hábito, ele não ousou mostrá-lo nu”.



- 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/>
- Burckhardt, J. (2009) *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. de Sérgio Tellaroli. SP: Companhia das Letras.
- Campioni, G.; D'lorio, 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>.
- Emerson, R.W. (1983). *Essays & Lectures*. NY: The Library of America.
- Emerson, R.W. (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, pp. 398-408
- Grimm, H. (1864a). *Das Leben Michelangelo's*. Hannover: Carl Rümpler.
- Grimm, H. (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.
- Magnus, B. (1996). Nietzsche's Philosophy in 1888: The will to power and *Übermensch*. *Journal of Hisrory of Philosophy*, 24(1).
- Migliaccio, L. (1998). Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni de Benedetto Varchi. *Revista Brasileira de História*, 18 (35), pp. 207-216

- Montinari, M. (1982). *Nietzsche Lesen*. Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- Montinari, M. (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), pp. 481-512
- Nietzsche, F. (1986). *Sämtliche Briefe-Kritische Studienausgabe (KSB)*. Berlin/NY: dtv/de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988). *Kritische Studienausgabe (KSA)*. Berlin/NY: dtv/de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1991). (KGW) - VI - 4 *Nachberichts-Band zu Also sprach Zarathustra*. Berlin / NY: Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (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), pp. 149-154.
- Varchi, B. (2018). Due Lezioni di M. Benedetto Varchi: Nella Prima Delle Quali Si Dichiara un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; Nella Seconda Si Disputa Quale Sia Piu Nobile Arte la Scultura, o la Pittura, con una Lettera d'Esso Michelagnolo, e piu altri eccellentiss. London: Forgotten Books.
- Vasari, G. (1550). *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. In: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000996>.
- Vasari, G. (2011). *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Trad. de Luiz Marques. Campinas/ SP: Editora da UNICAMP.
- Venturelli, A. (2003). *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*. Berlin/NY: Walter de Gruyter.
- Vivarelli, V. (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.
- Vivarelli, V. (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.
- Wagner, R. (1994). *Oper und Drama - ein Essay über die Theorie der Oper*. Stuttgart:

Reclam.

- Wagner, R. (2005). “Carta Aberta a Nietzsche”. In: Machado, R. (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Wagner, R. (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.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Trad. Elena Sánchez y Felipe Pereda. Madrid: Alianza Editorial.
- Winkelmann, 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.

Recebido em: 01.11.2021

Aceito em: 15.02.2022

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

