

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

THIAGO MOURA LÉDO

**PAISAGEM E RETRATO: PINTURA E FILOSOFIA EM *HUMANO*,
DEMASIADO HUMANO DE NIETZSCHE**

BELÉM/PA
SETEMBRO DE 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

THIAGO MOURA LÉDO

**PAISAGEM E RETRATO: PINTURA E FILOSOFIA EM *HUMANO*,
DEMASIADO HUMANO DE NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará como requisito para a obtenção do título de Mestre, na área de concentração da Filosofia Contemporânea.
Orientador: Prof. Dr. Ernani Chaves

BELÉM/PA
SETEMBRO DE 2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA

Lédo, Thiago Moura

Paisagem e retrato: pintura e filosofia em humano, demasiado humano de Nietzsche / Thiago Moura Lédo. - 2016.

Orientador: Ernani Chaves

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Belém, 2016.

1. Nietzsche, Friedrich. 2. Wilhelm, 1844 – 1900 – crítica e interpretação. 3. Filosofia alemã – Séc. XIX. 4. Pintura - Filosofia.
I. Título.

CDD 22. ed. 193

RESUMO

Qual a orientação filosófica que Nietzsche se emprega em *Humano, demasiado humano* quando ele faz as seguintes considerações: “Os filósofos costumam se colocar diante da vida e da experiência como se fosse uma pintura desdobrada de uma vez por todas, como a pintura de um evento”? No segundo volume da mesma obra há outro aforismo num direcionamento tangencial: “Todos os pensadores (filósofos, escritores etc.) são pensadores-pintores (*Maler-Denker*) que pintaram suas vidas, e alguns ainda se impuseram, numa ânsia desmedida, a “tarefa absurda” de pintar ‘a’ vida”. Como caracterizar sua postura depois disso? Filosofia e Pintura estabelecem uma relação que amadureceu no oportuno contexto de *Humano, demasiado humano*, mas que advém de “tentativas preparatórias”, como o esboço de retratos dos filósofos em *A filosofia na era trágica dos gregos*, e ainda reflete posteriormente nas “Autobiografias filosóficas”, os Prefácios de 86 e *Ecce homo* e, além disso, podem ser compreendidos por retratos filosóficos. Aqui é importante ressaltar que o horizonte de atividades deste trabalho se limita ao período “aforismático-imagético” das obras de Nietzsche, isto é, seu chamado contexto “intermediário-positivista”. Propõem-se dois caminhos para fundamentar esta relação entre Filosofia e Pintura: 1) a necessidade de *contextualização* fundamentada na filosofia histórica, 2) junto ao movimento de *individação*, que não perfaz uma unidade, porém, que continuamente se *transfigura*. Busca-se explicar como contextualização e individação, isto é, *paisagem* e *retrato* são métodos da *pintura* que Nietzsche *aplicou* em *filosofia*, de tal maneira que ambos sintetizam os *problemas do devir* ou do *sentido histórico* na filosofia nietzschiana.

PALAVRAS-CHAVES: Paisagem, retrato, pintura, sentido histórico, *Humano, demasiado humano*.

ABSTRACT

What is the philosophical orientation that Nietzsche put to himself in *Human, All Too Human* when he demands such consideration: “The philosophers are used to put themselves in front of life and experience as they were like a painting developed once for all, as a event painted”? In the second volume of the same work there is another aphorismus close to this one: “All the thinkers (philosophers, writers ...) are painters-thinkers (*Maler-Denker*) that paint their lives, and some of them impose to themselves the “absurd task” to paint ‘the’ life, in a excessive anxiety. How to caracteriza this position after that? Philosophy and Paiting set a relation that grows in a appropriate oportunity of *Human, all too human’s* contexto, despite it comes from precedents like the sketch of philosophical portraits in *Philosophy in the Greek Tragic Era* and the ulterior “Philosophical Autobiography”: the 86’s Prefaces and *Ecce homo*. The most importante here is the imagetie and aphorismatic characterization of Nietzsche’s works in his “middle and positivist period”. Two ways put bases in this relation between philosophy and painting: 1) the necessity of *contextualization* grounded in a historical philosophy, 2) together with the moviment of *individualization* that do not complet a unit, but it constantly *transfigure* itself. Here one seeks to explain contextualization and individualization, that is, the *landscape* and *portrait* are methods of *painting* that Nietzsche *used* in *philosophy*, through the way that both converge to the *problems of devir* or *problems of the historical sense*

KEYWORDS: Landscape, portrait, painting, historical sense, *Human, all too human*.

LISTA DE ABREVIACOES

GT/NT	O Nascimento da Tragédia 1872.
PHG/FTA	Filosofia na época Trágica dos Gregos 1873.
WL/VM	Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral 1873.
HL/Co. Ext. II	Da Utilidade e da Desvantagem da História para a Vida 1874.
MA I/HH I	Humano Demasiado Humano 1878.
M/A	Aurora 1881.
FW/GC	A Gaia Ciência 1882.
Za/ZA	Assim Falava Zaratustra 1883-85.
JGB/BM	Além do Bem e do Mal 1886.
GM/GM	A Genealogia da Moral 1887.
GD/CI	Crepúsculo dos dolos 1889.
AC/AC	O Anticristo 1895.
EH/EH	Ecce Homo 1908.
Nachlass/FP	Fragmentos Póstumos

Ao meu irmão Geovani!

Sumário

Introdução	8
PARTE I – A Paisagem	12
1 – A edição crítica de Colli-Montinari e a necessidade de sentido histórico para a filosofia.	16
2 – Paisagem: crítica da teoria do conhecimento e da moral em torno do romantismo.	22
2.1 – Geociências e os espaços na filosofia nietzschiana	25
2.1.1 – A necessidade paisagística de ciência e arte.....	34
2.1.2. – A paisagem de Cosmópolis: a necessidade científico-religiosa do âmbito artístico.	39
2.2 – Necromancia e Epifania: o fundamento religioso do sentido histórico.....	43
2.2.1 – Arcádia	50
3 – Paisagística dos contextos histórico e artístico.	57
3.1 – Museus, Galerias e Salões.	63
PARTE II – O Retrato	74
1 – O espelho: limite e necessidade da psicologia e do naturalismo	75
1.1 – O sujeito histórico se perde!	77
2 – Sentido histórico e poesia no problema da subjetividade.	83
2.1 – A constituição normativa, genealógica e poética do sentido histórico.....	88
3 – <i>Retratística filosófica</i> : o trato de Nietzsche consigo mesmo.	95
3.1 – Comentários ao tema do retrato e sua pertinência em meio à obra.	95
3.2 – Fantasmas, almas e sombras: a feiura nos retratos de <i>Humano, demasiado humano</i>	102
3.3 – Semelhança e feiura: pensador-pintor como retrato de si.....	108
Conclusão	119
Bibliografia	123

Introdução

O tema deste trabalho compreende as problemáticas da relação entre filosofia e pintura na obra *Humano, demasiado humano*. A problematização deste vínculo é esboçada mediante apontamentos e referências de um viés pictórico nos aforismos, desdobrados em gêneros que abordam considerações das questões filosóficas em Nietzsche contextualizadas respectivamente em termos de *paisagem* e *retrato*. Das diversas vias possíveis que se dirigem a partir do vínculo entre filosofia e pintura, exigiu-se para esta dissertação uma limitação explícita do contexto de problematização: a saber, a expressão problemática e filosófica de paisagem e do retrato em *Humano, demasiado humano*. Justamente as limitações de um horizonte na paisagem e de um contexto histórico no retrato permitem que a abordagem da relação entre filosofia e pintura se mostre pertinente, do ponto de vista da própria obra nietzschiana e da atual pesquisa que comenta a partir de fontes filológicas e históricas. Neste sentido, a partir de alguns comentadores relevantes e daquilo que se encontra na obra fonte, esta dissertação busca levantar problemas não analisados em comentários tradicionais, sem pesquisas aprofundadas e que destaca a pertinência da paisagem e do retrato para se pensar as questões filosóficas em Nietzsche.

O principal eixo de orientação da pintura para pensar a filosofia nietzschiana consiste no sentido histórico, isto quer dizer que a problematização da pintura proposta nesta dissertação se articula intimamente junto às questões do sentido histórico no contexto de *Humano, demasiado humano*, pois este se trata do horizonte contextual. No desdobramento da dissertação é articulado e compreendido a pintura a partir da necessidade de sentido histórico que tanto o próprio Nietzsche quanto as ferramentas críticas de leitura requisitam. Na compreensão de Nietzsche, o sentido histórico permite ao filósofo um pensamento que não restringe ao defeito hereditário de todos os filósofos, pois se trata de um filosofar histórico que faz uma exigência do espectador, ou leitor. Da mesma maneira que o filósofo exige sentido histórico, do mesmo modo o pintor exige certo olhar do espectador. Pintor e filósofos solicitam olhares de certa distância, isto é, históricos. A atual pesquisa de Nietzsche se orienta e recorre à exigência de uma lente histórica e filológica para a observação da obra filosófica, na proposta das edições críticas de Giorgio Colli e Mazzino Montinari. As solicitações de sentido histórico tanto dos comentadores quanto do filósofo são exigidas tais como são exigidos pelos pintores os olhares distanciados dos espectadores, a idealização.

O pintor solicita que o espectador não olhe de maneira demasiado aguda e precisa, ele o obriga a recuar certa distância para olhar; ele tem de pressupor um afastamento bem determinado do observador em relação ao quadro; deve até mesmo presumir, em seu espectador, um grau igualmente determinado de agudeza do olhar; em tais coisas ele não pode absolutamente hesitar. Portanto, quem quiser idealizar sua vida não deve querer vê-la com demasiada precisão, deve sempre remeter o olhar para certa distância. Desse artifício entendia Goethe, por exemplo (KSA 2, HH/MAM, §279).

A temática da pintura é o eixo central deste trabalho, e aqui se confere a ela um lugar fundamental na filosofia nietzschiana. O envolvimento de Pintura e Filosofia no pensamento de Nietzsche deve ser entendido como uma pertinente chave interpretativa do chamado período intermediário da filosofia de *humano, demasiado humano*. O sentido histórico é o que na filosofia nietzschiana articula os limites da análise, na crítica do excesso de digressões que esquece a necessidade da outra disposição, a distância, e também vincula a necessidade contextual deste sentido, em *Humano, demasiado humano*, o que já insere distâncias concernente às outras obras. O viés analítico do método histórico que se reflete nas pesquisas é embasado e legitimado pelas edições críticas de Giorgio Colli e Mazzino Montinari, a qual forneceu período e contextos cronologicamente determinados para a vida e a obra de Nietzsche. O período e o contexto histórico em questão caracteriza a ferramenta de conhecimento utilizada pelos homens envolvidos, vinculados pela consciência da época. O homem que se torna espectador de seu contexto, quer distância, ou seja, sentido histórico. O sentido histórico é necessário no contexto moderno, e no olhar agudo e quase fixo dos especialistas, que se põe a analisar pequenos objetos dos aforismos nietzschiano, parece atrair o espectador para perto deste quadro, curvando-o o pescoço a frente e fazendo de seus olhos a ponta de seus dedos. Isto quer dizer: tiranizado por seus olhos, o espectador pode se deter em diversas partes, formadas, recolhidas e operadas praticamente como autônomas, ou seja, conformados num conjunto de técnicas inventadas e estimadas pelo próprio espectador – e todo este artifício é o que possibilita as condições do afastamento que o pintor deve presumir no observador em relação ao quadro. Apesar da forçosa exigência de distância por parte do pintor, o espectador entendido por especialista imprime uma agudeza no olhar que estima em demasia um excerto, sem justa consideração pelas outras perspectivas. O intelectualismo desta metodologia

excessivamente histórica articula na ciência uma compreensão de si, e um afastar-se de si também, que manipula o quadro e se renuncia a compreendê-lo. O observador que apresenta em demasia o pensamento histórico articula um pensamento científico, um olhar agudo que constrói a partir de indícios abstratos e otimismo num certo artificialismo absoluto. A perspectiva de Nietzsche, neste caso, coloca ao lado desta maneira de olhar outra que alivia, de filósofos e pintores, toda esta agudeza científica.

O idealizar do pintor é semelhante à perspectiva do pássaro: ambos empregam um olhar à distância que apreende a composição do horizonte, do contexto. Diferentemente do olhar agudo-científico, que se explica nas partes, na estrutura histórica contexto/período, o olhar exigido pelo pintor se volta para a composição, para a compreensão da distância e do sentido histórico de certo contexto, não descartando a perspectiva do olhar teórico. Se o quadro nietzschiano compõe uma diversidade, quando o pintor idealiza e compõe seu quadro, ele se dispõe tal como o quadro, isto é, o pintor desloca seu olhar pela multiplicidade do quadro, e ao mesmo tempo se dispõe com certa agudeza no olhar. Entretanto, qual a finalidade desta distinção de olhares que Nietzsche propõe? Notavelmente aqui o filósofo nos fala do espectador, do observador e comentador da sua obra, para os quais ele dispõe sua obra como quadros. O mais importante aqui é a instrução sobre o idealizar, o olhar que o espectador deve apreender também. Neste sentido, o distanciamento do quadro que Nietzsche nos mostra pertinente numa apreciação artística, da qual dispõe o pintor, é uma crítica ao leitor assaz agudo de sua obra, do especialista que se coloca somente a analisar uma ínfima parte, dando-lhe relevância absoluta em todo trabalho. Distintamente e munido da ativa consideração nietzschiana ao distanciamento, este trabalho se dispõe a seguir a estratégia *da pintura filosófica* proposta pelo filósofo. Isto significa que o olhar perspectivo exigido pelo pintor é investigado enquanto necessidade do método filosófico aplicado no período de *Humano, demasiado humano*.

A dissertação é dividida em duas grandes partes e cada qual com três capítulos. No primeiro capítulo são delineadas as necessidades do ponto de vista agudo da teoria, articulado nos limites do sentido histórico. Denominado “Paisagem e o problema do sentido histórico em *Humano, demasiado humano*”, o primeiro capítulo se subdivide em três eixos organizados em vista da argumentação proposta. A abordagem histórica que envolve as teorias do conhecimento aponta para a pertinência delas em meio a obra de 1876, no entanto, sugere-se no final, além da sua necessidade, seus limites na filosofia. Neste sentido, coloca-se aqui o âmbito concernente à teoria e os limites que lhe cabem.

Ao lado da abordagem epistemológica do conhecimento na filosofia, o sentido religioso também se faz presente e aponta, no subcapítulo seguinte (2.2), para as superestimas e crenças que a obra do filósofo permite. A colocação do sentido histórico no âmbito religioso permite o desdobramento problemático do papel da arte na questão filosófica. A paisagem é disposta no fechamento da primeira parte como o âmbito privilegiado da arte para a problematização dos sentidos *científico* e *religioso* que envolve as necessárias contextualizações e periodizações históricas da filosofia nietzschiana. Por isso, a paisagística exprime na filosofia nietzschiana uma problematização através da arte de um ponto de vista impessoal, que se articula da perspectiva da obra, diferentemente da perspectiva do artista, necessária e desdobrada na parte seguinte.

A segunda parte da dissertação é orientada para o aspecto artístico co-pertinente da pintura de paisagem: o retrato. A necessidade de se problematizar a filosofia de Nietzsche do ponto de vista do retrato retoma a importância dada às biografias e anedotas que compõem o *corpus* filosófico. O próprio filósofo sugere este íntimo envolvimento entre vida/obra, mesmo antes de *Humano, demasiado humano*, desde *A filosofia na idade trágica dos gregos*, onde Nietzsche busca a personalidade dos filósofos antigos, ou mesmo depois da obra de 1876, como sugerem as interpretações em torno das biografias filosóficas nos Prefácios de 86 e em *Ecce homo*¹. Os três subcapítulos constituintes desta parte se organizam de modo semelhante aos do primeiro capítulo. As relações entre arte e filosofia são compreendidas sob a orientação que a arte do retrato proporciona aos aforismos de *Humano, demasiado humano*, e tal como no primeiro capítulo, (1) primeiramente busca exprimir a necessidade do olhar teórico, ilustrado, na via da problematização artística, pela questão do espelhamento. (2) A consideração dos limites epistemológicos para a problematização do trato filosófico consigo mesmo Nietzsche exprime por meio da imbricação histórico e poética na questão da subjetividade, da moral, da personalidade, individualidade, ou melhor, no *retrato de si*. Coloca-se a questão do retrato de si não somente do ponto reflexivo do espelho, de mera congruência entre vida/obra numa espécie de adequação, porém, o pensador-pintor de si mesmo vincula-se ao *dever* na consideração de si, e numa mudança de perspectiva através da feiura que compõe, surpreende-nos com seu retrato – pois o espanto com a própria feiura exprime uma mudança no trato consigo mesmo.

¹ Cf. BURNETT, 2008, p.24.

PARTE I – A Paisagem

A paisagem (*Landschaft*) é uma nuance filosófica do pensamento nietzschiano pouco referenciada por comentadores nas considerações nietzschianas sobre a “natureza” do ponto de vista das ciências. Quando são abordadas as questões do estatuto científico da natureza, ou seja, das atuais “prerrogativas” das ciências da natureza, que não mais correspondem ao modelo mecanicista da física newtoniana, colocam-se em ênfase os cientistas da geração de Nietzsche, como “representantes da ciência contemporânea” ou como reflexos configuradores do conceito de “natureza” no contexto do filósofo. Em *Humano, demasiado humano*, percebe-se uma inclinação geral em conceber tal obra como reflexo de um contexto “positivista” ou “científico”, por meio de certa “naturalização crítica do conhecimento”. Mas a paisagem poderia ser considerada como “vertente naturalizada” da clássica concepção de “natureza”? Em *Humano, demasiado humano* existem várias referências à paisagem, que serão abordadas a seguir, porém, não chegam a ser consideradas meramente como um meio de problematização da “natureza” para o ponto de vista científico. Vejamos, em primeiro lugar, como alguns comentadores se aproximam do tema da paisagem aqui proposto. Há um verbete no *Léxico de Nietzsche* referente ao termo *Paisagem*, com restritas mobilizações de *Além do bem e do mal*, *Assim falou Zaratustra*, *Aurora* e *Ecce homo*, junto à articulação de comentadores que interpretam o termo indiretamente ou do ponto de vista científico:

Na verdade, Nietzsche se conecta a esse último aspecto [na ênfase da literatura romântica ao conceber a paisagem como um irromper contemplativo de um recorte unitário do natural] (RIEDEL 1998), mas emprega a figura da paisagem na crítica aos clássicos filosofemas com penetrantes preferências por clima (JGB 197) e representação do espaço (GÜNZEL 2001): contra a base fixa e mensurada do território da razão pura em Kant, Nietzsche insere algo como o mar aberto e sua imponderabilidade (M 575). [...] As alegorias sobre as montanhas trazidas ali [no início do prefácio ao *Assim falou Zaratustra*] servem a Nietzsche também como ilustração da própria situação, como pensador solitário que se faz andarilho ou para formar o cenário para o anúncio da doutrina do eterno retorno (EH, Za 1). Imaginações sobre o deserto de areia ou de gelo (JGB, *Das altas montanhas*) Nietzsche utiliza de modo privilegiado para o ganho ou a conquista de uma visão

externa sobre a Europa (Carta à Köselitz, 13-03-1881). Nesse aspecto, entrelaçam-se as experiências de viagem e os planos de viagem de Nietzsche, com narrativas topográficas a partir dos jornais técnicos e relatos de viagem (HAASE 1994), bem como com a genealogia de famílias (fictícias) e as mitologias locais (BERTRAM 1920). (NIEMEYER, 2014, p.430).

Seguindo a orientação do verbete, a primeira referência é para o texto *Freilichtgedanken: Nietzsches dichterische Welterfahrung* de M. Riedel, o qual relaciona, utilizando a mesma palavra do texto, Nietzsche e a tradição romântica na consideração da paisagem, do ponto de vista climático, como crítica das clássicas argumentações filosóficas, majoritariamente lógicas. O comentador mobilizado em seguida é o próprio do autor do verbete, que no seu texto *Geophilosophie. Nietzsches philosophische Geographie* apenas articula a paisagem no pensamento filosófico do ponto de vista científico-geográfico. Ainda de acordo com a sumária colocação do verbete, as referências aos textos de Haase *Zarathustra auf den Spuren des Empedokles* e o de E. Bertram *Nietzsche Versuch einer Mythologie* apontam respectivamente para aspectos técnicos, informativos, assim como para características particulares de restrição contextual. Com exceção da referência à ciência geográfica por Günzel, as articulações da paisagem no pensamento nietzschiano, junto às referências diretas nas obras publicadas, todas apontam para uma interpretação da paisagem *deslocada* do contexto de *Humano, demasiado humano*. É possível compreender a vertente geográfica da filosofia nietzschiana por meio da inclinação naturalista conferida ao contexto da citada obra, mas também a chamada *Geo-estética*, tal como propõe Gary Shapiro em seu texto *Nietzsche on Geophilosophy and Geoaesthetics*², oferece um caminho de discussão que não se limita a compreender a paisagística filosófica do ponto de vista científico-geográfico. Shapiro contextualiza muito bem no pensamento nietzschiano como os problemas concernentes ao espaço, “natureza” ou ambiente europeu sofrem interferências de necessidades (como o *meio de transporte* ferroviário que Nietzsche utilizou diversas vezes) referentes à vida e obra do filósofo, e que não sejam meros livros, quer dizer, uma influência ao pensamento filosófico do ponto de vista literário, pois para o comentador a concepção de “natureza” em Nietzsche, tanto quanto dos

² Primeiro texto na temática de estética do *Companion à Nietzsche* da Blackwell: ANSELL-PEARSON, Keith (org.). *A Companion to Nietzsche*. Blackwell Publishing Ltd: 2006. pg. 477ss.

conceitos de física moderna, também depende de suas vivências e contextos. Da mesma maneira, necessita-se compreender a pertinência e os limites dos tópicos geográficos na filosofia de Nietzsche, isto é, precisa-se entender qual a tarefa que é representada pelo ponto de vista geográfico e de que maneira a paisagem vem a ser uma crítica de tais determinações geográficas. Observe-se o aforismo 188 de *O andarilho e sua sombra*:

As diferentes culturas são diferentes climas espirituais, cada um dos quais é particularmente danoso ou salutar para esse ou aquele organismo. A história em seu conjunto enquanto saber sobre as diferentes culturas é a *farmacologia*, mas não a ciência médica mesma. [...] a humanidade deve procurar, no tocante ao corpo, mediante uma geografia médica, descobrir quais degenerações e enfermidades cada região da Terra ocasiona e, inversamente, quais fatores curativos favorece; então, gradualmente, povos, famílias e indivíduos devem ser transplantados, de forma demorada e contínua, até que sejam dominadas as doenças físicas hereditárias. A Terra inteira será, enfim, um conjunto de estações de saúde (KSA 2, AS/WS, §188).

Se lembrarmos da segunda consideração extemporânea, chamada *Das utilidades e desvantagens da história para a vida* (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*) e do sintoma característico da modernidade diagnosticado nesta obra, a saber, a doença histórica (*historische Krankheit*), é possível percebermos aqui, em *Humano, demasiado humano*, “um passo adiante” da sintomatologia do escrito anterior, publicado em fevereiro de 1874. Não é possível adentrar numa análise detalhada das implicações que a segunda extemporânea confere à obra *Humano, demasiado humano*. Basta destacar o limite daquela a partir da necessidade crítica, ou seja, o diagnóstico moderno da doença histórica impõe condições específicas para a filosofia nietzschiana nos anos seguintes a 74. De acordo com o aforismo supracitado, *a história em seu conjunto* vem a ser concebida enquanto *farmacologia* do ponto de vista de uma geografia médica. O excesso de consciência histórica é remediado por um conjunto de estratégias que se diferem da medicina propriamente dita, a qual reconhece as aplicações corretas de fármacos e as prescreve de acordo com o que se precisa³. O

³ Porém, as “prescrições médicas” não são exatamente uma normatividade farmacológica de classificação terapêutica dos indivíduos e culturas. Aqui, as prescrições médicas em vista da saúde se orientam pela seriedade e a honestidade intelectual, as quais, antes de serem teoricamente valoradas, correspondem a

sentido histórico farmacológico é distinto daquele sentido histórico do historicismo, que reduz e subordina as singularidades históricas em uma narrativa ideológica que impõe finalidade sobre todo o “processo”, cujo modelo é a filosofia da história de Hegel. É necessário interpretar aqui a *geografia* enquanto a disciplina que assume o papel de contrapor uma crítica ao sentido histórico *linear-totalizante*, o qual impregnou a Europa no contexto moderno do século XIX, através da condição de “pôr-se lado a lado” os costumes e contextos possibilitados pela consciência histórica – ou seja, a própria geografia histórica. A linear univocidade do sentido histórico compara culturas e costumes por meio da consciência de um passado que é seguido pelo presente e, por conseguinte, que antecede o futuro. A “história em seu conjunto” não significa a mesma coisa que esta história universal e linear, pois esta impõe um fim, uma totalização histórica que suprime as particularidades climáticas, ao contrário do sentido histórico farmacológico que viabiliza um *dever* contextual e que irá permitir os graduais transplantes dos humanos para os seus respectivos e necessários climas coexistentes, a fim de conter as doenças. Porém, a definição geográfica do sentido histórico não o enfatiza do ponto de vista artístico e, assim, subtrai do âmbito do conhecimento a compreensão do “espaço natural”, que se torna subjugada a metáfora climática, por conseguinte, subestima a perspectiva da arte da paisagem.

Em *Humano, demasiado humano* não se pode compreender a paisagem como um mero conceito geográfico herdado diretamente dos românticos Goethe, Herder e Humboldt⁴, haja vista que tal conceito sofre uma apropriação filosófico-artística em

um projeto prático, que se vincula ao posteriormente chamado âmbito do “*pathos* da distância”, como teorização psico-fisiológica do conhecimento (WOTLING, 2013, p.199-202).

⁴ A vivência romântica da Natureza, sob o pressuposto da vívida organicidade, integra-se a um sistema de representações condicionado pelo relacionamento ativo do sujeito com o objeto, em que se fundaram determinadas virtualidades da linguagem literária, e que decorrem da liberação metafórica da linguagem, de acordo com Benedito Nunes. Este culto da natureza, da fruição voluptuosa da paisagem, do nomadismo geográfico em busca do sublime e do exótico, está em confronto dramático com a cultura, misto de afastamento desencantado com reprovação à sociedade que altamente vem se desenvolvendo, situação esta que exige e amadurece o pensamento científico-geográfico, em contraposição às frias análises matemáticas das tradicionais ciências da natureza. “Ao cosmopolitismo abstrato do século XVIII, supressor das diferenças nacionais, o Romantismo opôs um nacionalismo concreto, que foi preparado pela concepção herderiana de ‘unidade orgânica de cada personalidade com a forma de vida que lhe corresponde’: unidade expressiva quando florescente, dando-se a manifestar em tudo o que o homem faz. [...] A vivência da natureza, espetáculo envolvente, objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário, provocando tonalidades afetivas díspares, que vão do recolhimento religioso à volúpia da auto-afirmação, da melancólica sensação de desamparo ao entusiasmo, não é uniforme. Do mesmo modo que se efetivou em termos de busca, de procura, para além da receptividade passiva aos encantos das cenas e paisagens naturais, ela oscilou, pendularmente, entre um *sentimento de proximidade*, de união desejável e prometida, de compenetração a realizar-se, e um *sentimento de distância*, de afastamento irreversível ou de separação fatalmente consumada” (NUNES, Benedito. A visão romântica. In: *O romantismo*. Org. J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2008, p. 59 e 65).

Nietzsche (tal é a proposta em defesa aqui neste capítulo), portanto, não é embasada numa teoria geral das ciências da natureza, sejam elas as tradicionais cosmologias ou físicas, tampouco se reduz às ciências da Terra, como a geologia, geografia, ecologia, meteorologia ou biologia. Estas ciências desempenham um papel importante na compreensão da paisagem filosófica nietzschiana e inclusive abrem caminho para tal compreensão, todavia elas *parcialmente* mostram as imbricações do pensamento nietzschiano que envolve vida e obra, haja vista que “o espírito da ciência é poderoso na parte, não no todo”⁵. Neste sentido, há uma necessidade histórica no contexto de Nietzsche que dispõe exigências científicas de compreensão, e que também desatam possibilidades de perspectivas artísticas que tornam problemáticas, por exemplo, a consideração “positivista” de *Humano, demasiado humano*. É possível dizer que o sentido histórico que se reclama na obra referida se articula tal como as ferramentas de leitura proporcionadas pela edição crítica das obras de Nietzsche, pois tanto o filósofo quanto a edição exigem o sentido histórico sob a amplitude dos aspectos filosóficos.

- 1 – A edição crítica de Colli-Montinari e a necessidade de sentido histórico para a filosofia.

A partir das edições críticas da obra de Nietzsche organizadas Giorgio Colli eazzino Montinari, permita-se conceber as condições atuais de consideração da obra *Humano, demasiado humano* (ambos os volumes) sob dois focos interpretativos: o pensamento do filósofo referente ao contexto desta obra é (a) marcado por um aspecto esquemático de correspondência e co-pertinência causal entre vida e obra, periodizando-os sistematicamente, (b) ou marcado pelo excessivo favorecimento de um aspecto singular em relação ao todo, isto é, a não-restrição absoluta de uma parcela do pensamento nietzschiano, por exemplo, a atribuição de um conceito (“vontade de poder” ou “dionisíaco”) como “fio condutor geral” da filosofia nietzschiana sem respeito pelas contextualizações. Em geral, a primeira consideração se mostra analiticamente desdobrada numa metodologia que justifica o “pertencimento” de *Humano, demasiado humano* à Nietzsche por meio da história da “gestação” desta obra entre 1876-78, pois certos “acontecimentos” (*Vorgänge*) determinaram o vir a ser dela. No segundo aspecto se toma o conjunto da obra nietzschiana através de um “termo

⁵ Cf. KSA 2, HH/MAM, §6.

unificador privilegiado”, uma “lente intuitiva” ou chave de leitura que elege a partir de um contexto específico um termo, e o torna absoluto “quase milagrosamente”, de tal modo a se colocar em oposição a uma modesta consideração da filosofia nietzschiana, pois se sabe que sua filosofia varia o sentido dos termos em diferentes contextos, como bem exprime a “filosofia do andarilho”, do apátrida e do viajante. Mesmo tendo sido “rotulado” ou “reinterpretado às avessas”, o pensamento filosófico nietzschiano parece ser esquivo das “zonas de conforto”, haja vista que sempre se mostra complexo e diversificado. A obra nietzschiana é multifacetada do início ao fim, e todas aquelas publicadas seguem cada uma seus respectivos contextos, estilos e círculos de problemas, sendo que uma delas pode ser vista como fruto da juventude sensual e romântica (*O nascimento da tragédia*, de 1872), enquanto outra parece exprimir simplicidade e concisão poética de uma alma madura (*Assim falou Zaratustra*, 1888). A mudança, o movimento ou deslocamento e reposicionamento são vivazes em cada pedaço da obra nietzschiana – e para perceber isto basta tentar olhar só um pedaço.

Este trabalho também busca perceber a riqueza de uma parte, como se se encarasse uma fonte constante de pensamentos, por isso, todo este trabalho se desdobra nos limites do quadro chamado “intermediário” do pensamento nietzschiano. Também denominado de “período de transição” ou “científico”, delinea-se aqui um marco no horizonte de *Humano, demasiado humano*, ambos os volumes, sem uma consideração incisiva às obras *Aurora* e *Gaia ciência*, que também são consideradas tradicionalmente como inclusas no contexto “intermediário” do pensamento nietzschiano⁶. A partir da ênfase que as edições críticas viabilizaram via o método histórico-filológico foi possível estabelecer uma cronologia do pensamento do filósofo. Notavelmente, tal problema da periodicidade da obra tem limites, mas ao mesmo tempo, sendo vistos num rigor filosófico, adquirem movimentos de análise da obra que adquirem rigor e aprofundam histórico e filologicamente a investigação. Se tomarmos a consideração periódica como a “análise de um pedaço”, seja isso um aforismo, uma obra, um conceito ou imagem, de que maneira poderia este excerto exprimir a filosofia nietzschiana? A limitação aqui proposta comprometeria a retidão e a modéstia com a compreensão da filosofia de Nietzsche? Falando em imagens, a filosofia restringida pela abordagem tem que “mostrar algo além do que aparece”, pressupor as partes da região de fronteira. Neste sentido, o problema filosófico da periodicidade reflete a questão da redução contextual,

⁶ Cf. MARTON, Scarlet. *Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos*. Ed. Brasiliense, 1990, p. 23-25.

da fixação *dentro* dos limites de um horizonte, e por conseguinte, da possibilidade de se alterar ou deslocar os limites. Ora unidade, ora movimento: estes dois processos afligem o mesmo pedaço, o período em questão. Por isso, a proposta que envolve este trabalho mobiliza *dois movimentos articulados conjuntamente*, isto é, numa mesma composição. Para este projeto ser bem expresso, recorre-se primeiro a uma caracterização geral num movimento de definição da tradição filosófica metafísica, pois isto recobre um horizonte contextual no qual desponta a filosofia nietzschiana. Mas as bordas de um quadro não colocam estranhos limites, sejam eles artificiais ou não, que resumem a composição e também a permite um transbordar para a vida, funcionando como janelas do mundo? A relevância de uma obra se caracteriza pelo poder sedutor de nos transportar além da própria obra, por meio de um olhar-pensante, disposto não com tanta agudeza. Ambos os olhares se colocam como ferramentas de leitura da obra. O olhar agudo se detém dentro dos limites da moldura do quadro, enquanto o olhar menos incisivo já destoa dos limites estabelecidos, e com distanciamento capta o conjunto em movimento. O primeiro exige atenção, cuidado e se articula analiticamente sobre o objeto, enquanto o segundo, na medida em que este se distancia, alivia de certo modo a tensão da agudeza. A exigência da perspectiva dos olhares para se ler a obra nietzschiana nos reconduz a pensar as necessidades de contextualização atualmente impostas pelas ferramentas críticas de leitura da obra do filósofo, ou seja, pensar o contexto da obra de Nietzsche em questão a partir dos instrumentos interpretativos dispostos.

A era da comparação – Quanto menos os homens estiverem ligados pela tradição, tanto maior será o movimento interior dos motivos, e tanto maior, correspondentemente, o desassossego exterior, a interpretação dos homens, a polifonia dos esforços. Para quem ainda existe, atualmente, a rígida obrigação de ligar a si e a seus descendentes a um lugar? Para quem ainda existe um laço rigoroso? Assim como todos os estilos são imitados, um ao lado do outro, assim também todos os graus e gêneros de moralidades, de costumes e culturas – Uma era como a nossa adquire seu significado do fato de nela poderem ser comparadas e vivenciadas, uma ao lado da outra, as diversas concepções de mundo, os costumes, as culturas; algo que antes, com o domínio sempre localizado de cada cultura, não era possível, em conformidade com a ligação de todos os gêneros de estilo ao lugar e ao tempo (*Ort und Zeit*). [...] (KSA 2, HH/MAM, §23).

O filósofo alemão afirma que a tradição é aquilo que liga ou vincula os homens a certo lugar. A moralidade e os costumes que concernem à tradição aqui referida se “afrouxam” mediante a comparabilidade excessiva que adjetiva a era ou contexto de Nietzsche, e que pode vir a ser considerado certo olhar distanciado referente ao dado contexto, pois a prodigalidade de meios históricos em demasia movimentam as comparações numa generalidade esquematizada. De modo distinto, pensar criticamente o contexto é uma exigência que se manifesta em grande parte da obra nietzschiana, seja ela numa compreensão periódica/cronológica ou na investigação de conceitos “privilegiados” como “nihilismo”, “dionisíaco”, “psicologia” e outros; por isso, a correspondência direta e correta entre conceito-contexto é considerada uma das mais importantes chaves interpretativas contra anacronismos e apropriações imodestas da obra nietzschiana, isto é, contra olhares que generalizam demasiado e se distanciam teoricamente até perderem de vista a faceta artística do retrato de Nietzsche. O objetivo inicial é mostrar o que o filósofo em questão entende por uma reflexão orientada com *sentido histórico*, de maneira que se possa vinculá-la aos critérios de leitura estabelecidos pelas edições críticas de Giorgio Colli eazzino Montinari, ou seja, o presente capítulo fará uma aproximação metodológica vinculando a necessidade de sentido histórico que se coloca ao pensamento filosófico, interligado às necessidades de leitura histórico-filológica proporcionada pela nova edição crítica das obras do filósofo.

Parte-se da premissa que Nietzsche delimita o horizonte contextual da nossa era ao qualificá-la fundamentalmente por meio de um “desassossego interior/exterior”, devido à “polifonia de esforços” na comparação e vivificação das concepções de mundo, costumes e culturas. Aqui, é preciso compreender que a comparação é o estabelecimento de uma relação indelicada e superestimada entre contextos diversos, e que promove uma classificação transformadora do próprio contexto, através de um determinado sistema ou enquadramento que propõe. Por meio de uma imagem, é possível dizer que as paredes modernas que abrigam os quadros das culturas um ao lado do outro apresentam certo sistema de ordenação e classificação histórica (cronológica) tal como as *edições crítica* de Colli e Montinari proporcionaram ao pensamento nietzschiano: tais edições são manuseadas enquanto “ferramentas de crítica histórico-filológica” para a curadoria da obra nietzschiana, que largamente foi e se deixa “falsear” numa falta de sentido histórico ou contextualização. Todos os contextos da vida e obra de Nietzsche são classificados cronologicamente, de tal maneira que a especificação de um “momento” gera o peso valorativo de um embate com “certa oposição” criada. A

atmosfera moderna da cultura histórica experimenta, mediante a comparação, a libertação de toda univocidade das verdades e valores que foram desagregados, pois se perde a tradição ou enraizamento a certa sociedade ou cultura quando a consciência histórica se põe por cima da tradição, da qual depende intrinsecamente para julgá-la desde supostos valores absolutos. Tais considerações incondicionais ou meramente classificatórias, próprias da visão de mundo da era comparativa, também conformam uma tradição ao negá-la em suas bases existenciais, pois ao coloca-las lado a lado, confere-se a tais visões de mundo uma centralidade de ordem e completude, da mesma maneira que em 1967 surgem as edições críticas com o intuito de retomar as obras de Nietzsche e “imprimir, sobretudo, os póstumos em sua completude e em ordem estritamente cronológica, desmascarando com isso o caráter inautêntico do texto VP (*Vontade de Poder*)” (NIEMEYER, 2014, p.162). As edições críticas possuem ordem e completude na mobilização histórica da obra de Nietzsche, enquanto que a ordem e completude da obra *Vontade de Poder* unifica de maneira não-histórica todo o pensamento nietzschiano numa só obra.

O auxílio à leitura correta do pensamento e da obra do filósofo, que Montinari propõe, possibilita contextualizações racionalizadas de ambos, de maneira que se torna aparente uma sistematização de “influências e causas”, por exemplo, quando se considera as crises e a doença de Nietzsche como mera “causa” de sua viagem à Itália, e neste sentido, como “causa” da obra *Humano, demasiado humano*. As edições críticas da obra nietzschiana enquadram cronologicamente um conjunto de determinadas “influências possíveis” dadas dentro de uma moldura do pensamento filosófico de Nietzsche. As ferramentas histórico-filológicas proporcionam certa objetividade, pois há um limite histórico na relação vida-obra, aproximado e ordenado pelas edições críticas:

Até que ponto a nova edição completa e crítica nos auxilia numa leitura correta de Nietzsche? Em três aspectos: a) Na medida em que apresenta cada obra de Nietzsche como a formulação artística e filosófica de um determinado movimento de ideias, em um determinado tempo de sua vida e de sua produção intelectual; b) na medida em que coloca a obra em uma íntima relação com os fragmentos póstumos e com isso, em suma, com o próprio desenvolvimento [das ideias] de Nietzsche; c) na medida em que põe Nietzsche, sobretudo através da exploração de suas fontes, em uma frutífera conexão com o mundo histórico antes dele, com sua época e

com a época que lhe é posterior (MONTINARI, *Ler Nietzsche*, In: CHAVES, 2003, p.243-244).

Toda esta ordenação do conhecimento pode se tornar desenho, mapeamento, correspondente a um modo de olhar teórico que, viabilizado pelas edições críticas da obra de Nietzsche concebe, por exemplo, que o contexto do período “intermediário ou positivista” se constitui fundamentalmente de um pano de fundo, de uma *paisagem* que enumera e retrata cientistas e teorias “documentalmente” (ou evidentemente) respaldados por cartas, rascunhos e registros bibliotecários. As edições críticas possibilitaram uma espécie de tabela periódica do pensamento filosófico nietzschiano, ao modelo de Mendeleiev, onde cada conceito (ou elemento) se encaixa em seu contexto, família ou grupo esquematicamente ordenado. Mediante uma interpretação puramente esquemática, pode-se dizer que o mapeamento da obra nietzschiana talvez intensifique e aprofunde a “nossa era da comparação” se cairmos e ainda insistirmos na comparação indelicada e imodesta, isto é, cultivada por uma sensibilidade intelectualizada. A racionalização da nossa era alcançou graus exacerbados que cristalizou o passado em convicções, em artigos de fé como patrimônios da humanidade, organizados em museus e galerias, de maneira que se constrói um contexto abstrato, uma tabela, que desconstrói a paisagem “natural” na qual floresceu certa obra. Nesse sentido, faz-se pertinente o auxílio de ferramentas críticas de leitura da obra nietzschiana. Diremos que a leitura correta proposta por Montinari é uma *paisagística* filosófica, isto é, ele propõe a compreensão de um horizonte de pensamentos filosóficos enquanto contexto de certas representações e sentimentos, como indivíduos e moralidades ou horizonte de vivências. A paisagística proposta por Montinari é um contextualizar histórico, de vida-produção, fragmentos-obra, pensamento-contexto social e Nietzsche-Cultura histórica, pois evidentemente queria ele dar palavra e forma aqui para “a filosofia” de Nietzsche enraizada na vida, de modo que justamente esta conciliação possibilita delimitar um horizonte a partir de um arcabouço histórico. Mas qual o significado de “paisagem filosófica”, este “contextualizar histórico” que auxilia a aproximação correta do filósofo? Que *íntima relação* é esta proposta pela edição crítica? Definindo a partir da orientação das edições críticas, pode-se dizer que a paisagem corresponde a um ambiente modesto a certo trato de Nietzsche, pois o relacionamento concebido como “contexto histórico” ou contextualização parecem ferramentas essenciais para pensar filosoficamente as condições de possibilidade da filosofia de

Nietzsche. Por exemplo, o conceito *Unzeitgemässe* aponta para a problematização filosófica do “contexto moderno”, necessariamente a partir de observações “extra-presente contexto”, ou seja, é importante se distanciar de uma paisagem para compreendê-la melhor. A hipótese que lançaremos para a discussão da *paisagem* é uma correspondência entre a orientação exigida pelas edições críticas de Colli e Montinari com a necessidade de sentido histórico exigido no contexto de *Humano, demasiado humano*: “Mas tudo o que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo *bem limitado*. Falta de sentido histórico é defeito hereditário de todos os filósofos” (KSA 2, HH/MAM, §2). Portanto, é possível dizer que as edições críticas facilitaram a retomada do sentido histórico exigido em *Humano, demasiado humano* como questão do devir, e possibilitaram o problema da paisagem como via de articulação e compreensão do vir-a-ser da natureza do contexto desta obra. Neste sentido, paisagem é a exigência pictórico-filosófica de Nietzsche que exprime a questão do devir.

2 – Paisagem: crítica da teoria do conhecimento e da moral em torno do romantismo.

O objetivo principal deste subcapítulo é caracterizar a racionalização histórica do conhecimento como canonização teórica de uma articulação programática entre vida-obra em Nietzsche. A racionalização histórica do pensamento nietzschiano se dá através de alguns comentários que se apropriam de maneira imodesta, indelicada, viabilizada a partir das edições críticas de Colli e Montinari, por meio de uma sistematização periódica, tal como ocorre nas classificações históricas de Museus, Galerias e Salões; ou ainda na manifestação religiosa de um contexto fixo, absoluto, ou seja, “*um lugar*” revelado através de epifania, teofania ou hierofania de um espaço, no caso, sagrado, que tem valor existencial para o homem. Nesta via, de duas maneiras se compõem tais considerações do “espaço natural ao homem” em *Humano, demasiado humano*: (1) pode-se criticar o comentário das meras apropriações literárias ou livrescas que faz Nietzsche de seus contemporâneos, a partir da necessidade de se considerar as vivências de cunho artístico que o filósofo experimentou no mesmo horizonte contextual, em que empregava a leitura de cientistas físicos, geógrafos, químicos e biólogos; (2) também é possível articular a necessidade dos contextos teóricos como limitações ao comentário excessivo e superestimado de vivências, num tom já religioso, como no caso da

“epifania de um conceito fundamental” por meio da “intuição do âmago do ser e da terra prometida” (esta parte é abordada mais adiante, no subcapítulo 1.2.3). Mas o que justificaria o vínculo entre tais determinações da paisagem e a perspectiva dos comentadores embasados nas edições críticas? O tratamento fundamentalmente *teórico* e *religioso* que se conferem aos contextos históricos da obra nietzschiana e do conhecimento histórico no ambiente do século XIX vem a ser o eixo condutor das análises seguintes, tendo-se em vista uma crítica das investigações que se fecham num horizonte interpretativo do pensamento nietzschiano, sem consideração pelos contrapontos críticos das articulações.

Este subcapítulo desenvolverá duas tendências aparentemente opostas, todavia, complementares. Primeiramente há a necessidade de deslocar as questões da ciência e do conhecimento para um âmbito de problematização aparentemente negativo, pois abordaremos de maneira não teórico-objetivamente, e sim artisticamente. O outro viés complementar se trata do embasamento artístico para as questões filosóficas de Nietzsche, de tal maneira que os elementos morais, religiosos e também científicos de seu pensamento venham a ser colocados sob o ponto de vista do artista. Para desdobrar aquele primeiro aspecto sobre a problematização do âmbito das questões científicas contemporâneas à Nietzsche, torna-se pertinente reconstruir pontualmente, a fim de justificar a argumentação aqui proposta, como o fundamento científico tem orientação formativa de caráter artístico, isto é, a arte contextualiza as questões da ciência para “desfazer” seu dogmatismo heroico. O heroísmo do saber científico, por se perpetuar quase hegemonicamente por séculos, adquire valor particular para rejeitar a superestima da utilidade absoluta da ciência, que visava o todo em aspirações metafísicas, as quais permeiam intensamente nos meios acadêmicos das universidades alemãs do século XIX. A questão é que o naturalismo, que compõe o pano de fundo do contexto nietzschiano, não foi concebido de modo puramente científico, como que advindo somente dos artigos científicos, dos laboratórios e bibliotecas. O círculo de Jena é conhecido, dentre diversas coisas, por introduzir aspectos literários na composição do saber científico, haja vista que,

a visão romântica mostra-nos que a arte e a literatura da modernidade se configuraram polarizadas pelo Romantismo. [...] Condicionando a repartição de duas esferas cognoscitivas distintas – a das ciências humanas e a das ciências da natureza – numa bifurcação do racional entre compreensão intuitiva do Entendimento e a explicação analítica

da razão teórica, a realidade humana foi o fulcro da reação moderna, consumada sobretudo através das filosofias intuicionistas e historicistas, contra a ascendência do pensamento científico positivo, continuador do racionalismo iluminista. [...] A crítica desse processo – e da metafísica – passa, inevitavelmente, pela crítica da visão romântica e de sua equivocidade fundamental, que Nietzsche caracterizou: como tardia justificativa de fé, como hipérbole de grande paixão consumida, ela (visão romântica) afirmou a carência sob uma retórica da abundância (NUNES, Benedito. A visão romântica. In: *O romantismo*. Org. J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2008, p. 73-74).

A polarização romântica entre arte e literatura nos sugere que existe um distanciamento e uma aproximação entre os termos. Um afastamento do ponto de vista tradicional se mostraria na substituição do termo “arte” por “pintura”, ou na troca de “literatura” por “ciência”. O campo da literatura é ocupado pelas ciências humanas e da natureza, assim como a pintura serve de exemplo da atividade artística. A explicação analítica da razão teórica é a articulação própria da teoria do conhecimento em seu modo tradicional que se consoma numa filosofia historicista, enquanto que a compreensão intuitiva do Entendimento é a chave para o Idealismo e as filosofias intuicionistas, que se opõem ao positivismo, mas perpetuam o racionalismo. A aproximação entre arte e literatura está justamente nesta estruturação dualista de coabitação num mesmo contexto. O objetivo deste subcapítulo é mostrar que o vínculo entre ciência e arte propicia a crítica da teoria do conhecimento, em que certos comentadores recaem ao discutir sobre o estatuto e a natureza do cognoscível. Além disso, busca-se tratar da pintura de paisagem como o exemplo da arte que permite uma crítica do fundamento moral-religioso do conhecimento científico tradicional.

Investigando-se primeiramente as limitações teóricas, iremos aqui tentar colocar ênfase nas bordas fechadas do contexto nietzschiano de *Humano, demasiado humano*, impondo-o assim, seus limites e extrapolações necessárias. Neste sentido, é preciso expor os limites de comentários que restringem a consideração da filosofia nietzschiana às discussões de teorias do conhecimento, sejam elas clássicas ou contemporâneas, e por fim, apontar e contextualizar a necessidade de tais teorias como limitadora da superestima absolutizadora do pensamento filosófico nietzschiano.

2.1 – Geociências e os espaços na filosofia nietzschiana

O caminho proposto neste subcapítulo é orientado pelas considerações de alguns comentadores que buscam fundamentar e privilegiar o aspecto meramente *científico* daquilo que Nietzsche, por algumas vezes, chama de espaço, lugar, *topos*, contexto, paisagem, horizonte etc. De acordo com Stephan Günzel, Nietzsche é considerado um representante da *spatial turn* (virada espacial), à maneira colocada por Lefebvre, Foucault e outros pensadores do século XX (NIEMEYER, 2014, p. 181-182). O comentador afirma que Nietzsche tematiza o espaço do ponto de vista analítico-metódico, como modelo heurístico e como meio estilístico para crítica. Paisagem e viagem são consideradas aqui como metáforas para a crítica das paradigmáticas descrições históricas que embasam os critérios utilitários de considerações da vida (*ibid*). A via de uso das metáforas concernentes ao espaço na filosofia é aqui apontada para a crítica dos aspectos históricos ou puramente teóricos do pensamento nietzschiano. Por exemplo, a intuição *a priori* do espaço na Estética Transcendental, que propõe Kant⁷, é articulada e criticada como uma doutrina do espaço vazio (*et seq*) por Nietzsche, e ainda de acordo com o verbete de Günzel, trata-se da questão que permite apontar para uma concepção nietzschiana de comunhão com a Terra. Este excerto sobre o espaço em Nietzsche faz duas referências aos Fragmentos Póstumos: uma de 1882-83 e a outra de 1884⁸, de forma que, portanto, ambas não correspondem ao período ou ao horizonte aqui em questão: a paisagem de *Humano, demasiado humano*. Há também o caso de uma referência direta feita à *Gaia ciência*: “Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através do infinito?” (KSA, GC/FW, 125)⁹. Tais mobilizações apontam para a discussão que se pretende alcançar, porém, ainda não cotejam o horizonte, delimitado pelo projeto aqui desdobrado, de *Humano, demasiado*

⁷ Cf. KANT, 2000, p.71-77.

⁸ NF 1882-83, 5[1], 179 e 1884, 26 [431].

⁹ O aforismo que antecede este citado (*O homem louco*) se chama *No horizonte do infinito*, e nele já se encontra certa crítica da “teoria do espaço vazio”, ao passo que também critica, ao contrário da “comunhão” proposta por Günzel, a relação com a terra. Vejamos: “Deixamos a terra firme e embarcamos! Queimamos a ponte – mais ainda, cortamos todo laço com a terra que ficou para trás! Agora tenha cautela, pequeno barco! Junto a você está o oceano, é verdade que ele nem sempre ruga, e às vezes se estende como seda e ouro e devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude. Oh pobre pássaro que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você, se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais liberdade – e já não existe mais ‘terra’!” (KSA, GC/FW, §124). A infinitude oceânica aqui abordada por Nietzsche já nos faz antecipar uma discussão por vir, isto é, trás a tona e adianta os problemas sobre a paisagem no pensamento romântico, mas que nos serve agora para mostrar certas limitações acerca das referências na abordagem de Günzel no verbete esquemático sobre o espaço no *Léxico de Nietzsche*.

humano. É preciso recolher e reconsiderar as questões do espaço na filosofia nietzschiana num determinado período, a saber, a segunda metade da década de 1870, onde iremos justificar uma guinada e intensificação das questões do espaço, as quais esses comentadores enfatizam e desdobram nas obras posteriores ao contexto em questão. Se considerarmos inicialmente as vias de discussão “*extra-Humano, demasiado humano*” orientadas pelos comentadores, que possibilidades de problematizações do espaço nestes contextos posteriores nos são abertas? Se seguirmos o modo de tematização que Günzel indica acima como “analítico-metódico”, pode-se compreender principalmente de dois modos: a perspectiva das Geociências (Geografia e Geologia) e a da Física. Inclinem-nos sobre a primeira para uma aproximação inicial. Para nos orientar nesta investigação das geociências no pensamento nietzschiano, iniciaremos com algumas considerações abordadas pelos dois comentadores mais citados nesta temática: Stephan Günzel e Gary Shapiro. Ambos os comentadores não centram suas análises da *Geofilosofia* num momento específico do pensamento de Nietzsche, e dele se apropriam sem as ressalvas que se implicam no devir contextual que atravessa continuamente a sua obra. O propósito a seguir é apontar os limites das considerações destes comentadores e orientar a investigação para o contexto de *Humano, demasiado humano*, o qual será abordado como o meio onde as questões sobre o espaço na filosofia nietzschiana são privilegiadas pela primeira vez.

No texto *Geophilosophy and creative milieus*, Stephan Günzel define a *geofilosofia* como uma articulação, do ponto de vista da geografia e da geologia, responsável pelo desenvolvimento de um meio (*medium*) criativo não explicável por fatores naturais e abordado além dos sentidos ecológico e político.

Diferentemente destas duas interpretações (a ecológica e a geopolítica), a geofilosofia em seu significado neste capítulo é vinculada com a filosofia da geografia, da geologia ou ambas, e com a geografia e geologia, ou ambas, *como* filosofia. Neste sentido, portanto, geofilosofia centraliza na filosofia como uma filosofia da ciência; e em outro sentido, num aparente tema não-filosófico como filosofia. Esta relação pode ser pensada como dialética: na medida em que uma filosofia de uma determinada ciência existe, este ramo da ciência tem impacto na filosofia (MEUSBURGER, FUNKE, WUNDER, 2009, p.270)¹⁰.

¹⁰ Tradução minha dos comentadores estrangeiros

É notável no texto de Günzel sua inclinação pela investigação numa chave interpretativa de cunho científico. A filosofia das geociências é justificada a partir de algumas obras que se encontravam na biblioteca particular de Nietzsche, em especial, o livro de Friedrich Ratzel chamado *Antropogeografia*, cuja primeira edição é de 1882¹¹. Não se pretende adentrar numa análise filológica da compreensão do pensamento de Ratzel em relação à Nietzsche, pois a “fonte” que Günzel nos fornece se encontra fora do horizonte contextual aqui proposto. De acordo com o comentador alemão em questão, Ratzel é um “documento” que sustenta as geociências enquanto ferramentas pertinentes para a interpretação da filosofia da ciência de Nietzsche. As nuances geográficas e geológicas que por vezes aparecem nos textos nietzschianos são vistas como apropriações de uma metodologia viabilizada pelo contato com Ratzel e outros geocientistas. O comentador entende que o engajamento de Nietzsche com a geologia, por exemplo, resulta da tentativa de transferir um método das ciências naturais para as ciências humanas, as quais são essencialmente impregnadas pelo método histórico (*Ibidem*, p. 272), “pois as geociências questionam os conceitos elementares da história (geografia em oposição a teleologia) e moralidade (geologia em oposição à invariabilidade) (*et seq*, p. 273). A argumentação de Günzel se serve de uma proporcionalidade para explicitar e justificar o privilégio e uso das geociências, fazendo-nos recordar a maneira tradicional dos argumentos socráticos nos diálogos platônicos. Günzel justifica o questionamento das geociências da mesma forma que Sócrates justifica à Górgias os privilégios da Medicina e da Ginástica sobre lisonjaria (ou culinária) e a toailete¹². As geociências de Günzel, assim como a Medicina e a Ginástica de Platão, são reunidas, classificadas e referidas em analogias e metáforas, *desfigurando-se de suas especificidades*. No caso de Platão, o que neste momento do diálogo se estabelece é a configuração de uma *proporção matemática* para fundamentar analogamente diversas artes, como ocorre a toailete em relação à ginástica e a lisonjaria

¹¹ A segunda edição aparece em 1891, cf. nota 3 In: YOUNG, 2015, p. 200.

¹² Vejamos o famoso caso da toailete platônica definida em *Górgias* 465b, a qual reúne uma série de atividades que “visam ao agradável sem preocupação com o melhor”, numa crítica ao conjunto das artes miméticas, onde se incluem todas as técnicas de maquiagem, de coloração, pintura, ornamentação e vestimenta, técnicas de enfeites do rosto, do corpo, do discurso: “De medicina, pois, se mascara, como dizia, a lisonjaria; de ginástica, da mesma maneira, os arrebiques, maléficos, enganosos, vilões, indignos de gente livre, que iludem por meio de formas, cores, maciezas, roupagens, de sorte que induzem as pessoas a buscar uma beleza de empréstimo, negligenciando a própria, deparada pela ginástica” (PLATÃO, 1987, 465b).

(culinária) para a medicina. No fundo, Platão mal define a chamada toailete; ele a configura em referência à ginástica e lhe atribui um caráter de arrebique, o que notavelmente a distingue por não possuir uma *unidade* constitutiva de nome e essência¹³. O paralelo estabelecido entre Platão e Günzel apenas nos serve para explicitar o embasamento científico das justificativas do comentador, que reúne suas explicações em conjuntos e em forma de proporções. De acordo com ele, as geociências são para Nietzsche algo como “grandezas inversamente proporcionais” à teleologia naturalista de cunho histórico. Gary Shapiro, em seu texto *Geophilosophy and geoaesthetics*, segue a mesma orientação e via de Günzel:

Se estivermos realmente vinculados à ciência, dificilmente poderíamos excluir os trópicos de nossos estudos da vida biológica, ciência do meio-ambiente, história e geografia. [...] Pensar geograficamente em termos de zona significa ser sensível a tais formações ou conjuntos complexos como climas. [...] A analogia geográfica oferece um exemplo de modo de pensamento que persegue, tanto quanto possível, um largo alcance de singularidades em suas séries, espectros e agrupamentos. História, como argumentada na *Consideração extemporânea*, pode obscurecer diferenças subordinando-as às narrativas ideológicas. Geografia é um bom meio de pensar porque articula diferenças de uma perspectiva relativamente livre de tais meta-narrativas (ANSELL-PEARSON, 2006, p.478).

A conotação científica do comentário de Shapiro se mostra já na primeira linha do excerto, quando faz da articulação de climas uma ferramenta pertinente das geociências, história, biologia. O clima é uma classificação ou agrupamento de várias singularidades, tal como funciona a Ideia ou *eidós* no tradicional sentido do platonismo¹⁴. O paralelismo com o platonismo aqui pretende apontar os aspectos do

¹³ “Para não me estender muito, quero-te dizer, à maneira dos matemáticos – talvez já me possas acompanhar – que os arrebiques estão para a ginástica como a culinária para a medicina, ou melhor, como os arrebiques estão para a ginástica, assim está a sofística para o legiferar, e como a culinária está para a medicina, assim está a oratória para o judiciar” (*et seq.*, 465b-c).

¹⁴ No platonismo, para o qual a verdade (*alethéia*) é a contemplação do *eidós*, a relação com a arte se torna exclusão, oposição e divisão. Vejamos de que modo, na *República*, Platão se enuncia sobre tal esfera de artes: “Então tomemos dessas pluralidades a que quiseres; a seguinte, por exemplo, se estiveres de acordo: leitos há muitos, e também mesas [...] Porém para todos esses móveis só há duas ideias: a ideia do leito e a ideia da mesa” (PLATÃO, 2000, 496b). Platão coloca primeiramente a situação a partir da qual muitos móveis se apresentam como dispostos ao uso comum, dos que vivem na *Pólis*. Dão-se uma pluralidade de coisas que são visualizadas, não como confusão estonteante de uma multiplicidade caótica, arbitrária, mas como muitos singulares subsumidos por um nome, como τὰ σκεύη, “os móveis”, por

tradicional privilégio do cientificismo nas leituras comumente aceitas do pensamento de Nietzsche. O que aqui é chamado de “comumente admitido” é o aspecto único e geral de algo, que é posto diante de nós, tornando-se presente. Por meio da visualização deste aspecto é que tal coisa se apresenta, e neste sentido também se orienta a tradicional interpretação do método platônico. O desdobramento da concepção metafísica do platonismo está vinculada ao sentido deste método, que tem em vista a ideia ou visão do *eidós*¹⁵. Na via do método, as artes miméticas se apresentam *somente em referência* a contemplação do *eidós*. Tanto o *clima* para Shapiro quanto o *eidós* para o platonismo, analogamente utilizado¹⁶, são unidades ou espaços vazios que inscrevem uma

exemplo, que em muitos casos se encontram em usos diversos (Cf. PLATÃO, 2000, 596b). Como se nos dispõe os móveis no domínio das artes miméticas, como são produzidos? O δημιουργός, o artesão ou carpinteiro, confecciona a mesa tendo em vista a realização no âmbito do δέμος, o “povo”. Platão também diz (*Ibidem*, 596b): πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων ποιεῖ - O carpinteiro que faz mesas ou camas, “produz olhando para a ideia”. O verbo “olhar” é a tradução de βλέπων, que deriva de βλέπειν (Blépein), o qual, junto com θεωρεῖν (Theorein) substituem depois de Homero vários verbos que descrevem o ato de ver. A opção de Platão pelo verbo do seu contexto (não-homérico) mostra que o olhar do carpinteiro é específico. E isto significa ter em vista os contornos gerais dos móveis. Todavia, o carpinteiro não produz o contorno propriamente da mesa. Ele precisa olhar a ideia para reconhecer os limites de sua fabricação – para ele, a ideia predetermina e subordina. A ideia se apresenta na mesa fabricada, e nisto vemos que o *eidós* matém uma relação fundamental com o que aparece, com o φαινόμενον, ou a apresentação de algo à vista. Neste sentido, o *eidós* é posto numa visibilidade sensível quando o carpinteiro produz. A reflexão que a situação dispõe sobre as diversas esferas de visibilidade do sensível exige atenção cuidadosa para o τρόπος, que significa “a maneira como se produz”, o modo de se apresentar diante de um lugar visado, e por isso cada *tropos* procede do seu jeito. As diversas esferas de visibilidade do sensível são como os *climas* e *trópicos* que sugere o comentário de Shapiro à filosofia nietzschiana.

¹⁵ O *eidós* é este aspecto que se apresenta como “postura originária”; o método interpretativo do platonismo procede da contraposição entre a multiplicidade de singulares em vista da “unidade eidética”. O essencial é esta relação mantida pelo direcionamento metodológico de investigação, no qual se procede numa mútua *adequação* entre muitos singulares e o uno da ideia. A possibilidade desse conhecimento como adequação legítima é a compreensão opositiva e excludente dos termos *eidós* e *eikon*, pois somente no conhecimento verdadeiro se efetiva esta relação, que deve ser orientada pelo método. Isto significa fundamentalmente que a visão orientada pelo método *se distingue* em essência da maneira de ver no conhecimento sensível, pois o sensível e a ideia correspondem a âmbitos distintos.

¹⁶ Trata-se ainda da mesma interpretação concernente ao platonismo. É importantíssimo destacar aqui a *especificidade* do “uso” do Platonismo. Não é Platão, mas ao Platonismo que aqui se volta criticamente, restringindo-o como certo modo de pensar e sentir que consideram as aparências, o imagético, sob uma tradicional perspectiva. Diz-se platonismo ao invés de Platão, pois aqui *não* se pretende dar sustentação a concepção de conhecimento que parte de uma análise originária e minuciosa da obra de Platão, entretanto, o que se quer é apenas realçar de maneira rudimentar uma nuance determinada da obra platônica: Platão é uma personalidade filosófica que se afirma historicamente, conferindo múltiplas interpretações (como notavelmente a história da filosofia mostra, por exemplo, no séc. XVII e na Idade Média) e com várias singularidades reunidas sob o signo do platonismo, o qual se cristalizou numa interpretação generalizadora que se expressa historicamente na absolutização da razão, do *logos*, que configura o fundamento da tradição metafísica. (Cf. MÜLLER, Enrico. *Entre Logos e Pathos: o antiplatonismo platônico de Nietzsche*. p. 52-55). Dado que as investigações sobre as relações de Nietzsche e Platão assumem uma bibliografia exorbitante, somente é pertinente neste trecho do trabalho apontar para o aspecto aproximativo da analogia a partir de seu principal elemento, sua *razão totalizante*: para os comentadores de Nietzsche citados e para o platonismo, clima e ideia configuram a mesma abrangência de compreensão. Quanto a perspectiva nietzschiana de Platão e o platonismo, concordamos aqui com as considerações de Rogério Lopes concernentes à cristalização tradicional da filosofia de Nietzsche como um antiplatonismo: “[...] problematizar a interpretação estereotipada de Platão como um metafísico dogmático e dualista; a maior parte das remissões de Nietzsche a Platão na obra publicada se caracteriza

multiplicidade sob si, sejam eles espaços, regiões ou os diversos contextos da natureza. Os trópicos terrestres são as unidades globais da geografia que viabilizam uma minimização das diferenças e diversidades de terrenos em classificações climáticas. De acordo com Shapiro, a padronização global do tempo se deu no final do séc. XIX. Em 1850 a Grã-Bretanha adota um tempo padronizado devido em grande parte à expansão interna e a densidade de seu sistema ferroviário, pois as exigências de rapidez, transporte e comunicação desconsideram o tempo local, isto é, aquele tempo particular a cada lugar em que, por exemplo, um relógio solar marcaria o meio-dia como instante de sombra mais curta. Entretanto, com a padronização a cada 12 milhas da circunferência da terra se marca a diferença de um minuto solar no tempo local, e cada cidade tem seus relógios ajustados de maneira distinta. Houve a necessidade de organizar as cidades ligadas por ferrovias, na medida em que são separadas por um rígido sistema de tempo, o que possibilitou o cálculo e os planos de viagens das empresas ferroviárias com cinco ou seis tempos (hoje em dia se alcançou o globo inteiro) de locais diferentes. A consequência do desenvolvimento acelerado deste contexto foi a implementação de 24 fusos horários globais que temos ainda, rigorosamente sistematizado em linhas de longitude e com pequenas variações. A geografia adotou e se legitimou como ciência própria à utilização dos trópicos como sistema de coordenadas, e assim a padronização do tempo concebeu uma *estratificação* do espaço, por meio da periodização dos horários.

Se pensarmos na padronização cronológica que as edições críticas de Colli e Montinari possibilitaram do pensamento de Nietzsche, nota-se que aqui a geografia se torna cartografia e oferece uma sinopse como mapa básico do terreno ou pensamento nietzschiano. Shapiro e Günzel elaboram o seguinte mapa: as geociências constituem um contexto distinto do horizonte histórico, e aquelas ciências servem de crítica ao

por uma calculada ambiguidade, para a qual parte da recepção tem se mostrado pouco atenta; a ênfase excessiva numa perspectiva continuísta e de conjunto na recepção de Platão por Nietzsche, que combinadas ajudaram a fortalecer a tese de que seu projeto filosófico teria sido desde sempre o de uma inversão do platonismo (como forma de superação da metafísica); a tendência a ignorar a distinção, crucial em Nietzsche entre a figura de Platão e o sentido original de sua intervenção filosófica por um lado, e o platonismo como um traço determinante da cultura ocidental, por outro” (LOPES, *Nietzsche e a interpretação célica de Platão*, p.19). Porém, quanto ao aprofundamento da discutida perspectiva nietzschiana da inversão do platonismo, a qual adquire normalmente um caráter de crítica do platonismo ou libertação de interpretações dogmatizantes, não cabe neste estudo contornar suas nuances. Para discussão dos temas, conferir: TEJERA, Victorino: *Nietzsche and Greek Thought*, Dordrecht, 1987. O estudo mais abrangente sobre o tema da imagem nietzschiana de Platão e do Platonismo até o momento se encontra em GHEDINI, Francesco: *Il Platone di Nietzsche. Genesi e motivi di un simbolo controverso*. Napoli, 1999. O *controverso* no título do trabalho é o que mais nos interessa, pois se trata de algo que marca a filosofia nietzschiana, fundamentalmente expressa no *filosofar de sentido histórico*.

privilégio do aspecto histórico nas ciências. Eles enfatizam da ciência as suas características espaciais, em contraposição as temporais. Em uma coletânea organizada por Julian Young, chamada *Individual and community in Nietzsche*, Jeff Malpas afirma o seguinte em seu texto:

Se se persegue a ideia de uma topografia nietzschiana ainda na literatura existente, logo se encontra um pequeno corpo literário que assume aquilo que usualmente é referido como a “Geofilosofia” de Nietzsche. O termo é tomado originalmente da obra de Deleuze e Guattari, que em seu livro de 1992, *O que é a filosofia?*, identifica um modo geográfico do pensamento filosófico que faz uso de um conjunto de paisagens e metáforas relacionadas, transpondo a filosofia de um quadro temporal para um espacial. Deleuze e Guattari identificam Nietzsche como o “fundador da Geofilosofia”, como eles dizem, “buscando determinar as características nacionais dos filósofos franceses, alemães e ingleses, e a leitura de Nietzsche neste viés, a qual permanece largamente não desenvolvida nas discussões de Deleuze e Guattari, desde então foi levada adiante por outros, mais notavelmente por Stephan Günzel (Geofilosofia de Nietzsche), e seguindo Günzel, Gary Shapiro (Nietzsche na Geofilosofia) (YOUNG, 2015, p.197-198).

Jeff Malpas aponta para Günzel e Shapiro a fim de justificar um pensamento *topográfico* na filosofia de Nietzsche, ao invés da “geofilosofia” proposta por estes dois comentadores. O principal argumento que distancia Malpas de Günzel e Shapiro é uma enfática afirmação de que a topografia recusa uma separação entre o pensamento e seu meio, ou entre o pensador e seu objeto¹⁷. As abstrações deslocadas das “geociências”, de acordo com Malpas, não conseguem envolver o pensador e o contexto em um laço rigoroso e suscetível de uma abordagem correta do pensamento nietzschiano. A crítica deste comentador confere limite às considerações científicas para sugerir as implicações de um *topos* enquanto base do pensamento filosófico. *Topos*, meio, lugar, espaço significam também as ferramentas metodológicas de contextualização que as edições críticas exigem do pensamento nietzschiano, ao conferir uma aproximação entre vida e obra. Apesar de Malpas apontar para os aspectos não científicos que estão contidos nas exigências metodológicas dos problemas do espaço, na sua consideração o pensamento

¹⁷ *Op.cit.* p. 199-200.

nietzschiano é concebido de um ponto de vista sistemático e epistemológico, que vem a ser privilegiado quase incontornavelmente pelo comentador. A ferramenta histórico-filológica viabilizada pelas edições de Colli e Montinari sujeita o pensamento filosófico a um cronograma, onde alguns comentadores mobilizam cronologicamente certo roteiro que é descrito em termos de evento e embasado por documentos como obras da biblioteca de Nietzsche, bilhetes de bibliotecas, tickets de passagens, cartas e rascunhos soltos. Portanto, o que significa a “ferramenta geo-científica” metodologicamente utilizada pela filosofia nietzschiana?

É a fim de contestar a utilização ilegítima de conceitos aplicados globalmente à humanidade e à cultura, como se estas representassem unidades absolutamente simples, que Nietzsche recorre à linguagem metafórica das zonas climáticas que lhe possibilita isolar, no seio do vir a ser, culturas de formas estáveis ou, mais exatamente, que apresentam um grau de variação muito fraco num certo período. [...] Assim, a linguagem metafórica das zonas climáticas é a primeira expressão assumida pela ideia nietzschiana de que o vir-a-ser das culturas é o jogo múltiplo de formas recorrentes, cuja lei de distribuição de acordo com o tempo resta a ser determinada. [...] A geografia das zonas climáticas traduz espacialmente um referente temporal e deve, portanto, ser pensada como a descrição de uma história. Todavia, ela oferece uma superioridade inegável em relação a um simples modelo cronológico, na medida em que possibilita traduzir uma situação de multiplicidade cultural, a coexistência de vários tipos de culturas encarnados por povos contemporâneos. A geografia filosófica de Nietzsche exprime, portanto, uma relação de simultaneidade e diferença sincrônica (WOTLING, 2013, p. 314-315).

O ponto específico de crítica para o qual se orientam as geociências é a concepção absoluta da história. O consenso entre os comentadores aponta para uma crítica radical de uma excessiva historicização ou temporalização da filosofia, em oposição a uma abordagem necessariamente espacial. A tradução espacial de uma referência temporal permite que as edições críticas de Colli e Montinari sejam manuseadas contextualmente, sem um puro esquema gráfico de datas e acontecimentos. Charles Feitosa afirma que “a filosofia começa a se geografizar a partir de

Nietzsche”¹⁸. A superestima científica e filosófica da história é problematizada em sua necessidade indiscutível no contexto do século XIX, quando a filosofia de Hegel ainda fortemente impregna o pensamento alemão. Hegel é expoente de uma superestima histórica da filosofia, e para Feitosa:

A geofilosofia nietzschiana se insurge contra a concepção teleológica da história passando por uma recusa da ideia de progresso e de seu eurocentrismo estruturado. Nas *Lições de filosofia da história*, Hegel explicita a direção e *telos* do movimento do espírito humano: “A história mundial vai do oriente para o ocidente, pois a Europa é a finalidade da história mundial, a Ásia é o começo”. [...] Nietzsche, ao contrário, exercita desde cedo um perspectivismo cultural, ao descentralizar a geo-história da Europa (BARRENECHEA, 2011, p. 144).

Na via das interpretações tradicionais do hegelianismo, o tempo histórico engendra o espaço, e o Estado vem a ser a espaço moderno. Aqui, a história realiza o arquétipo do ser racional (espírito) num conjunto coerente de instituições, grupos e sistemas que ocupam um território legitimado no tempo: o Estado. Pode-se até mesmo dizer que o tempo é paralisado e se fixa na racionalidade imanente ao espaço moderno, pois o lugar da Razão realizada é um espaço imóvel e rígido, tal como fora concebido o espaço na geometria clássica de Euclides¹⁹. Interpretam-se os momentos históricos

¹⁸ Cf. BARRENECHEA, 2011, p. 144.

¹⁹ Aquilo que se considera como neokantismo e o movimento do naturalismo alemão desempenham grande influência na metodologia dos saberes acadêmicos da Alemanha no século XIX, de tal maneira que a reformulação do problema da objetividade do conhecimento teve de confrontar e assimilar tais metodologias em questão, sendo colocadas como *críticas* das tradicionais posturas e critérios científicos mobilizados sob o signo da teoria do conhecimento de base metafísica (Cf. BARROS, 2015, p. 280-281). Por exemplo, a concepção química de matéria no final do século XIX e início do século XX sofreu críticas determinantes a partir de uma metodologia “nova”, pois há a exigência de uma “nova” noção da matéria, a qual expande a crise do modelo metodológico tradicional de “matéria”. No contexto da química lavosieriana, a qual se pode considerar exemplo do modelo sistemático tradicional de conhecimento, observa-se que o princípio de conservação da matéria consiste num posicionamento que articula uma *unidade* da experiência, de maneira que a compreensão *sistemática* da experiência é obstruída, inviabilizada. Justamente tal postura sistemática é desdobrada pela tradição científica tendo como modelo o método dedutivo da geometria. Costumava-se reconhecer que a geometria euclidiana representava o exemplo de uma ciência demonstrável. De modo resumido, considerava-se esta geometria um conhecimento sistemático fechado e completo. Todo rigor da demonstrabilidade científica repousava no sistema de axiomas, isto é, na congruência pura articulada entre os axiomas (regras gerais) e as teorias (particulares). Com isto, a exemplaridade científica da geometria euclidiana se mostra inteiramente ligada a uma metodologia de pesquisa, que somente passa a ser compreendida quando se pensa suas estruturas mais fundamentais. O desenvolvimento do problema das paralelas na geometria de Euclides figura muito claramente como, por meio da geometria, se estabeleceu uma crítica à metodologia tradicional. O referido axioma de Euclides diz que por um dado ponto somente há *uma única* paralela à linha reta dada. Muitos matemáticos se debruçaram sobre este axioma, mas não com o intuito de reafirmá-lo. Dentre estes,

delineados por Hegel como um progresso retilíneo do qual se deduz a perfeição do estágio final. A cronologia da história mundial hegeliana estratifica o espaço em três categorias que determinam a evolução do espírito: planalto (espaços da altitude), vales (espaços mediano, de passagem) e litoral (espaços marginais) (*et seq*). Do tratamento excessivamente histórico dado à filosofia, fazem-se enfáticos dois aspectos criticamente apontados por Nietzsche: o finalismo e o teor científico das concepções sobre o espaço. Ambos estão imbricados em articulações que sistematizam um âmbito de pensamento conforme o modelo geométrico, mediante uma justificativa histórica ajustados à teoria do conhecimento proposta, a saber, um esquema espaço-temporal adequados fixamente. Os comentadores que comumente discutem a questão do estatuto da ciência, apesar de mobilizarem astuciosamente as determinações do âmbito da razão tradicional, não concebem suas colocações de outra perspectiva, e ainda insistem em criticar a ciência da ótica da ciência. Discute-se a teoria do conhecimento em Nietzsche, mas apenas apontando para a perspectiva artística se pode criticar a cognição e, como se viu, explicitamente a maior parte dos comentários envolvem de modo privilegiado aspectos epistemológicos. O problema a ser desdobrado em seguida busca articular a ferramenta geográfica sem recorrer epistemologicamente às questões do espaço na filosofia de Nietzsche.

2.1.1 – A necessidade paisagística de ciência e arte

O excesso de conhecimento histórico no contexto contemporâneo de Nietzsche o impele para o âmbito da arte. A paisagem (*Landschaft*) será apresentada neste subcapítulo como um recurso filosófico que Nietzsche mobiliza tendo em vista as

encontra-se Shacheri e Lambert no século XVIII, e Taurinus e De Tilly no século seguinte. O que essencialmente estes matemáticos compartilham é uma nova metodologia de compreensão do problema, ou melhor, o problema se firma mediante a compreensão. Ao invés de instituir uma cadeia lógica com os elos entre axiomas fundamentando os teoremas, estes matemáticos empregam o método oposto: ou seja, investigam a dispensabilidade do axioma euclidiano (cf. REICHENBACH, Hans. *The philosophy of space and time*. Trad. Maria Reichenbach e John Freund. New York: Dover Publication, 1957. P.3). Na química, a eletricidade articula pela primeira vez uma problematização da matéria e de sua metodologia dedutiva. Parece-nos que o problema, em certa medida, advém da compreensão tradicional da matéria. A teoria do elétron proposta por Lorentz em 1895 estrutura que as moléculas em movimento possuem cargas elétricas e produzem correntes de convecção. A eletricidade, neste sentido, mobiliza dentro da química uma reestruturação da noção fundamental de matérias, pois o caráter elétrico constituirá um alargamento da “substância simples”, a qual viabiliza metodologicamente deduzir todas as outras matérias. A compreensão da substância passa a ser designada como *um estado* num dado momento de uma *operação*. A expansão do conceito tradicional de matéria demonstra justamente que este conceito permanece, porém, particularizado, um caso, ou melhor, constitui uma *função* (cf. BACHELARD, *A epistemologia*, Trad.: Fátima Godinho e Mário Oliveira. Ed. 70, 2006, pg.15-19).

tradicionais ferramentas de fundamentação teórica do conhecimento. Considera-se entre comentadores que, tradicionalmente, existe uma inclinação distinta na obra *Humano, demasiado humano* que basicamente se exprime em duas orientações comumente consideradas: (a) um “distanciamento” dos hábitos e costumes cultivados nos dez anos de professor da Basileia, e (b) um “distanciamento” da arte por privilégio de uma disposição “positivista”, de cunho naturalista-pragmático. A primeira (a) denota um fator “vital” como condição na articulação da obra, que se expressa num “tratamento anti-romântico” de sua sensibilidade e comportamento enfermizo: Nietzsche se insere tradicionalmente numa condição endêmica. A segunda inclinação (b) concernente ao contexto referido é uma postura característica do pensador devido uma orientação interna do seu pensamento filosófico, todavia, a paisagem será justamente o artifício, do ponto de vista artístico, que realizará a crítica de tais inclinações solidificadas sobre tal contexto da filosofia nietzschiana. Para nos orientar em meio aos argumentos nietzschianos, primeiramente será viabilizado um embasamento aproximativo entre *arte* e *ciência* por meio do que Nietzsche chamou de *pintura literária*.

Pintura literária – Um objeto significativo será representado melhor quando se toma as cores para o quadro do próprio objeto, como um químico, usando-as depois como um artista: de modo que o desenho resulte das fronteiras e gradações das cores. Assim a pintura adquire algo do elemento natural arrebatador, que torna significativo o próprio objeto (KSA 2, HH I/MAM, §205).

Se partirmos do título do aforismo em nossa análise, ao observarmos a relação entre pintura e literatura, nosso conhecimento historiográfico nos colocará diante da famosa *ut pictura poesis* do clássico Renascimento europeu. A renascença configura uma época produtora de arte e ciência juntas, formando uma barreira contra o paralelo contexto da Reforma de Lutero, o qual foi responsável pelo atraso científico na Alemanha (PESTANO, 2015, p. 232). A teoria humanista da pintura é impulsionada por perspectivas da Antiguidade que dispuseram pintura e poesia de forma aparentemente horizontal. γράφειν designa entre os gregos uma atividade de registro que compreendeu a escrita, da mesma maneira que compõe o vocábulo referente à pintura: ζωγράφος, (*Skiagraphos*). Mas além deste “atestado etimológico”, sabe-se que a tradição da comparação chega até Horácio através de literatos, e não de pintores, haja vista que Plutarco em seu *De gloria atheniensium* confere precedentes no vínculo das artes ao

poeta Simônides de Ceos²⁰. O verso 361 da *Ars poetica* pertence ao um contexto em que a palavra serve de base e sustento da relação entre poesia e pintura, pois a intenção principal do desenvolvimento desta teoria no Renascimento consiste no embasamento da pintura com a dignidade das artes liberais, como se mostra na definição de L. B. Alberti. Pedindo ao pintor que fosse *huomo buono et docto in buono lettere*, ele caracteriza o pintor como um artista erudito e culto, que não sabe apenas pintar, mas pensar, falar e escrever, ou seja, relacionar-se com as artes das letras, por isso Alberti *escreve para pintores*: “Peço, porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor” (ALBERTI, 1992, p.71).

Apesar de Alberti não visar propriamente humanistas ou homens de ciência com seu discurso, não se pode negar as exigências ao pintor de algum conhecimento de retórica, poesia, ótica e geometria. Neste momento o pintor adquiriu novos contornos antes ainda não empregados junto à sua arte, pois agora também deve ser homem de discurso, isto é, um artista *teoricamente* capacitado. Para isso é necessário mostrar que a pintura é uma atividade situada sob o signo do intelecto ou consciência, assim como é preciso que os pintores justifiquem que são capazes não somente de pintar, mas de falar e pensar. O modelo aplicado à pintura é o da retórica²¹, como notavelmente se observa em Alberti na divisão do *De pictura* em circunscrição, composição e recepção de luzes, por meio da qual o humanista concebe mais privilégios ao desenho que à cor. Quando se pensa no restrito contexto que vai desde o *Quattrocento* até a consolidação da pintura holandesa com Van Dyck e Rubens, percebe-se a valorização crescente do colorido na pintura em detrimento do tradicional elogio do desenho na *ut pictura poesis*, o que confere à pintura certa dignidade “retórica” na chamada *ut rethorica pictura*, como uma espécie de “teoria da emancipação da cor”²². A abordagem das cores em Alberti se limita ao esquema da recepção de luzes, isto é, funda-se na concepção de claro-escuro, o qual seu mais alto valor consiste no *rilievo*, a nuance. A cor será pensada sob o esquema

²⁰ *De glor. Athen.*, 346f: Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.

²¹ A retórica é um elemento extremamente presente no último período de Nietzsche como docente na Basileia, onde lecionou por aproximadamente dez anos, antes do afastamento e da viagem ao sul. O opúsculo *Verdade e mentira no sentido extra moral* também articula reflexões sobre a linguagem e seu fundamento retórico. Se ambos os contextos são precedentes a publicação e gestação de *Humano, demasiado humano*, pode-se refletir sobre tais elementos em termos de preparação e embasamento do pensamento pictórico nietzschiano que ressalta enfaticamente a partir de 1876?

²² Cf. KOSSOVICTH, Leon. A emancipação da cor. In: *O olhar* (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das letras, 2000, p. 183-215.

do claro-escuro, e em Vasari o desenho se impõe como principal preceito de escultores e pintores. A cor e o desenho em Vasari não são oponentes, são iguais e surgiram do desenho.

O desenho só pode ter boa origem quando proveniente da retratação contínua das coisas naturais e do estudo de excelentes mestres ou estátuas antigas em relevo. Mas, acima de tudo, a melhor prática é feita com nus de homens e mulheres ao natural, guardando-se assim de cor, graças ao uso contínuo, os músculos do tronco (...) assim, é preciso ver desenho de homens esfolados, para saber como são os ossos, os músculos e os nervos, com todas as ordens e termos da anatomia e para poder situar os membros e os músculos nas figuras com mais segurança e correção. E quem souber fazer isso necessariamente fará com perfeição os contornos das figuras que, desenhadas como devem ser, mostrarão graça e boa maneira (VASARI, 2011, p.43-44).

A articulação do desenho em Alberti e Vasari denota que a imbricação de analogias interpretativas entre poesia e pintura colocava ambas as artes, do ponto de vista crítico, sob o julgamento do pensamento reflexivo viabilizado pela palavra. Apesar de Alberti se distanciar do aristotélico *De coloribus*, negando-lhe a elementaridade do preto e branco desdobrado nas sete cores, e ainda deslocando a teoria óptica de Alhazen, os conceitos de luz e sombra se sobrepõem ao de cor, ou melhor, colorido. No período chamado de *Quattrocento* a cor é concebida como secundária no que concerne à execução, pois em geral era pensada a partir do desenho; e quando referida a si mesma, a cor é entendida no esquema do claro-escuro, que a permite ser pensada. Apesar de haver no Renascimento defensores da pintura que decidiram pegar a pena para louvar a superioridade do pincel, o que está em jogo na teoria humanista da pintura é algo teórico, propriamente literário, pois aqui ele representa a máxima aproximação vinculativa entre arte e ciência. Tal privilégio concedido ao desenho parece dispor de maneira oposta no pensamento de Nietzsche. O “objeto melhor representado”, no que diz respeito à pintura literária, não é copiado da natureza como se faz um rascunho ou esboço. Diferentemente, busca-se obter o colorido do objeto por meio de um processo *químico*, que extrai as cores do natural, tal como sugere o aforismo “pintura literária”. Qual seria, naquele aforismo citado, a reflexão filosófica de Nietzsche sobre a cor e o desenho?

Importantes para Nietzsche não são os detalhes, mas fundamentos teóricos da química, pois, a seu ver, o que está em jogo aqui é uma crítica ao atomismo e, em parte, igualmente, sua “doutrina” da vontade de poder. Conforme a compreensão de Nietzsche, a química mostra que não existe nada imutável, e ela pode servir, por isso, como prova do eterno vir-a-ser nos mais ínfimos níveis (NIEMEYER, 2014, p. 484).

O atomismo é a interpretação nietzschiana das experiências de isolamento puro de condições e substratos, através de “coisas” acessíveis aos sentidos e ao cálculo, que na modernidade assume a forma do mecanicismo²³. A hipóstase do átomo é uma hipótese científica que desde a Antiguidade, através de Leucipo e Demócrito, permite compreender e antecipar muitas hipóteses modernas. Contudo, a pintura literária de Nietzsche permite-nos compreender que ele concebe sua filosofia de modo científico – *em parte!* A química é uma disciplina científica que não articula somente “coisas”, “substratos”, conceitos, palavras ou em termos pictóricos, o desenho. O primeiro aforismo de *Humano, demasiado humano vol. I* vincula representações e sentimentos como objetos da química e a literatura em Nietzsche se exprime em experiência ensaística, por meio de seus peculiares aforismos carregados de imagens. A experiência literária e filosófica que Nietzsche exprime por meio de seus aforismos não se deixa restringir numa via superestimada da perspectiva epistemológica. Justamente através articulação naturalista de suas concepções, Nietzsche viabiliza uma aguda crítica a todas as “explicações” que a física mecanicista imprime na natureza. Ciência, através da linguagem científica²⁴, e arte, por meio da linguagem literária, se justapõem no mesmo pano de fundo naturalista, das ciências constituído de nuances e gradações, e de uma espécie de paisagem poética, portanto ciência e arte coabitam a filosofia de Nietzsche sem se colocarem como rivais.

²³ Cf. BARRENECHEA, 2011, p. 124-125.

²⁴ A fisiopsicologia usada num texto de Roberto Barros (BARROS, 2015, p.1), e a sua forma invertida (psicofisiologia) na definição da psicologia nietzschiana no ponto de Wotling (WOTLING, 1999, p. 90), ou mesmo a forma proposta por Erick Blondel enquanto “psico-fisio-filologia” (*ibid*, p. 89), são expressões do tratamento de conceitos científicos de Nietzsche ao sabor das argumentações em torno do filósofo, buscando cada qual dar ênfase num setor que, na verdade, corresponde ao pano de fundo naturalista que contextualiza todas as argumentações dos comentadores.

2.1.2. – A paisagem de Cosmópolis: a necessidade científico-religiosa do âmbito artístico.

“Nietzsche era filho de seu tempo, como ele apontou no *Caso Wagner* e, por isso, *décadent*. Em todo caso, Nietzsche se volta contra a *décadence*, ele se confronta com ela, e isso só poderia acontecer na Cosmópolis” (CHAVES, 2003, p. 236). Neste sentido, a paisagem que exprime a sensibilidade moderna e sua consciência histórica é a Cosmópolis que Montinari caracterizou muito bem. Não se pretende aqui adentrar na interpretação sintomática da *décadence* que já foi tão em detalhes exposta por Montinari, ao invés disso, muito mais interessante para os fins buscados neste capítulo é a caracterização do ambiente chamado Cosmópolis. No seu texto *Nietzsche em Cosmópolis*, Montinari esboça um contexto do pensamento do filósofo delineado no horizonte da década 1880 e anos seguintes, por meio de fontes e ambientes correspondentes ao contexto referido. De acordo com o comentador, Cosmópolis era a França do gosto e também aquela imbecilizada, ambas vivenciadas pelo filósofo de maneira bastante complexa e diversificada. Paris é uma limitação topográfica para Cosmópolis, mas há aqui uma “abertura” que percorre o pano de fundo paisagístico de uma “germanização da França”. Um fragmento póstumo citado por Montinari diz que Schopenhauer é mais querido na França, e que Heirich Heine se mudou para Paris, assim como Delacroix é seu primeiro “porta-voz”, e ainda na mesma linha, diz que Hegel exercia uma influência tirânica sobre Taine e que Baudelaire consistia num incrível anfíbio, isto é, uma espécie tanto parisiense quanto alemã²⁵. A vinculação intercontextual da interpretação histórica nietzschiana caracteriza a paisagística permitida pelo contexto de Cosmópolis. A filosofia de Schopenhauer e a arte de Wagner como modelos da *décadence* de Cosmópolis concedem a via da crítica naturalista do conhecimento por meio da caracterização da “arte doentia”, exprimida pela paisagem do romantismo parisiense. A necessidade de compreensão da paisagem advém com o surgimento do problema da desconfiguração da paisagem em meio a cultura histórica, a qual é “cada vez mais apta a exprimir estados de alma”, colocando lado a lado contextos distintos, e justamente Cosmópolis é esta paisagem que envolve contextos diversificados sob o rótulo romântico.

²⁵ FP 38 [5], junho-julho de 1885. KSA 11, p.601.

É importante observar que Nietzsche adota uma postura de seriedade crítica diante da falta de sentido histórico no seu contexto, isto quer dizer que os limites impostos pela paisagem referente ao contexto em questão, junto aos comentários-curadorias que hão de se impor, não podem ser de modo *a priori* colocados como imperativos, para que não haja a via única que vai da Alemanha à França, viabilizado por um mapeamento da Europa no século XIX. A inter-relação que desconfigura a paisagem de Paris e da Alemanha exige e possibilita uma paisagística que pinta Cosmópolis. A Arcádia não é uma paisagem “antiga” e Cosmópolis não é propriamente “moderna”, pois a idílica e heroica expressão da Arcádia se traduz na *décadence* como faceta doentia de uma paisagem, pois a expressão idílica de Arcádia se distancia historicamente e também envolve quando traduz heroicamente o cientificismo doentio moderno. Arcádia e Cosmópolis são paisagens contextualizam certa “modernidade” e se descontextualizam ao envolverem aspectos históricos e intercontextuais. A enfermidade contextual e estilística que marca Cosmópolis se exprime além do tratamento médico-dietético que a pesquisa da “utilidade da doença” sugere enquanto temática em Nietzsche. Cosmópolis exige ciência e arte, passado e presente. A utilidade da doença deve aqui ser interpretada como a utilidade da ciência numa *co-pertinência* com a arte, da mesma maneira como se entende a paisagística da filosofia de Nietzsche:

Que paisagens alegrem continuamente – Essa paisagem tem traços significativos para um quadro, mas não consigo achar a fórmula para ela, o conjunto permanece inapreensível para mim. Noto que todos os lugares que me agradam continuamente possuem, sob toda a variedade, um simples esquema geométrico de linhas. Sem esse substrato matemático, nenhuma paisagem se torna algo artisticamente prazeroso. E talvez essa regra possa ser aplicada metaforicamente ao ser humano (KSA 2, AS/WS, §115).

O esquema de linhas geométricas propõe certa definição da paisagem, mas não uma fórmula geral de apreensão do todo. O substrato matemático da paisagem denota a necessidade científica que todo pensamento filosófico de *Humano, demasiado humano* exige, junto ao prazer artístico propriamente. A articulação nietzschiana da necessidade científica *junto ao* âmbito da arte da paisagem mobiliza um movimento em sua filosofia que exprime um distanciamento quanto à *paisagem romântica*, a qual apenas arrebatava num “instante supremo”. O que significa a continuidade do prazer que propicia certa

paisagem, como sugere o aforismo citado? Justamente a pintura de paisagem designa uma *contínua interpretação* que não permite limitação geométrica *definitiva*, como numa fórmula geral, mas também *não* designa a abertura ilimitada de possibilidades, como uma nuvem ou mancha de tinta que exprimem possibilidades imaginativas ao acaso. A questão do sentido histórico (ou Devir) demanda *ambos* os domínios.

Neste sentido, a necessidade da contextualização ou problema da paisagem corresponde à reflexão de Nietzsche sobre o sentido histórico, e da mesma maneira, a atitude de Colli e Montinari (ao conceber as edições críticas) corresponde à exigência do filósofo de levar a sério a falta de sentido histórico que caracteriza o seu contexto histórico. Por isso, a questão é: como seria a paisagem da ausência de paisagem? Ou uma “descontextualização contextual”? A questão do sentido histórico se exprime por meio do problema da paisagem filosófica, pois justamente a “falta” desta reclamará a necessidade oposta, isto é, a necessidade de se constituir uma paisagem. Portanto, a paisagem que configura a reflexão de Nietzsche sobre a paisagística (aquilo que exprime o problema da falta de sentido histórico) é uma “paisagem sem horizontes”, paisagem sem suas peculiaridades de paisagem. A paisagem filosófica reflete a descaracterização matemática da paisagem:

Junto à cachoeira – À vista de uma cachoeira, acreditamos ver inúmeras curvas, serpenteios, quebras de ondas, o arbítrio da vontade e do gosto; mas tudo é necessário, cada movimento é matematicamente calculável. Assim também como as ações humanas; deveríamos poder calcular previamente cada ação isolada, se fôssemos oniscientes, e do mesmo modo cada avanço do conhecimento, cada erro, cada maldade (KSA 2, HH/MAM, §106).

A onisciência é a estruturação histórica de todos os contextos ou a percepção num instante de todas inúmeras curvas numa cachoeira. A cientificidade enquadra e cristaliza uma paisagem num cálculo ou fórmula aplicável também ao homem e suas ações. Vida e produção intelectual não se distinguem, isto é, ou a pintura “invade” a paisagem em volta, ou inversamente, há o desaparecimento da moldura e, por isso, também desaparece o contexto enquanto contexto. As pinturas pertencentes ao contexto de *Humano, demasiado humano* se encontram desamparadas no mundo, e seu estatuto de paisagem é ameaçado quando o substrato científico não é considerado ou superestimado (onisciência). A paisagem atual ao pensamento nietzschiano é a da

comparação, isto é, trata-se da era da cultura histórica, em que todas as culturas, costumes e indivíduos são colocados lado a lado, como ocorre quando se observa a paisagem da janela de um trem. As viagens ferroviárias constituem experiências relevantíssimas à filosofia de *Humano, demasiado humano*, imbricadas à reflexão filosófica da paisagem que fez Nietzsche quando viajou para a Itália. Goethe localizou sua Arcádia na Itália depois que por lá passou, e aparentemente Nietzsche sugere o mesmo lugar, ou talvez mais especificamente a Engadina e até mesmo a ilha de Ischia. Um andarilho é alguém que observou diversas paisagens, por isso o filósofo alemão o concebe como Argos Panoptes, o gigante de cem olhos, servo de Hera, designado a vigiar Io, amante de Zeus:

Quem, após um longo treino nessa arte da viagem, torna-se um Argos de cem olhos, acompanhará sua Io – seu *ego*, quero dizer – por toda parte, afinal, e em Egito e Grécia, Bizâncio e Roma, França e Alemanha, no tempo dos povos nômades ou sedentários, no Renascimento ou na Reforma, na pátria ou no estrangeiro, em oceano, floresta vegetação e montanha, novamente descobrirá as aventuras desse *ego* transformado e em devir. – Assim o autoconhecimento se torna oniconhecimento no tocante a tudo que passou: tal como, numa outra cadeia de raciocínio, aqui apenas aludida, a autodeterminação e auto-educação dos espíritos mais livres e longividentes poderia tornar-se onideterminação, no tocante a toda humanidade futura (KSA 2, OS/VM, §223).

A arte da viagem é o autêntico exercício paisagístico imposto à sua filosofia, como marca ao mesmo tempo *pessoal* e *contextual* da obra *Humano, demasiado humano*, e da época de seu desenvolvimento. A Cosmópolis e a Arcádia de Nietzsche são paisagens que sugerem deslocamentos ou movimentos contextuais, da mesma maneira como ocorreu nas viagens de Nietzsche ao sul. A idílica e heroica sensibilidade suscitada pela Arcádia e a doença epidêmica da *décadence* em Cosmópolis estão justapostos quando historicamente se vem a pensar no contexto da viagem do filósofo, no qual se conjuram mortos e epifanias arrebatam.

2.2 – Necromancia e Epifania: o fundamento religioso do sentido histórico.

A arte conjurando os mortos – A arte exerce secundariamente a função de conservar, e mesmo recolorir um pouco, representações apagadas, empalidecidas; ao cumprir essa tarefa, tece um vínculo (*einen Bund flechten*) entre épocas diversas e faz os seus espíritos retornarem. Sem dúvida é apenas uma vida aparente que surge desse modo, como aquela sobre túmulos, ou como o retorno de mortos queridos no sonho; mas ao menos por instantes o antigo sentimento é de novo animado, e o coração bate num ritmo que fora esquecido. Por causa desse benefício geral da arte devemos perdoar o próprio artista, se ele não figura nas primeiras filas da ilustração e da progressiva *virilização* da humanidade: toda a sua vida ele permaneceu um menino ou um adolescente, e parou no momento em que foi tomado por seu impulso; mas sentimentos dos primeiros estágios da vida estão reconhecidamente mais próximos dos de épocas passadas que daqueles do século presente. Sem que ele queira, torna-se sua tarefa infantilizar a humanidade; eis sua glória e seu limite (KSA 2, HH I/MAM, §147).

A conservação e o colorido que Nietzsche confere à sua Arcádia vincula um passado: a história de uma tradição de interpretações que se enredam ainda no contexto do filósofo, permitindo anacronismos e o retorno dos mortos. O que significa este ato de conjuração que a arte permite? Trata-se da comunicação ou vivificação do passado concebida por Nietzsche como uma espécie de *necromancia*. O artista parece ter sido instruído por Circe, tal como Ulisses na *Odisséia*, sobre a arte de conjurar mortos que conduz o herói ao Hades para interrogar o adivinho Tirésias. Em *Opiniões e sentenças diversas*, Nietzsche nos conta sobre sua descida ao mundo inferior para falar com os mortos, o que lhe exigiu sacrifício do próprio sangue²⁶. O fantasma, a sombra, espectros são vivificações de aparências de vida, reanimações de antigos sentimentos que perduram somente alguns instantes (*auf Augenblicke*). A efemeridade das aparências vivificadas por artistas denota o caráter ilusório daquilo que já passou. Por isso, a infantilidade do artista é uma idílica disposição que nos incita a considerar Arcádia como a paisagem perfeita, onde se imagina heróis gregos, e nos persuadir a exprimir

²⁶ KSA 2, OS/VM, § 408.

palavras semelhantes às de Fausto (Goethe) para certo “instante supremo”: “*Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! Du bist so schön!*”²⁷. A ideia de “instante supremo” retoma a concepção romântica de epifania ou teofania expressa inclusive nas interpretações da filosofia de Nietzsche. A epifania não seria uma articulação de contextos passados, haja vista que morte, melancolia e infantilidade parecem elementos constitutivos da manifestação religiosa que se apropria da consideração pelo passado? Paolo D’Iorio relata e comenta o episódio dos “Sinos de Gênova”, quando Nietzsche viajava pela Itália por volta de abril de 1877:

Se a vida de Nietzsche são seus pensamentos, o verdadeiro evento biográfico que resume a significação filosófica desta primeira viagem ao sul está encerrado em algumas frases traçadas a lápis numa das cadernetas que o acompanhavam durante essa travessia marítima. [...] Uma travessia de navio é suficiente para suscitar a dúvida sobre o valor da vida, e quando, ao amanhecer, surgem as luzes do porto de Gênova, vêm-lhe palavras mais sombrias do que aquelas enviadas na carta: “Anseio pela morte, como aquele que, tendo enjoo marítimo e vendo às primeiras horas da madrugada as luzes do porto, sente anseio pela terra”. Tal pensamento aflora em uma caderneta escrita em terra firme, em Gênova, provavelmente no dia seguinte, e na mesma página encontra-se outra breve anotação: “Som de sino ao anoitecer em Gênova – melancólico, pavoroso, infantil. Platão: nada do que é mortal é digno de grande seriedade”. Caminhando pelas ruas de Gênova na hora do crepúsculo, Nietzsche havia escutado um som de sino vindo do alto de um campanário. Em um instante, as lembranças do filho do pastor, a erudição do filólogo e a reflexão do filósofo se fundem numa experiência de pensamento que o transtorna profundamente (D’IORIO, 2014, p. 135-137).

Anseio de morte, melancolia, pavor e infantilidade exprimem a disposição do filósofo num certo contexto. Como o comentador exhibe este contexto significativo do ponto de vista filosófico e biográfico? O desdobramento argumentativo de Paolo D’Iorio mobiliza cartas e cadernetas referentes ao contexto de gestação de *Humano, demasiado humano*, quando Nietzsche viajava pela Itália após uma espécie de “licença saúde” da universidade em que lecionava já por dez anos. A trajetória da filosofia de

²⁷ Devo dizer ao instante: Fique! Tu és tão belo! (Tradução livre).

Nietzsche feita por documentos e relatos de seus companheiros de viagem reúne biografia e pensamento filosófico, vida e obra, tal como pretendia as edições críticas da obra do filósofo editadas por Colli e Montinari. O comentador citado anteriormente fundamenta seu relato de viagem e sua interpretação filosófica por meio de uma composição paisagística do contexto biográfico. A paisagem reúne uma diversidade contextual que engloba o horizonte das vivências do filósofo, ou seja, aquilo que peculiarmente contextualiza o ambiente no qual a filosofia de Nietzsche se constituiu. O sentido histórico para o qual apela D'Iorio, se resume ao cinza do documento, a caderneta que o acompanhava na travessia marítima para Gênova. Tal necessidade de se pensar o sentido histórico por trás da reflexão filosófica de Nietzsche foi resgatada e exprimida por alguns comentadores. Muitos deles são orientados pelas ferramentas histórico-filológicas possibilitadas pelas edições críticas, organizadas por Colli e Montinari como uma “resposta” ao abalo da crítica heideggeriana da filosofia de Nietzsche²⁸, pois foi justamente a virulência da crítica de Heidegger, que “paralisou” a filosofia de Nietzsche num “sistema metafísico” e ainda envenenou e alucinou comentadores, bufões, eruditos, artistas decadentes e outros. As edições críticas da obra de Nietzsche forneceram uma “paisagem geral” da filosofia de Nietzsche, numa articulação cronológica de texto/contexto, haja vista que a vinculação íntima de ambos os termos conferida pela edição crítica proporcionou a perda de confiança nas considerações de “grandes conceitos” e sistematizações que separavam de antemão a filosofia nietzschiana de sua “crítica historicamente justa”; desse modo, não se poderia mais apenas contar com a coerência interna e formal para se sustentar, pois os comentários à filosofia de Nietzsche são obrigados a encontrar estratégias específicas para que se compreenda onde começa e onde termina a paisagem que serve de fundamento à *Humano, demasiado humano*, ou outro contexto qualquer. Para Paolo D'Iorio, os sinos de Gênova são epifanias que num contexto da vida de Nietzsche influenciam fundamentalmente na filosofia do espírito livre. Tanto a epifania quanto a necromancia de instantes passado são articulações históricas, sob o presságio da morte, que se aproximou num determinado contexto registrado num documento.

As epifanias nietzschianas são momentos nos quais se manifesta de repente ao filósofo toda a fecunda riqueza semântica de um evento, de um objeto ou de um conceito. Em nossa opinião, elas apresentam três características. Em primeiro lugar, são *encruzilhadas de significação*,

²⁸ Cf. Notas 3 e 4.

porque, longe de estabelecer uma relação vertical com as essências, são o ponto de encontro de uma relação horizontal de linhas de pensamento que provêm de contextos diferentes. São instantes em que o sujeito vê confluírem, numa só figura mental que as resume, as teorias filosóficas, as experiências pessoais ou as imagens literárias que o ocupam em certo período. Em segundo lugar, as epifanias, embora não tenham transcendência, têm uma profundidade, uma *profundidade histórica*. [...] E, por fim, o filósofo tem a intuição da *potencialidade semântica* do evento epifânico. De fato, a terceira característica importante das epifanias nietzschianas é que elas são instrumentos para produzir sentido (*ibidem*, p. 142-143).

O pavoroso, melancólico e infantil sons dos sinos de Gênova são considerados por D'Iorio como epifanias ou teofanias, os quais significam a manifestação de uma divindade, ou os sinais da presença de um deus por meios de visões e milagres. A ideia de epifania sustenta a concepção de um “instante supremo” ressaltado pela característica necromântica da arte, que reanima uma lembrança moribunda na memória através de um evento repentino, e a qual nos recorda a compreensão religiosa do Romantismo na exigência de unidade total entre espírito e natureza, pois “como realidade cósmica, que se depara à intuição imaginativa do poeta romântico, não é separável de seu investimento expressivo e teofântico”²⁹. As três características propostas por D'Iorio retomam a ideia romântica de epifania, que se desdobra como *intuição repentina* de um poema ou pensamento fundamental de uma filosofia³⁰, numa espécie de vinculação milagrosa entre vida e obra. O comentário se constitui não apenas de uma configuração interna única, mas também necessariamente vem a ser configurado de certas características intrínsecas ao contexto em questão – Gênova em 1877. Colocar a obra nietzschiana na paisagem em que ela se mostra já não é uma questão posterior à formulação da própria obra, todavia, não se pode negar que se trata de algo que participa de sua concepção. É neste sentido que o comentário aparentemente se desloca do interior da obra para o seu entorno, ou melhor, para o horizonte na qual ela se configura, isto é, a própria paisagem.

²⁹ (NUNES, Benedito. A visão romântica. In: *O romantismo*. Org. J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2008, p. 66).

³⁰ *Die plötzlichen Eingebungen*. Cf. KSA 2, HH I, §155.

A atenção não intensificada e quase desconhecida até Colli e Montinari dada à “paisagística” responsável em refletir sobre o ambiente da obra, confere um marco que exigiu uma contextualização crítica dos comentários, que pode ser justificada junto à compreensão e ao desenvolvimento desta paisagística nietzschiana que notavelmente se mostra desde *Humano, demasiado humano*. Biografias e curadorias se tornaram mais delicadas e abundantes³¹, e a mudança de uma paisagem pode agora significar mudar de obra. Apesar da profundidade histórica da epifania, o que determina no fundo é o sentimento religioso que vivifica o fantasma de Nietzsche, de modo que sua obra se torna vívida através da descrição de um episódio biográfico que foi refletido e registrado. A paisagem biográfica proporcionada por Colli e Montinari é isolada numa parte a qual se confere um “instante supremo” legítimo de ser representante de todo um longo contexto em volta. *Necromancia e epifania* são articulações do pensamento nietzschiano que enfatizam o *sentido histórico* em concepções de cunho *religioso* ou *romântico*. Num aforismo denominado *Arte do passado e alma do presente* Nietzsche mostra enfaticamente o aspecto histórico da atividade artística, e não o religioso do qual costuma se encobrir, suscitando milagres e inspirações.

Como toda arte se torna cada vez mais apta a exprimir estados de alma, os mais agitados, doces, drásticos e apaixonados, os mestres que vieram depois, mal-acostumados em virtude desses meios de expressão, sentem algum mal-estar ante as obras de arte dos tempos passados, como se aos antigos apenas tivessem faltado os meios de deixar sua alma falar claramente, talvez até precondições técnicas, e eles acham que nisso têm a obrigação de ajuda-los – pois creem na igualdade e mesmo unidade de todas as almas. Na verdade, a própria alma daqueles mestres foi outra, talvez *maior*, mas mais fria e ainda avessa ao elemento vivaz-encantador [...] Mas devemos, com esta percepção, negar aos que vêm depois o direito de animar conforme sua alma as obras do passado? Não, pois somente ao lhe darmos nossa alma elas continuam vivendo: apenas *nosso* sangue faz com que *nos* fale. A execução realmente “histórica” falaria de modo espectral para espectros (KSA 2, OS/VM, §126).

³¹ Cf. ANDLER, C. *Sa vie et sa pensée*, 1958. SAFRANSKY, R. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*, 2011. D’IORIO, P. *Nietzsche na Itália*, 2012. JANZ, C. P. *Vita di Nietzsche*, 1980. Como curadoria de conceitos nietzschianos, conferir o recente léxico organizado por Christian Niemeyer, *Léxico de Nietzsche*, Ed. Loyola, 2014.

O comentário de D'Iorio vincula à Nietzsche a intuição de um contexto capaz de se tornar símbolo de uma visão do mundo graças a convergência de significações múltiplas que espontaneamente formam uma paisagem através de uma epifania. Não seria a epifania a expressão de um passado que “não fala claramente”? A crença numa metodologia puramente histórica se embasa na crença de *igualdade e unidade* de almas. Por isso, necromancia e epifania constituem uma função secundária da arte, na medida em que as influências dos aspectos históricos e religiosos estão mais fortemente enraizadas do que viria a ser uma “autonomia” do âmbito artístico. Neste sentido, o que se chama de conhecimento histórico está rendido ao “absoluto”, assim como a epifania, ou talvez ao positivismo dogmático do historicismo, pois ambos se rendem aqui ao registro das cadernetas de Nietzsche. O conhecimento exacerbado do absoluto se abstrai de tudo que constitui a sua raiz como contexto vital ou paisagem, de tal forma que a crença, intrínseca significativamente, torna “puro” tal conhecimento. A pureza deste conhecimento realiza algo para si mesmo que é positivo, um “elemento vivaz-encantador”, um sentimento que transborda do âmbito religioso para o artístico³². A execução espectral da história é fruto da atividade da consciência ou intelecto na consideração do conhecimento, de maneira que o conhecimento se torna fundamentalmente histórico, todavia, o elemento histórico privilegia e legitima um *sentimento religioso* exprimido através da conjuração espectral. Isto significa que o sentido histórico vem a ser marca de distinção para toda forma de conhecimento, inclusive a epifania e a necromancia. O conhecimento que tem o ponto de vista da história universal tem a capacidade de realizar a compreensão do histórico e do seu limite, e desse modo, a paisagem que se constrói abstrai de todas as condições de acesso sob as quais se manifesta o conhecimento, numa espécie de crença da *igualdade e unidade* dos contextos históricos. Esta compreensão empregada pela consciência histórica distingue o caráter histórico do conhecimento em relação a todos os momentos deste que determinam suas posturas, sejam morais ou mesmo religiosas, e somente se referem ao conhecimento em seu caráter puramente histórico. No entanto, este historicismo permite que se interpretem certos desdobramentos do pensamento nietzschiano do romântico ponto de vista da epifania, que através da conotação religiosa vem a ser uma convicção:

Convicção é a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, de posse da verdade absoluta. Esta crença pressupõe, então, que existam

³² Cf. KSA 2, HH/MAM, §150.

verdades absolutas; e, igualmente, que tenham sido achados os métodos perfeitos para alcançá-las; por fim, que todo aquele que tem convicções se utilize desses métodos perfeitos. (...) Milênios inteiros, no entanto, viveram com essas pressuposições pueris, e delas brotaram as mais poderosas fontes de energia da humanidade. Os homens inumeráveis que se sacrificaram por suas convicções acreditavam fazê-lo pela verdade absoluta. Nisso estavam todos errados... (KSA 2, HH/MAM, §630).

A crença instaura uma sistematização geral do conhecimento na ilusão da via da verdade absoluta, e justamente tal viés compromete o senso histórico dos contemporâneos de Nietzsche e da tradição metafísica alvo de suas críticas. O anacronismo da convicção estabelece uma crença de que há paisagens iguais e unificadas através de metodologias históricas. O conhecimento se torna o fundamento que vincula a intenção de compreender todo o nexos da história da humanidade numa unidade sintética, e neste sentido, para o cientista, cada conhecimento não possui mais um valor próprio, contudo, serve-lhe meramente como fonte, como material mediador para o conhecimento dos contextos históricos, exatamente igual aos artigos de fé herdados. A cultura histórica configura uma paisagem do esquema fundamental da história universal concebida pela consciência moderna, uma “contextualização válida a qualquer contexto”, ou seja, um esquema do todo e das partes. Do mesmo modo se podem pensar as ferramentas viabilizadas pelas edições críticas da obra nietzschiana, onde a orientação histórica serve como meio para compreensão dos componentes de certa paisagem, sendo que varia conforme o interesse em referência, de tal maneira que se torna uma fonte que integra todo o pensamento do filósofo numa unidade histórica. Entretanto, não há uma passividade gratuita na articulação do passado, como se o comentador fosse um “médium” inspirado que intui toda a obra em sua totalidade, capaz de intuir os mistérios envolta daquela “paisagem genovês de 1877”, como queria Paolo D’Iorio. Necessita-se de sangue, como num pacto demoníaco, no qual o fausto conhecimento exige, na verdade, sentido histórico. Este sangue sacrificado no conhecimento é exemplificado por Nietzsche nos perigos que a Química oferece ao cientista:

Eventual nocividade do conhecimento – A utilidade que a incondicional pesquisa do verdadeiro traz consigo é continuamente demonstrada de tantas formas, que é preciso aceitar sem hesitação a

nocividade mais rara e sutil que os indivíduos tem que sofrer por causa dela. Não podemos impedir que ocasionalmente o químico se envenene e se queime nos seus experimentos. – O que vale para o químico, vale para toda a nossa cultura: de que resulta claramente, diga-se de passagem, o quanto ela deve munir-se de bálsamos para queimaduras e de uma constante provisão de antídotos (KSA 2, OS/VM, §13).

A nocividade ocasional do conhecimento que pode acarretar em queimaduras e envenenamentos, por vezes também debilita a um grau não saudável. A incondicional pesquisa do verdadeiro fundamenta historicamente a utilidade do conhecimento, e o sentido histórico é excessivamente mobilizado numa igualação e concepção de épocas passadas, isto é, num processo que descaracteriza o contexto objetivado devido uma crença fundamentadora da utilidade do conhecimento. O perigo do conhecimento histórico se encontra na aceitação ou mesmo demonstração da utilidade incondicional e verdadeira do conhecimento, pois na base disto está a convicção de se estar na posse da verdade absoluta. Nietzsche concebe o caráter histórico na orientação rígida do conhecimento, e devido à crença em seu fundamento, todo conhecimento é tratado como mero dado informacional, como conhecimento de causa num dado momento histórico. Há um enriquecimento caótico da “interioridade”, um acúmulo histórico que torna o homem insensível para uma tradição que se conserva enquanto galeria ou museu. A unidade contextual conferida ao conhecimento da história universal conduz o saber a um desregramento e caos, pois seu método se estabeleceu sob os limites da ciência. Mas não era a ciência quem orientava o saber, e sim a *crença* de que tal conhecimento conduzia à verdade absoluta, de tal maneira que houve um inchaço do arcabouço teórico moderno e um sobrecarregamento na alma da classe culta da Europa.

2.2.1 – Arcádia

Et in Arcadia ego – Olhei para baixo, por sobre ondas de colinas, em direção a um lago verde-leitoso, através de abetos e pinheiros graves e idosos: em torno a mim, rochas de todo tipo e tamanho, e o chão colorido de flores e ervas. Um rebanho se movia, estendendo-se à minha frente; algumas vacas e grupos de vacas mais ao longe, na intensa luz vespertina, junto ao pinhal; outras mais próximas, mais

obscuras; tudo em paz, no contentamento vespertino. O relógio apontava cerca de cinco e meia. O touro do rebanho entrara no riacho branco, espumante, e lentamente seguia, resistindo ou cedendo, seu curso impetuoso: era a sua espécie de furioso prazer. Duas criaturinhas morenas, de origem bergamasca, eram os pastores: a garota vestida quase como rapaz. À esquerda, encostas e campos de neve, sobre largos cinturões de bosque; à direita, dois picos nevados, muito acima de mim, pairando no véu da bruma solar – tudo grande, silencioso e claro [...] (KSA 2, AS/WS, §295).

Αρκαδία (Arcádia) é considerada tradicionalmente como uma região particular da Grécia central, “que passou a ser aceita, universalmente, como o domínio ideal da beatitude e beleza perfeitas, um sonho encarnado de felicidade inefável, rodeado, no entanto, de uma auréola de “doce e triste” melancolia³³. Todavia, entre os gregos, a Arcádia não existia enquanto uma “era de ouro primitiva”, e sim justamente o oposto, caracterizada, por exemplo, como o domínio de Pã, que habitava no monte Maenalus, de acordo com Pausânias³⁴, e cujo os habitantes rústicos e ignorantes são pastores de terras pedregosas, geladas e pobres, na perspectiva de Políbio³⁵. Por meio da poesia dos latinos Ovídio e Virgílio, a Arcádia conquistou a literatura mundial, e veio a ser representada por Jacopo Sennazzaro em 1052 (inspirada grandemente em Virgílio) e por Giovanni Francesco Barbieri, mais conhecido como *Guercino*, o qual pintou a referida temática entre 1621 e 1623 em Roma³⁶.

Entretanto, na Renascença, a Arcádia de Virgílio – e não a de Políbio e Ovídio – emergiu do passado como uma visão encantada. Apenas, para o pensamento da época, esta Arcádia não era tanto uma utopia de felicidade e beleza distante no espaço, como uma utopia de felicidade e beleza distante no tempo. Como toda a esfera clássica, da qual se tornara parte integrante, a Arcádia se tornou objeto dessa nostalgia que distingue a verdadeira Renascença de todas as outras pseudo ou proto-Renascenças que surgiram durante a Idade Média: transformou-

³³ PANOFISKY, 2011, 379.

³⁴ PAUSÂNIAS, *Periegesis*, VIII, 36, 8: “O monte Menalus era consagrado especialmente a Pã, e o povo afirmava que ali se podia ouvi-lo tocando sua flauta” *apud* PANOFISKY, 2011, p. 380.

³⁵ *ibid*, p. 381.

³⁶ Erwin Panosfky especula e sugere que a sentença “Et in Arcadia ego” veio a aparecer primeiramente através de Guercino antes de ser famosa na literatura, cf. notas 28 e 29 PANOFISKY, 2011, p. 388-89.

se num refúgio, não apenas de realidade truncada, mas também e principalmente de um presente duvidoso (PANOFSKY, 2011, p.386).

Guercino compõe sua Arcádia conferindo ênfase em cores escuras e figuras, como rato, mosca e caveira, ou seja, mediante alusões à morte e decadência, aproximadamente como compreendiam os gregos sua Arcádia, de tal modo que a frase latina “Et in Arcadia ego” na tumba (logo abaixo da caveira) parece ser uma inscrição dita pelo próprio defunto, um moribundo Árcade. Na obra *Humano, demasiado humano* vol. I, numa nota elucidativa à edição brasileira de Paulo César de Souza sobre a sentença “Et in Arcadia ego”, o tradutor sugere a seguinte versão, sob à influência de



Figura 1: Guercino, *Et in Arcadia ego*, 1621-23, Galleria Nazionale d'Arte antica, Rome

Goethe: “Eu também vivi na Arcádia”³⁷. Goethe utiliza a sentença como epígrafe da sua obra *Viagem à Itália*, porém, anteriormente foi utilizada por Schiller num famoso poema chamado *Resignação*³⁸ e traduzido da seguinte forma: “*Auch ich war in Arkadien geboren*” (Eu também nasci na Arcádia). Paulo César interpreta a expressão latina a partir de Paulo Rónai em seu livro *Não perca seu latim*³⁹, o qual se refere ao quadro de Bartolomeu Schedoni (1570-1615) como expressão de saudade de um passado melhor, de uma felicidade que apenas vive na memória. Por meio de uma espécie de curadoria e filologia, Erwin Panofsky corrige e refuta a atribuição do quadro de Guercino à Bartolomeu Schedoni⁴⁰. A interpretação sugerida pela nota de Paulo César de Souza vincula o suposto quadro de Schedoni a uma “vida pastoril ingênua e feliz”, o que, na verdade, ao se observar mais atentamente o quadro de Guercino (seguindo a interpretação de Panofsky), encontra-se mais ênfase na morte e na melancolia do que numa vida ingênua e feliz. A caveira personifica a frase sobre a qual se encontra e, assim disposta, distancia-se da ideia de Arcádia tal como Nietzsche a descreve no aforismo citado anteriormente, o qual se encontra aparentemente muito mais próximo da ideia de Nicolas Poussin, devido toda uma descrição idílica de uma paisagem. Enquanto a ideia do quadro de Guercino transmite um aviso sobre a morte, numa paisagem sombreada e nebulosa que reflete a melancolia de dois pastores pensativos, o grande pintor francês Nicolas Poussin produziu duas composições sobre o tema “*Et in Arcadia ego*” com modificações significativas em relação à abordagem de Guercino. A primeira delas foi feita por volta de 1630 e, de acordo com Erwin Panofsky, Poussin havia inovado “acrescentando o deus-rio arcádico, Alfeu, e transformando a alvenaria em ruínas num sarcófago clássico onde aparecem inscritas as palavras ‘*Et in Arcadia ego*’; além disso, enfatizou as implicações amorosas do ambiente da Arcádia adicionando uma pastora ao lado dos dois pastores” (PANOFSKY, 2011, p. 399-400).

³⁷ Cf. Nota 144 da edição brasileira de *Humano, demasiado humano* volume II, editada pela Companhia das Letras, 2008, p. 326.

³⁸ Cf. PANOFSKY, 2011, p.378, nota.5.

³⁹ Cf. RÓNAI, *Não perca seu latim*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

⁴⁰ PANOFSKY, 2011, p. 387ss.



Figura 2: Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego*. 1630, Chatsworth, Devonshire Collection.

Neste quadro de Poussin os pastores estão de pé, próximos ao túmulo, de modo meio agitado, como se estivessem de passagem e, repentinamente, haviam encontrado algo “estranho” no caminho. O grupo parece ter uma inclinação pelas inscrições do túmulo, como se discutissem sobre algo admoestador que foi encontrado, talvez contra “a louca procura de riqueza” e “o gozo irrefletido dos prazeres”, pois Alfeu personifica aqui a efemeridade das posses e prazeres, exprimidos pelo devir da vida que “escoa de seu balde”. A morte é tematizada neste quadro de Poussin diferentemente do outro que se encontra no Louvre, onde a morte se mostra ainda menos explícita, apesar de agora o túmulo ocupar o centro do quadro. Aproximadamente seis ou sete anos após a primeira versão, Poussin pinta outra “Et in Arcadia ego” com alguns aspectos decisivamente distintos do quadro anterior. Uma das mudanças básicas é vista na disposição das

personagens, as quais se encontram pensativas, com calma e tranquilidade, em volta do monumento sepulcral, ao contrário da surpresa e do drama dos pastores árcades da primeira versão.



Figura 3: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1637-39, Paris, Louvre

A disposição dos pastores feita aqui por Poussin nos mostra um de joelho no chão e os outros escorados, todos em atitude calma e pensativa, o que já denota um afastamento de certo *memento mori*, ou seja, um contexto dramático de encontro com a morte. Na interpretação de Panofsky, o quadro do Louvre mostra uma imersão contemplativa em torno da imortalidade, em vista do sentimento elegíaco advindo das tradições bucólicas de Virgílio (*et seq*). Interessa-nos aqui tais digressões sobre os quadros de Poussin e Guercino haja vista que Nietzsche os cita em articulações explicitamente pictóricas da sua filosofia, isto é, num contexto de envolvimento significativo com a *pintura*. Pode-se dizer que a Arcádia nietzschiana se articula muito

mais à de Poussin do que a de Guercino? A descrição de uma paisagem com colinas, pinheiros, flores, luz vespertina, picos elevados e outros elementos da natureza, como faz Nietzsche no aforismo 295 de *o Andarilho e sua sombra*, refere-se a um contexto específico, muito semelhante ao que Poussin pinta na sua obra que hoje habita o Louvre, todavia, não é semelhante por completo. Na continuação do aforismo “Et in Arcadia ego” Nietzsche fala do grande pintor francês e seu discípulo, Claude Lorrain:

[...] involuntariamente, como se nada fosse mais natural, imaginava-se heróis gregos nesse puro, intenso mundo luminoso (que nada tinha de nostálgico, expectante, que olhasse para frente e para trás); era inevitável sentir como Poussin e seu aluno: de maneira idílica e heroica ao mesmo tempo (KSA 2, AS/WS, §295).

No que consiste a maneira idílica e heroica de sentir? Seria uma maneira de sentir distinta daquela apontada pelos “pastores melancólicos” de Guercino? Se Arcádia para Nietzsche se aproxima à Arcádia de Poussin através de uma descrição idílica de um contexto, a maneira heroica denota a morte ou a aproximação dela, e neste caso, a Arcádia do filósofo também “contém” caveira, rato e mosca como a Arcádia de Guercino. Para Poussin, a morte e o heroico se mostram num retângulo grande, com inscrições, “anunciando” a brevidade da vida e seus prazeres. Ao se pensar nos elementos da pintura de Poussin e Guercino, propõe-se aqui articular a Arcádia de Nietzsche como uma crítica da teoria naturalista e do conhecimento histórico a partir do ponto de vista de uma “teoria do conhecimento” no sentido tradicional. A descrição que Nietzsche faz da paisagem logo no início do aforismo de Arcádia recobre e enumera diversos elementos naturais, haja vista que Arcádia foi mostrada tal como um ambiente bucólico e pastoril, que se encontra distante das atuais condições de vida das grandes cidades. Neste sentido, o naturalismo se exprime através do ambiente idílico de Arcádia. O heroísmo que marca o seu lugar na paisagem consiste numa “persistência após a morte”, isto é, numa espécie de vivificação de algo passado e, todavia, influente no presente. A morte deixa rastros daquilo que passou por isso a caveira é seu símbolo. Se a Arcádia ao mesmo tempo idílica e heroica de Nietzsche o ambienta junto à paisagem de Poussin, também se encontra aqui a distante paisagem de Arcádia que toma seu papel junto a Nietzsche por meio de um conhecimento que conjura os mortos e reflete a melancolia de tempos idos como felicidade passada, que se atinge numa viagem aos infernos, isto significa: um conhecimento artístico capaz de vivificar um contexto

passado. O aspecto sentimental e a dimensão representativa (de um passado, um lugar distante...) estão imbricados na paisagem de Arcádia, e aqui a representação corresponde ao desenho, próprio à pintura, enquanto o sentimento colore as especificidades da paisagem, de tal maneira que nem teoria do conhecimento nem historicismo caibam univocamente na filosofia de Nietzsche. A Arcádia do filósofo exige um viés artístico de ida ao conhecimento e à história, mas que não se isola puramente sem vincular o papel e a pertinência que o saber científico proporciona à pintura filosófica de *Humano, demasiado humano*.

3 – Paisagística dos contextos histórico e artístico.

A questão da paisagem no pensamento filosófico nietzschiano recoloca a arte na articulação da questão do sentido histórico. Como “definir” a paisagem? Como lhe imprimir bordas? Parece que certo sentido de paisagem é propriamente moldura, contexto ou horizonte. Mas como mobilizar a paisagem enquanto questão filosófica pertinente à filosofia de Nietzsche? Se pensarmos que as principais questões da filosofia nietzschiana se desdobram criticamente no âmbito da arte, é possível articular a questão do sentido histórico ou *dever* no pensamento filosófico enquanto o problema da paisagem na pintura filosófica nietzschiana. A ferramenta da metáfora da pintura, no caso a paisagística, é mobilizada para se problematizar as questões em torno do sentido histórico no contexto de Nietzsche, onde o historicismo, ou a perspectiva científica da história, teve plena legitimidade e vigor no contexto acadêmico das universidades alemãs do século XIX. Neste sentido, a era da comparação é a paisagem moderna da cultura histórica, isto é, trata-se do horizonte histórico do pensamento filosófico de Nietzsche, no entanto, mais precisamente refletido a partir de *Humano, demasiado humano*. Como pode ser caracterizado de *era da comparação* a paisagem de onde se origina *Humano, demasiado humano*? A paisagem que constitui as culturas antigas não foi totalmente desconfigurada com a era da comparação, todavia, seria pertinente dizer que elas se sobrepõem. A caracterização da paisagem da era da comparação fez o “velho mundo” perder suas condições de necessidade, sem que o novo o chegasse a substituí-lo por completo, de maneira que o contexto em questão, o qual se desdobra a vida de Nietzsche, veio a ser na tensão entre fragmentos das antigas formas de convivência, já desconectadas da sua paisagem original (como no caso do retrato de questões levantadas em *O nascimento da tragédia*, de 1872) e a racionalização forçada

imposta pelo ambiente altamente científico das culturas e obras de arte que constituem o contexto em questão, a saber, de *Humano, demasiado humano*, de 1876-78. A paisagem que compõe o contexto nietzschiano é a cultura histórica comparativa, onde a própria paisagem se desfaz em paisagens indefinidas, e assim configura a necessidade de se pintar tal paisagem. Perdemos os laços que nos vinculam aos lugares e a paisagem atual carrega a necessidade de se problematizar a paisagística. Por quê?

Nosso tempo dá a impressão de um estado interino; as antigas concepções do mundo, as antigas culturas ainda existem parcialmente, as novas não são ainda seguras e habituais, e portanto não possuem coesão e coerência. É como se tudo se tornasse caótico, o antigo se perdesse, o novo nada valesse e ficasse cada vez mais frágil [...] (KSA 2, HH/MAM, §248).

É justamente a existência de um estado interino, caótico, que fornece a possibilidade de uma metodologia comparada que mobilizaria uma “adequação rigorosa” do comentário ao filósofo, “numa leitura correta de Nietzsche”, como disse Montinari. Todavia, a “correção da paisagem” do pensamento filosófico nietzschiano exige previamente uma compreensão de paisagística, isto é, a correção crítica significa a necessidade de sentido histórico enquanto necessidade de paisagem, a partir de seu sentido corrompido, violado. Quando há demasiada falta de sentido histórico nas interpretações, faz-se pertinente a leitura lenta, contextualizada e rigorosa. Neste sentido, coloca-se tal questão: é possível apontar as diversas interpretações nos anos 1920-30 acerca da concepção de mundo em Nietzsche fornecida por Jaspers, Heidegger, Löwith e outros⁴¹, como “interpretações inadequadas” do ponto de vista histórico-filológico? As concepções da filosofia nietzschiana oferecidas por tais autores os

⁴¹ As apropriações de Klages (*Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches* de 1924), Bäumler (*Nietzsche, der Philosoph und Politiker* de 1931), Jasper (*Nietzsche, Einführung in das Verständnis seines Philosophierens* de 1936), Heidegger (*Nietzsche Wort „Got ist tot“*), Löwith (*Nietzsche Philosophie der Ewigen Wiederkehr des Gleichen* de 1934), Kaufmann (*nietzsche, Philosoph, Psychologist, Antichrist* de 1950) e Lukács (*Die Zerstörung der Vernunft* de 1955) perseguem em comum uma intensificação crítica do contexto do século XX, principalmente em sua primeira metade. As argumentações formais que reúnem sistematicamente Nietzsche como integrante vital de uma paisagem corrompida, caracterizam o filósofo, do mesmo modo, como ápice da moral e da metafísica, ao pressuporem a interconexão entre produção intelectual-vida, teoria-prática, numa sistematicidade arquitetônica da história ocidental, tal como se daria numa “paisagem da paisagem”. A esquematização lógica desta “paisagem da paisagem” impõe uma correlação necessária (vida e obra) sob a justificativa de uma comunicação refletida a partir de uma consciência histórica que o autor possibilita enquanto sujeito vivente de tal contexto. Portanto, as interpretações destes comentadores conferem uma unidade da multiplicidade do pensamento nietzschiano, do mesmo modo como é a leitura superficial que meramente classifica cronologicamente o pensamento de Nietzsche a partir das edições críticas de Colli e Montinari.

colocam reunidos sob o projeto de uma canonização, ou de uma sistematicidade que articula as posições que as partes ocupam em relação umas as outras, numa unidade das múltiplas contextualizações sob uma ideia, seja ela “Niilismo”, “Vontade de poder”, “Eterno retorno do mesmo” ou o esquema destas em conjunto. A totalidade vem a ser articulada, e não amontoada, a partir de um fim que torna possível a totalidade. A unidade do fim ao qual se referem todas as partes do sistema faz com que se possa prever ou conceber por princípio as partes que “faltam” no conjunto, desde que se tenha o conhecimento das demais partes, tal como se pode prever o “descobrimto de elementos novos” na tabela periódica a partir da classificação dada pelos grupos concernentes a um peso molecular que “ainda” não preenche a tabela. Não seria possível dizer que a periodização proporcionada pelas edições críticas de Colli e Montinari fornece a possibilidade de uma sistematização da filosofia nietzschiana tal como ocorre na tabela periódica, e por isso, semelhante às sistematizações dos “intérpretes anacrônicos” da primeira metade do século XX referidos acima? Olímpio Pimenta aponta a erudição dos atuais estudos Nietzsche devido o estabelecimento da edição crítica das obras completas, a qual adquiriu bastante respeitabilidade acadêmica.

Pode-se indicar, como característicos, os seguintes traços desta orientação geral de leitura e ensino: a prioridade dada à pesquisa de fontes, convergindo para a restituição da procedência das ideias de Nietzsche; a contextualização exaustiva de tais ideias em relação aos debates públicos em andamento no século dezenove; a inscrição do pensamento de Nietzsche no curso dos debates que constituem a história da filosofia propriamente dita; a tendência ao questionamento da integridade do percurso intelectual do filósofo, tensionado pela heterogeneidade dos aportes teóricos acolhidos ao longo da evolução de suas posições filosóficas (PIMENTA, 2013, p.166).

Uma ressalva deve ser feita ao comentador citado: apesar de Olímpio Pimenta se colocar criticamente contra as posturas canônicas viabilizadas pelas edições críticas, ele não confere voz aos eruditos que se refere, citando apenas o próprio Nietzsche em seu texto. Digo que um “erudito mais refinado” indicaria, pelo menos, as fontes e o momento onde o “comum erudito” se exprime enquanto tal. Ao se colocar como “partidário” de uma interpretação que sinaliza os aspectos de continuidade do pensamento filosófico nietzschiano, Pimenta relativiza a pertinência de rupturas e

mudanças contextuais inerentes à filosofia nietzschiana em função de uma perspectiva programática geral, formadora de um percurso altamente coerente, por meio do conceito de *afirmação da existência* (*Ibidem*). Mas por que não “Vontade de poder”, ou “Eterno retorno do mesmo”, ou “Niilismo”, ou “*Amor fati*” ou “dionisíaco”? Mediante estudos aprofundados de qualquer um destes conceitos nietzschianos é possível coloca-los em nível de importância e justificativa semelhante ao conceito proposto por Pimenta, e deste modo, a interpretação configura mais uma tentativa de sistematização da filosofia de Nietzsche, a qual já foi caracterizada pelo próprio filósofo como “armadilha para pássaros incautos (*für unvorsichtige Vögel*)” (KSA 2, HH/MAM, Prefácio, §1).

A edição crítica da obra de Nietzsche proporciona ferramentas que já foram apontadas pelas exigências metodológicas para a filosofia do espírito livre. O espaço de tempo bem limitado é uma paisagem que contextualiza o homem testemunhado pelo filósofo. A crítica de Nietzsche que apresenta a paisagem é a condição de retrato da vida em certo contexto, ou seja, é preciso pensá-la como aquilo que sustenta, favorece e desperta o acrescentamento da vida, e restitui aquilo que vivifica certo contexto. Por isso se entende que a reflexão nietzschiana da paisagem se concebe sob o peso da necessidade de uma cultura histórica exacerbada, onde o viés de reflexão artística, ou seja, por meio da *pintura*, oferece a crítica e superação da consideração epistemológica-metafísica da “tabela periódica” do pensamento nietzschiano. O objetivo inicial mostra aqui como a necessidade do problema da paisagem vem a ser desdobrado num contexto em que a paisagem se “desrealiza” e se desconfigura enquanto tal, a saber, no chamado ambiente histórico da cultura moderna referente ao final do século XIX. Entretanto, este trabalho não objetiva redefinir e esgotar uma “paisagem realizada” concernente ao pensamento de Nietzsche. Não, aqui o objetivo é um problema de muitas nuances que, ao invés de extensivamente, pontualmente busca articular a maneira que a questão do sentido histórico, resgatada pelas edições críticas, vem sendo articulada por alguns comentários notavelmente relevantes para a composição da paisagem do pensamento filosófico de Nietzsche.

É necessário distinguir neste instante o distanciamento entre a postura de comentadores que sistematizam Nietzsche e a postura almejada pelo desdobramento deste trabalho, o qual visa pontuar problemas em aberto, observados em nuances. Entretanto, é também necessário se dizer que aqui *não há oposição* de argumentos, afirmação de contradições ou algo como “negação” de certas posturas críticas. Na verdade, busca-se muito mais investigar o pensamento de Nietzsche ao pô-lo lado a lado

com seus comentadores, considerando alguns como necessários e importantes maus intérpretes da sua filosofia. Se em geral os comentários buscam sempre retratar Nietzsche de maneira mais fidedigna possível, tendo em vista “erros” históricos de perspectiva já “corrigíveis” pelas edições críticas⁴², cada retrato do filósofo possibilita que se coloquem lado a lado costumes, valores e visões de mundo que Nietzsche vivenciava num certo contexto de sua vida: são “tijolos do muro” onde atualmente se pinta a vida e obra de Nietzsche. Mas a parede não serve de anteparo para um afresco⁴³ da filosofia, e talvez se apresente muito mais como as paredes de um museu ou de uma galeria⁴⁴, onde se contam os “fatos oficiais” do passado, certificado por grandes e importantes curadorias das obras de arte do passado. Trata-se justamente de um processo de organização racional do passado a partir de classificações estabelecidas cronologicamente, tal como ocorre nas eruditas pesquisas de fontes apontadas por Pimenta e nas exposições de Museus, Galerias e Salões acerca dos “patrimônios históricos da humanidade”.

A condição de “nossa era” ordena horizontalmente o âmbito das culturas e costumes. Quando as culturas e personalidades antigas são vivificadas pelo conhecimento histórico, este se torna conhecimento imagético, como quadros de museus, de tal maneira que a consciência histórica passa a constituir o modo de ser de contextos históricos e a retratar a alma do cientista, artista e filósofo moderno. Todos eles criam uma imagem de um determinado contexto histórico e penduram nas paredes dos museus e das galerias e a consciência histórica concebe todo conhecimento como uma *imagem*, uma *pintura*. E justamente no contexto da Alta Renascença a pintura é considerada um conhecimento científico e autônomo, como que amplamente legitimada pelos intelectuais e afastada dos ataques e ofensas de “ilusória cópia imperfeita” legada pelo platonismo. Seria ocioso perguntar sobre o relacionamento de *Humano, demasiado humano* com a *teoria humanista* do Renascimento como causa da sua notável inclinação pela pintura? Qual seria a questão mais geral que a *ut pictura poiesis* colocaria como

⁴² Como se deu na famosa apropriação heideggeriana da filosofia de Nietzsche e na invenção do livro *A vontade de poder*, cf. MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina da vontade de poder*.

⁴³ De acordo com Giorgio Vasari (*Vidas dos artistas*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti, Ed. WMF Martins Fontes, 2011) as chamadas pinturas de murais, ou *afrescos*, caracterizam um trabalho artístico digno de maestria autêntica, pois a técnica pictórica utilizada é um trabalho feito sobre a argamassa fresca e que “não se abandona enquanto não estiver acabado aquilo que naquele dia se queria fazer” (*ibid*, pg. 48) e sem fazer retoques posteriores nas partes já pintadas. “Por isso – prossegue Vasari – aqueles que procuram fazer pintura mural devem trabalhar corajosamente sobre argamassa fresca sem retoques a seco, pois estes, além de serem muito feios, encurtam a vida da pintura” (*et seq*).

⁴⁴ Cf. o subcapítulo seguinte que problematiza museus, galerias e salões como ambientes de contemplação e habitação das pinturas.

problema aos comentadores da filosofia de Nietzsche? O que nos mostram esses tratados de arte feitos entre os séculos XVI e XVIII e que tratamentos são dados à arte? Há todo um eixo de questões que coloca Nietzsche mais próximo do Renascimento do que de seu atual contexto moderno, e que alimenta a filosofia do espírito livre aparentemente mais do que as discussões teóricas do conhecimento nas academias alemãs do século XIX.

O Renascimento italiano abrigava em si todas as forças positivas a que devemos a cultura moderna: emancipação do pensamento, desprezo das autoridades, triunfo da educação sobre a arrogância da linhagem, entusiasmo pela ciência e pelo passado científico da humanidade, desgrilhoamento do indivíduo, flama da veracidade e aversão à aparência e ao puro efeito (flama que ardeu numa legião de naturezas artísticas que exigiam de si, com elevada pureza moral, a perfeição de suas obras e tão-somente a perfeição) [...] (KSA 2, HH/MAM, §237).

Duas vias nos colocarão em resumo o ponto de vista das forças positivas do Renascimento que ainda se cultivam na modernidade: O vínculo *ciência-arte* que embasa uma espécie de pensador-pintor e o conhecimento enquanto pintura. Se a raiz histórica condicionava o conhecimento, tornando-o “histórico”, a aproximação com a arte oferece um caráter artístico a tal conhecimento histórico, pois o problema do conhecimento não pode ser vislumbrado da óptica do próprio conhecimento. Mas como entender a “emancipação do pensamento” ou o “desgrilhoamento do indivíduo” num contexto em que a metafísica ainda é sentida como pertinente? Como entender a *ut pictura poiesis* no sentido de uma “força libertadora”? A questão que se formula aqui é em vista de um fio condutor que explicita a relação peculiar da temática filosofia e pintura em *Humano, demasiado humano*, a partir das vias do Renascimento e da teoria humanística da pintura como críticas das determinações contextuais que envolvem os atuais comentários à referida obra. Pode-se pensar que Nietzsche procura pensar o Renascimento assim como este pensou a Antiguidade? Reviver tal contexto assim como se vivificaram os Gregos no Renascimento? O objetivo geral deste capítulo é mostrar como o conhecimento é tratado como uma pintura na filosofia aforismática de *Humano, demasiado humano*, a partir da compreensão da pintura artística-filosófica desenvolvida por pintores no Renascimento. A articulação histórica do Renascimento é uma via pertinente para pensar pintura e filosofia como questão de relevância em *Humano,*

demasiado humano e o relacionamento de Nietzsche, pois com a pintura a filosofia de Nietzsche exibe uma compreensão filosófica da vida. A edição crítica viabilizou uma especialização erudita através de um esquema periódico da filosofia nietzschiana, por exemplo, mostrando o “vínculo desnecessário” entre Nietzsche e seus contemporâneos através de suas obras. Esta ferramenta de contextualização também possibilita a vivificação do Renascimento na “era moderna”, a fim de criticá-la em seus aspectos fracos e negativos e conferir ao filósofo um sentido histórico mais do ponto de vista artístico, quando a paisagem vem a ser um instrumento filosófico em *Humano, demasiado humano*.

3.1 – Museus, Galerias e Salões.

Conforme sua sentença de que “todos os conceitos em que um processo inteiro se condensa semioticamente se subtraem à definição; definível é apenas aquilo que não tem história” (GM/GM, II, §13), Nietzsche evitou definições fixas. E ainda, contrariamente à imagem criada pela compilação de fragmentos *A Vontade de Poder*, ele não apresentou quaisquer resultados conclusivos para sua filosofia. Mesmo em textos onde ele formulou estes resultados experimentalmente para si, como, por exemplo, no fragmento Lenzer Heide, era evidente que ele não tinha a intenção de publicá-los. Assim como mais tarde Wittgenstein, Nietzsche procurou continuamente trazer conceitos filosóficos aparentemente inequívocos de volta para o seu uso cotidiano e para as múltiplas margens de manobra (*Spielräume*) e, acima de tudo, procurou também trazer o pensamento, das ilusões metafísicas, de volta para “terapias”. Em Nietzsche, os conceitos são sempre utilizados em um contexto específico que lhes fornece um sentido específico; sendo que, em contextos alternativos, eles recebem um sentido alternativo. (JÚNIOR, 2011, p. 247).

O *Spielräume*, conceito concernente à Wittgenstein que Stegmeier associa à Nietzsche, coloca em questão no pensamento nietzschiano os mesmos problemas vinculados às geociências. A concepção geográfica do pensamento nietzschiano é colocada por alguns comentadores como um instrumento de crítica aos meios excessivamente históricos que dominavam o contexto alemão na segunda metade do

século XIX. Neste ambiente, a geografia se consolidou como ciência particular justamente quando se fortaleceu e se “emancipou” diante da história. Porém, não se trata de negar o conhecimento histórico, muito menos de subjugar-lo como um tipo de “conhecimento inferior”, a partir de uma “desvalorização nietzschiana”. A crítica do filósofo se volta contra a superestima da consciência histórica que alcançou níveis doentios, como se pode observar na segunda *Consideração extemporânea*, ao fixar definições onde se diagnostica um conhecimento histórico que não favorece a vida. Neste sentido, aproximou-se os comentários de Günzel, Shapiro, Feitosa, Malpas e Wotling com a perspectiva científica e histórica do pensamento nietzschiano devido um aspecto abscondito, mas já indicado, da articulação artística na questão do espaço. A determinação científica de abordagem dos problemas do espaço, como no caso das geociências, configura uma estruturação do pensamento nietzschiano que não supera o tratamento epistemológico. Articular as questões do espaço do ponto de vista meramente científico possibilitou uma espécie de arquitetura rígida da filosofia, onde se entende que certos interlocutores de Nietzsche, reunidos num mesmo contexto, mostram-se como influências teóricas imprescindíveis para o filósofo, sem nos lembrar das inclinações práticas e artísticas do filósofo. Como mobilizar, então, uma crítica de esquemas de fontes documentadas que teoricamente influenciam a filosofia de Nietzsche, sem desconsiderá-las ou justificá-las como erros ou restrições num contexto alternativo? Neste subcapítulo serão desdobradas fontes e referências de característica vivencial-artística e igualmente imprescindíveis para a problematização do espaço, todavia, limitada ao contexto de abordagem de *Humano, demasiado humano*. Mas por que o espaço, o lugar, o meio etc. constituem o eixo no qual se problematiza a ciência e a redução epistemológica do problema da ciência?

Do ponto de vista das ciências naturais, da Física, por exemplo, o espaço consiste numa grandeza reorientada pelas vias não-euclidianas que a geometria contemporânea possibilitou. O naturalismo e o materialismo contemporâneos ao pensamento nietzschiano concebem o espaço (ou a natureza, matéria etc.) meramente do ponto de vista da teoria do conhecimento, e neste sentido, Friedrich Albert Lange, autor que Nietzsche interpreta vividamente, já aponta para tal caráter comum entre o pensamento fisicalista da sua época:

Nota-se que o ponto visado com tanto desdém pelos apóstolos sistemáticos da concepção mecânica do universo, a questão dos *limites do conhecimento da natureza*, foi tratado plenamente por especialistas

mais profundos; [...] todo aquele que é mestre inquestionável num único terreno, em que seu olhar penetrante sonda todas as profundidades dos problemas, possui meios para julgar com perspicácia todos os âmbitos análogos, orientar-se-á sempre com facilidade e chegará também com certeza a uma vista do conjunto que pode se chamar eminentemente filosófica, enquanto que estudos relativos à filosofia da natureza, que começam por abarcar demasiados objetos, já se prendem nessa semiciência própria de todo dogmatismo esquecimento das questões relativas à *teoria do conhecimento*; portanto, ressaltamos o importantíssimo fato de que os investigadores mais notáveis da natureza de nosso tempo, que se atreveram a penetrar no terreno da filosofia, quase todos tropeçaram, sejam quais forem seus pontos de partida, precisamente com a *questão da teoria do conhecimento* (LANGE, 1903, p.152).

Não se pretende adentrar nas questões relativas ao pensamento de Lange e suas implicações em Nietzsche⁴⁵. Lange aqui nos serve ao propósito de explicitar que, igualmente aos desdobramentos da geofilosofia nietzschiana, as implicações da física no pensamento filosófico tropeçam e se enredam nas questões da teoria do conhecimento. O problema da ciência não se reconhece em seu próprio âmbito ou fundação. Mas certos comentadores⁴⁶ ainda justificam suas articulações do problema da ciência em Nietzsche diagnosticando uma naturalização do conhecimento, esquematizada como influência fundamental das universidades alemãs do século XIX:

Os contatos de Nietzsche com o neoliberalismo e com o naturalismo alemão se dão, prioritariamente, por intermédio de suas leituras de Eduard Zeller, Hermann von Helmholtz, Kuno Fischer, Afrikan Spir e Gustav Gerber, dentre outros. Esses autores possuem influência

⁴⁵ Cf. LOPES, 2008, p. 27-84. Sugiro também os textos de STACK, G. *Lange und Nietzsche*. Berlin: de Gruyter, 1983 e SALAQUARDA, J. Nietzsche und Lange. In: *NS 7*, 1978, p. 236-253.

⁴⁶ Apesar da maioria dos comentadores se restringirem a problematizar a ciência a partir de uma teoria do conhecimento enquanto crítica das bases metafísicas do conhecimento tradicional, é preciso ressaltar os apontamentos de Babette Babich no seu texto introdutório a coletânea *Nietzsche, epistemology and philosophy of Science*, no qual ela enfatiza notavelmente o papel pertinente da arte para a determinação do problema do conhecimento em Nietzsche, muito embora a comentadora somente defina a ciência como um “tipo de arte” (BABICH, 1999, p. 12). Apesar de apontar para a arte como o âmbito privilegiado por Nietzsche para problematizar a ciência, Babich confere um curto capítulo do texto, chamado *Tightropes and bridges: Danger and the horizon of Nietzsche's new seas*, no qual a comentadora considera a epistemologia e a filosofia da ciência como uma das preocupações filosóficas mais duradouras de Nietzsche (*Ibid*, p. 13). As distâncias e aproximações entre comentadores continentais e analíticos são esquematizadas em termos de disciplinas e metodologias distintas, as quais têm “naturalmente” referências científicas de legitimidade.

teórica importante nas mudanças de direcionamentos de Nietzsche com respeito aos seus primeiros escritos. [...] Distanciado da justificação metafísica, para Nietzsche, o próprio conceito de conhecimento e a sua forma de justificação necessitam ser reconsiderados. Aspectos decisivos dessa crítica são: a compreensão da significação de fatores fisiológicos e psicológicos, entendidos como inconscientes, que se manifestam na forma de instintos (*Instinkte*) e impulsos (*Triebe*). [...] A argumentação a seguir pressuporá algumas das referências acima mencionadas, tendo em vista considerar alguns dos traços centrais da consideração naturalista do conhecimento empreendida por Nietzsche, assim como alguns de seus desdobramentos no interior de sua filosofia, decisivamente no que tange ao problema da justificação do conhecimento e da ciência (BARROS, 2015, p. 280-282).

Uma das mais abrangentes sistematizações do mundo e da natureza se dá na física. Pode-se justificar o conhecimento e a ciência em Nietzsche tanto da física quanto da geografia, ou mesmo da fisiologia. A tarefa explicativa das ciências naturais, da física principalmente, persegue a mesma via das geociências, pois também supervaloriza abstrações do ponto de vista científico, sem consideração pelo “resto filosófico” abundante na filosofia de Nietzsche⁴⁷. Porém, faz-se pertinente considerar relevante tais fontes organizadas por esses comentadores, e não somente imputar-lhes um caráter limitado. A reflexão teórica é relevante e muito expressiva na filosofia de Nietzsche assim como afirmou Babett Babich⁴⁸, mas não cobre toda a reflexão do filósofo sobre a ciência e o conhecimento. Necessita-se apontar os aspectos importantes dos meios artísticos para a reflexão filosófica do conhecimento em Nietzsche. Para isso, indicar-se-ão “fontes alternativas”, não exatamente obras, como as de Kuno Fischer, Ratzel, Boscovith, Spir e outros, porém, “fontes vivenciadas”, ou seja, contextos ao invés de textos. O *con-texto* é na verdade um *com-texto*, na medida em que a preposição “com” também significa a locução prepositiva “junto a”. Na norma gramatical, a preposição se exprime como uma palavra de ligação, isto é, que estabelece uma relação entre dois termos⁴⁹. Neste sentido, entende-se que o “texto” da palavra “contexto”, a

⁴⁷ Cf. *Nietzsche como pensador do resto: uma travessia pelos cinco prefácios para cinco livros já escritos*. In: JÚNIOR, 2011, p.75-113.

⁴⁸ cf. nota 21.

⁴⁹ Cf. LIMA, R. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977,

saber, as “fontes obras”, não devem ser desconsideradas para a compreensão em questão. Trata-se justamente da vivência nietzschiana considerada sob o ponto de vista do lugar, do contexto, da experiência, do meio, e outras palavras que não permitem a objetividade da “natureza da/na filosofia de Nietzsche”, pois a polissemia dos lugares é justamente um *deslocamento*, uma mudança do lugar, “tido por definitivo”, do texto. Os locais vividos nas experiências filosóficas justificam a necessidade de se considerar outras fontes não teóricas, *deslocadas* do âmbito cognoscitivo ou epistemológico. Por isso, mobilizam-se aqui algumas interpretações da relação do pensamento nietzschiano com Museus, Salões e Galerias.

No capítulo chamado *Between Sun and Cyclops: Nietzsche at the Dresden Gallery*, Gary Shapiro sugere certo conhecimento de Nietzsche sobre a Galeria de Dresden:

[Nietzsche] Ele não foi o único a tomar o contexto do museu como ambiente certo para pinturas; juntamente com muitos outros, ele deve ter (*might be*) pensado como um prisioneiro do museu, bem como um beneficiado. A Galeria de Dresden teve um enorme impacto sobre muitos europeus e especialmente pensadores alemães da arte, incluindo Winckelmann, os irmãos Schlegel, Hegel, Schopenhauer e Dostoyevsky; seus textos sobre a galeria formam um pano de fundo para visitantes posteriores (*later visitors*), incluindo Nietzsche. [...] Quando o estudante de Schulpforta, então com dezessete anos de idade, ouve que sua irmã Elisabeth está pagando uma visita estendida para a cidade, ele escreve para dizer que ela deve visitar a Galeria de Dresden ao menos uma ou duas vezes na semana e para escrever cada vez sobre ao menos duas ou três pinturas (B 1.203) (SHAPIRO, 2003, p. 59).

Os museus e as galerias constituem um tipo de espaço ou âmbito em que se convergem e comunicam distâncias, história natural e um grande trabalho diversificado e colaborativo. Muitas obras, artefatos, dados e objetos, que parecem reunir a natureza e a cultura humana, são exibidos nos museus e galerias, todavia, todos eles originários de países distantes e contextos diversos. Parece que a ciência natural se embasa também numa história global e cronologicamente ordenada⁵⁰. O interesse de Nietzsche por

p. 180.

⁵⁰ Pode-se “desfazer” o laço *natural-histórico* que envolve, por exemplo, a teoria física do Big Bang? E

Museus e Galerias sugere um conhecimento do ambiente por parte do filósofo, ou seja, ele sabia que havia ali pinturas, artefatos e estava ciente que muitas espécies da sua história natural estavam naquele momento em debates e pesquisas biológicas, físicas e geológicas. Nessas instituições, diversas coleções foram criadas explicitamente para “fazer” discursos científicos, e nelas o recolhimento dos variados materiais de experiência ou de evidência foram avaliados por um complexo de análises críticas e com relatórios escritos em contextos variados, haja vista que a comunicação com testemunhas, agentes e doadores estrangeiros era contínua e forte na vida diária de colecionadores europeus. Sabe-se que a Galeria de Dresden influenciou uma grande geração de europeus e pensadores alemães, incluindo Winckelmann, os irmãos Schlegel, Hegel, Schopenhauer e Dostoyevsky (*ibid*). O local em Dresden reúne uma coleção de pinturas e obras de arte que pertenciam à aristocracia e realeza, incluindo joias, armaduras e objetos exóticos trazidos da Ásia, África e Américas, acumuladas desde Augusto I da Saxônia, de quem a *Kunstammer* (sala de arte) veio a ser colocada em Dresden em 1560.

O comentador Gary Shapiro não fornece referências claras sobre a visita de Nietzsche à Galeria e somente descreve o interesse do filósofo através de um diálogo com a irmã e da referência que o filósofo faz a “obras e autores” que Dresden “continha” (*ibid*). Mas a imprecisão histórico-filológica que pode envolver os comentários de Shapiro não encobre a expressão que a Galeria imprime no contexto da filosofia de Nietzsche. Não cabe aqui realizar o “trabalho não feito” por Shapiro e mergulhar nas gavetas de Nietzsche procurando bilhetes de passagem para Dresden. A reflexão sobre o lugar da obra de arte como a questão da paisagística concebe o Museu como o ambiente adequado da obra de arte, e isto diz respeito a todo o contexto europeu do século XIX. A “museologia” orienta a disposição das obras, pois coleta e classifica as partes de todas as obras em sessões, tipos e gêneros. Portanto, o interesse na disposição das obras dentro da Galeria deve obedecer a um *sistema*, e não ambientar ou fornecer uma paisagem à obra. O contexto do século XIX reuniu nos museus o passado sistematicamente, de tal maneira que a história quase se resume à “classificação descritiva” de paisagens do passado, uma taxonomia, como enumeração de certos costumes e valores. Mas o que significa esta sistematização da história numa espécie de museologia? O museu é a sistematização histórica, ou seja, o tratamento científico da

não seria justamente este laço o âmbito da sua questão fundamental?

história. Todavia, a classificação científica de um contexto não significa que a história se desconfigura também enquanto história, ao se tornar quadro da parede do museu? O que se observa notavelmente é que o tratamento científico torna demais abstrata a consideração paisagística-histórica. Isto significa que o domínio da ciência foi por algum tempo considerado específico e distinto do âmbito histórico, como se a ciência pudesse gerar “algo” a-histórico e universal. É licito se pensar no modo de concepção do sentido histórico para a filosofia metafísica, tal como a compreende Nietzsche. Por ser um conhecimento tido por “paralizador” ou “absoluto”, o sentido histórico é colocado num ponto de vista universal, a história universal ou Museologia. E não seriam as universidades alemãs uma ambiente tal como os museus? Não se concebe demasiado historicamente as disciplinas positivista-naturalistas das universidades alemãs do séc. XIX, como se ali fosse empregado uma museologia? Entende-se museologia aqui como uma espécie de conhecimento que ordena e orienta historicamente as ciências naturais, uma *teoria do conhecimento*.

Nietzsche acompanha o deslocamento do interesse filosófico à teoria do conhecimento, especificamente no que se refere a Lange e a posterior escola de Marburgo, que voltam-se para o problema das condições lógicas do conhecimento da efetividade, em detrimento de toda forma de reflexão metafísica e idealista. Isso expressa em muito o ambiente acadêmico no período, decisivamente no que se refere à questão do conhecimento. A visão gnosiológica, que se manteria presente nas universidades alemãs até o fim da primeira metade do século XX, tinha, como ambição principal, vir a firmar-se núcleo crítico, lógico e metodológico das ciências, sem ter de necessitar igualar-se a elas (BARROS, 2015, p. 281).

Tanto as universidades quanto os museus ou *Kunstammern* foram articulados e ajustados de acordo com uma espécie de grande sistema de taxonomia, haja vista que esta consiste numa disciplina acadêmica que classifica grupos de organismos e materiais naturais com base em características comuns, definidos hierarquicamente a partir certos elementos comuns até chegar a grupos cada vez menores. A academia positivista alemã, direcionada para a educação do público, conjugava as legítimas disciplinas que constituíam o conhecimento em geral, e por isso elas reuniam saberes da história mundial, e neste sentido também, a maioria dos proprietários de museus foi constrangida a exhibir os objetos que a população relatava como estranhos, raros e

maravilhosos. O positivismo-naturalista do conhecimento universitário se articulava como se o vínculo interdisciplinar possibilitasse um interesse e uma disposição comum pelo conhecimento, cultivado enquanto curiosidade principalmente por enciclopedistas e colecionadores. Havia conhecimento nestes locais, e as galerias e museus eram para Nietzsche algo tão significativa e edificante quanto as universidades alemãs, e talvez muito mais do que as bibliotecas que tanto frequentou, mas isso não se poderia afirmar com certeza.

A estratégia de molduras de bordas retas havia sido uma solução adotada nos gabinetes de arte e maravilhas (*Kunst und Wunderkammer*) para preencher as paredes sem intervalos, lado a lado, com as pinturas desses colecionadores que, desde o século XVII, estruturam uma organização correspondente a um critério classificatório com pretensões científicas⁵¹. Toda a estrutura sistematizadora efetuada concebe uma consciência que outorga sua própria existência e demonstra sua produtividade dispondo para a própria simultaneidade e sincronia dos contextos envolvidos, da maneira como ocorrem também nas grandes bibliotecas frequentadas por Nietzsche, nos Salões de concertos (Bayreuth, por exemplo) e nos museus. Tais ambientes capacitam os visitantes de abstrair “o espaço originário” da obra para inseri-la numa parede que contém uma grade de classificação que define seu lugar ideal, seja positivismo, romantismo, naturalismo ou qualquer outro “ismo”. Os salões e lojas de departamentos são fenômenos do século XIX onde se exprime um novo sistema de circulação das obras de artes⁵². Por isso, os primeiros museus modernos constituem os modelos de uma ciência bem articulada e universalizada, pois eles criam um contexto ou mesmo espaço geográfico que condensa outros espaços geográficos, topografias, onde os objetos e as pessoas se encontram num amplo pano de fundo, tal como ocorre também nas universidades alemãs, onde as informações foram processadas e novas formas de conhecimento foram concebidas. É sabido que Nietzsche se afastou por problemas de saúde, na década de 70, da cátedra que ocupou por sete anos na Universidade da Basileia, todavia, após conseguir uma licença da tarefa de professor, na mesma época, quando em viagem pela Itália, escreve uma carta à Malwida von Meysenbug com uma descrição interessante sobre uma visita à uma galeria de Gênova:

⁵¹ Cf. A reprodução destes gabinetes possui um estudo clássico feito por SCHLOSSER, Julius von, *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1908.

⁵² Cf. MAMMÍ, Lorenzo, *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 61-67.

Na sexta-feira, por volta do meio dia, com um tempo cinzento e chuvoso, recuperei-me e fui à galeria do Palazzo Brignole; e, surpreendentemente, foi a visão daqueles retratos de família que me repôs inteiramente de pé e me devolveu o entusiasmo; um Brignole a cavalo, e no *olho* do possante corcel todo o orgulho dessa família, eis o que faltava a minha humanidade deprimida. Pessoalmente, dou mais importância a Van Dyck e a Rubens do que a todos os pintores do mundo. Os outros quadros me deixaram frio, à exceção de uma Cleópatra moribunda de Guercino. E assim voltei à vida, e passei o resto do dia no hotel, *cheio de calma e de serenidade* (apud, D'IORIO, 2014, p. 131).

Se a relação vida e obra em Nietzsche condiz, sob certos aspectos, a se considerar uma explícita relação entre a doença e a produção intelectual do filósofo, como não atentarmos para a experiência “revitalizante” na galeria do Palazzo Brignole? Com peculiaridades distintas das universidades, a galeria é um ambiente que comporta uma variedade de pinturas que, neste caso, desloca o eixo da vida nietzschiana de “rato de biblioteca” para um contexto artístico, onde se sugere notavelmente uma relação entre um gosto cultivado e uma vida moldada estilisticamente para a *pintura e os pintores*⁵³. Se o orgulho da família Brignole no olhar do corcel é algo de que carece a humanidade do filósofo, pode-se dizer que as suas dores de cabeça e nos olhos, que tanto vinham lhe importunando, são oportunamente aliviadas por meio da *pintura*? Van Dyck (1599-1641) e seu mestre (Rubens, 1577-1640) são pintores flamencos, de coloridos e vívidos quadros com tipos de almas enérgicas, que algumas vezes parecem falar de tanta vida que inspiram. Suas pinturas à óleo, com intenso brilho, dispõem de um complexo colorido que varia com claro e escuro, numa diversidade de cor que progressivamente transformam a mancha colorida em relevo vívido; talvez por isso, devido este relevo produzido pelo colorido, pode-se entender o entusiasmo e a posterior quietude e serenidade de Nietzsche naquela tarde em Gênova, ao contrário do que ele diz da sensibilidade dos modernos:

Os artistas e escritores propriamente ditos do presente gostam de pintar seus quadros num fundo tremeluzente vermelho, verde, cinza e

⁵³ Se a *música* possui uma *profundida* filosófica em Nietzsche, seria a *pintura* distintamente vinculada à filosofia, algo *superficial*? O arcabouço textual para a temática da música apenas nos serve para sugerir um complexo estilo *musical* na vida e na filosofia de Nietzsche. Seria superficial sugerir um estilo *pictórico* do pensamento nietzschiano?

amarelo-ouro, no fundo da *sensualidade nervosa*: dessa entendem os filhos deste século. Isso tem a desvantagem – se não olharmos para esses quadros com os olhos do século – de que as maiores figuras por eles pintadas parecem ter algo de vibrante, vertiginoso, trêmulo: de modo que realmente não os cremos capazes de feitos heroicos, mas de malfeitos fanfarrões, aspirantes a heroicos (KSA 2, OS/VM, §116).

A paisagem vermelha, verde, cinza e amarelo-ouro constituem uma sensibilidade nervosa do contexto do filósofo. Os artistas do presente são notavelmente distintos de Guercino e Van Dyck, os quais pertencem a outro contexto. O problema mobilizado é o seguinte: a carta de Nietzsche exprime um estado de espírito do filósofo diante de uma pintura, portanto, como mobilizar na sua filosofia o aspecto *pictórico* correspondente às pinturas flamencas e de Guercino? Se os debates concernentes ao positivismo naturalista alemão comumente são contextualizados nos espaços das universidades e suas bibliotecas, o ambiente de salões, museus e galerias também não são incoerentes e impertinentes para a formação do pensamento científico e filosófico. Nietzsche parece conceber certa materialidade às imagens que o impressionam, talvez devido seus aspectos naturais, como o cão, as vestimentas e a paisagem do quadro de Van Dyck, que traduzem certos costumes e comportamentos, pois a Retratística e a Paisagística nas pinturas do início do século XVII *presentificam* ou *expressam* uma vivência entusiasmante e de certa maneira elevada, e que notavelmente se mostra bem distinto de um *esquema geral do conhecimento*. É necessário aqui mobilizar o conhecimento *pictórico* sem rebaixar os laços teóricos da filosofia de Nietzsche, percebendo que o elemento artístico tem participação pertinente que retoma a “caracterização aberta” de uma questão que se tenta definir: a paisagística como meio crítico do privilégio da questão epistemológica na filosofia de Nietzsche.



Figura 4: Van Dyck, *Ritratto equestre di Anton Giulio Brignole-Sale*, 1627, Palazzo Rosso, Genova.

PARTE II – O Retrato

O problema central desta parte da dissertação é o desdobramento da intensificação que exprime a filosofia de *Humano, demasiado humano*: a questão da moral do ponto de vista do pintor, mais precisamente, de um pensador-pintor⁵⁴ (*Maler-Denker*). Busca-se pensar sobre o trato do filósofo consigo (enquanto filósofo) que vem a ser mais incisivo a partir de referências explícitas na obra citada, onde se encontram vínculos enfáticos entre filosofia e pintura, junto à marca de certa individualidade da reflexão. Expor-se é uma maneira de se tratar pictoricamente, de realizar um recorte de si para um tratamento artístico e de significativa relevância. Pintar quadros é a atividade própria de todo pensador e filósofo, por isso a idiosincrasia de Nietzsche em *Humano, demasiado humano* envolve necessariamente por meio de aforismos autorreflexão, autocrítica, junto a questão da doença, desilusões, a viagem ao sul, mudanças de rotina, e isto significa: trata-se de se *re-tratar* neste período. Pensar e tomar a si mesmo como matéria artística e filosófica é constante e recorrente em Nietzsche, o que ainda cedo o fez se debruçar na vida dos filósofos trágicos da antiguidade grega, no caso da *Filosofia na idade trágica dos gregos*, assim como as expressões mais diretas, tomadas por autobiografias filosóficas: os Prefácios de 1886 e a obra *Ecce homo*. *Humano, demasiado humano* permeia também entre estes textos como um *retrato filosófico* de si mesmo e que promove a retratística enquanto perspectiva artística e filosófica estrategicamente articulada em vista de uma aguda crítica do privilégio metafísico-moral da filosofia do século XIX. Para adentrar na disposição nietzschiana de trato da filosofia e de si mesmo num profundo envolvimento com a pintura foi preciso uma estratégia desdobrada em três subcapítulos, cujas temáticas em geral são: (1) os limites da observação teórica e sua necessidade; (2) o tratamento artístico da moral e da história e, por fim, (3) o problema da relação entre filosofia e pintura em Nietzsche, a partir de uma consideração da filosofia enquanto arte do retrato e da paisagem, da mesma

⁵⁴ A tradução portuguesa de Paulo César de Souza para a Companhia das Letras do termo “Maler-Denker” ficou “pintores-pensadores”. No entanto, quando se forma um substantivo composto em alemão, o primeiro assume o lugar de adjetivo e passa a ser compreendido como todas as palavras compostas por um adjetivo e um substantivo, ou seja, compreende-se “Maler-Denker” de trás para frente, primeiro o substantivo e depois o adjetivo: *pensador-pintor*. A edição inglesa de John Hollingdale traduz por “Painter-Thinker”, haja vista que no inglês também o adjetivo vem primeiro que o substantivo. A edição italiana de Colli e Montinari opta por “pensatori-pittor”. O problema que a tradução portuguesa suscita é a compreensão do conceito de “Maler-Denker” como a ideia de pintores que “pensam e filosofam”, ao contrário da ideia de Nietzsche, que concebe pensadores que “filosofam e pensam como pintores ao pintar”, e por isso se concorda e opta neste trabalho pela tradução conivente com as edições em inglês e em italiano. Agradeço às observações e esclarecimentos do prof. Ernani Chaves.

maneira como os aforismos de *Humano, demasiado humano* são obras de um *pensador-pintor*.

1 – O espelho: limite e necessidade da psicologia e do naturalismo

No que consiste o espelhamento? Significa a atividade de reflexão de uma imagem especular por meio de uma superfície plana, lisa e polida. O espelho é essa superfície peculiarmente refletora. A partir deste entendimento, ao pensar-se no olhar tradicional dos comentadores sobre o desenvolvimento cronológico e a compreensão de certa causalidade no movimento do pensamento nietzschiano (p. ex. o “Nietzsche romântico” se desdobra no “Nietzsche positivista-naturalista”) se toma ambos os aspectos como centrais na especulação dos comentadores. Diz-se que a história da vida do filósofo *reflete* sua personalidade filosófica, por conseguinte, sua filosofia. Há no pensamento de Nietzsche uma constituição histórico-social junto ao seu contexto, como vias de acesso seguro ao pensamento do filósofo, como um espelhamento dele. A estranha capacidade artificial do espelho permite nos colocarmos *diante e em vista* da nossa “exterioridade”. O instrumento reflexivo nos força a considerar a “exterioridade espelhada” de tudo aquilo que pertence à pele, de tal maneira que tomamos a oposição dualista de termos como método legítimo para o trato de si mesmo. *Speculum* é o que se *coloca em frente e está diante* do *spectator*. A relação entre ambos é especulação ou espelhamento e neste “processo”, considera-se regularmente que o espectador é a causa da efetivação da imagem especular. Neste sentido, a imagem é *re-presentação* do espectador que se colocou diante do espelho, o que geralmente mobiliza o espectador a acreditar ser a causa daquela imagem e inclusive ser responsável pelo o que ela integralmente o mostra. A especulação viabiliza a compreensão e o trato causal entre “ser” e sua “representação”, entre espectador e sua imagem especular, mediante a concessão do privilégio da responsabilidade e do livre-arbítrio dada ao espectador, que em seus diversos estilos constitui história dos sentimentos morais,

[...] De maneira que sucessivamente tornamos o homem responsável por seus efeitos, depois por suas ações, depois por seus motivos e finalmente por seu próprio ser. E afinal descobrimos que tampouco este ser pode ser responsável, na medida em que é inteiramente uma consequência necessária e se forma a partir de elementos e influxos de coisas passadas e presentes: portanto, que não se pode tornar o homem

responsável por nada, seja por seu ser, por seus motivos, por suas ações e por seus efeitos. Com isso chegamos ao conhecimento de que a história dos sentimentos morais é a história de um erro, o erro da responsabilidade, que se baseia no erro do livre-arbítrio. [...] (KSA 2, MAM/HH, §39).

A responsabilização do homem pelo seu ser, motivos, ações e efeitos é a crença no homem como causa do seu ser, motivos, ações e efeitos, isto é, consiste na admissão de si como causa de seus “reflexos especulares”. A lógica do conhecimento especulativo ou reflexivo são as bordas de um espelho, isto é, o limite funcional e a unidade superficial que reúne as diversidades do espectador. O sentido de causalidade distancia espectador do espelho, e a sua imagem é concebida como cópia da originalidade causal, o espectador. A cópia do espectador é especulação, pois sua consideração por si próprio enquanto *Urbild* (imagem originária) admite uma oposição, a *Abbild* (cópia), através de um esquema que privilegia notavelmente o *sujeito causal e razão suficiente* da operação especulativa que orienta a via do conhecimento de si. O espectador acredita que a imagem do espelho não tem “realidade própria”, enquanto ele mesmo se considera um *arquétipo*, neste sentido, torna-se a razão pela qual a imagem se forma plasticamente no espelho de maneira imperfeita, especulativa. A causalidade é um movimento que vai do âmago do ser humano até suas extensões ou atributos, pois parte da *Urbild* em direção à *Abbild*. A psicologia é a teoria que articula as causas dos efeitos humanos e suas disposições costumeiras. Antes de mais, vejamos o que os comentadores da filosofia de Nietzsche mobilizam sobre a investigação da *psique* humana.

On comprend alors en quel sens Nietzsche peut définir la psychologie comme théorie génétique de la volonté de puissance: la généalogie avait permis de mettre au jour les pulsions, solvante bien peu “morales”, qui président à la constitution de l’interprétation morale (et donc des valeurs morales). Suivant une direction en quelque sorte inverse de la réduction généalogique, la théorie de la spiritualisation est génétique en ce qu’elle montre comment les “bonnes” actions, les “bons” instincts ne sont rien d’autre que la spiritualisation des “mauvaises” actions et des “mouvais” instincts (WOTLING, 2007, p. 102-103).

A teoria genética que define a psicologia acima é compreendida da mesma maneira que a lógica do conhecimento especulativo. O espelho reflete o espectador e a redução genética ou genealógica aplicada à imagem é remetida à fisiologia do espectador. A “alma” do ponto de vista psicológico é o complexo dos instintos espiritualizados, de maneira que o aspecto privilegiado na interpretação vem a ser o *naturalismo* constitutivo ao espectador. A fisiologia, a biologia e a antropologia retomam a pertinência do corpo para fundamentar o homem e investiga-lo, tal como propõe a psicologia, que necessita da biologia, da fisiologia e outros conhecimentos da natureza humana. Em termos gerais, o naturalismo como ferramenta do conhecimento possibilita ao pensamento nietzschiano a crítica das concepções idealistas da metafísica, as quais tornam o modelo do conhecimento um substrato único, uma matéria idêntica e absoluta, diferentemente do que viabilizam as ciências do homem e da vida. A interpretação naturalista exhibe o homem constituído fisiológico e socialmente, capaz de criar obras de arte admiráveis pelo ponto de vista psicológico, e obras avaliáveis pelos seus contemporâneos do ponto de vista sociológico; ambas as abordagens, cabíveis coerentemente ao pensamento nietzschiano, pressupõem um vínculo fisio-psico-social, ou seja, particularidades notáveis em traços e predisposições necessárias da perspectiva do conhecimento em Nietzsche, cujo contexto concebe um lugar necessariamente particular ao cientista, ao homem teórico e o ambiente das universidades e laboratórios. Diz-nos Christopher Janaway: “Em outras palavras, Nietzsche é um naturalista na medida em que está comprometido com uma espécie de teorização que explica X localizando Y e Z como as suas causas, onde a causa do ser de Y e Z não é falsificada pelos nossos melhores cientistas” (JANAWAY, 2007, p.38).

1.1 – O sujeito histórico se perde!

O comprometimento teórico de Nietzsche o impede de se fixar numa ciência particular, elevando-a por purificações. O âmbito das ciências fica imerso na particularidade, onde a convergência das abordagens teóricas embasa a persistência heroica do “argumento naturalista” em torno do sujeito do conhecimento. A teoria é o ponto de vista teórico do espectador do espelho. O que significa para Nietzsche o espectador? Seria o psicólogo um exemplo de “espectador do humano”? Que sentido de teoria a abordagem psicológica nietzschiana constitui para si? O recurso interdisciplinar do conhecimento, psico-fisiologia social de base naturalista, não constitui o

comportamento de uma subjetividade ou fundamentação de si do sujeito do conhecimento que, no entanto, exprimiu por muito tempo o que o espelho mostrava. O psicólogo e o espectador são caracterizados por uma atitude que implica um vínculo relativo com o que é exprimido. Aqui, o espectador não apenas vê, mas acredita ser responsável pela imagem do espelho. A imagem ou substituto apresentado pertencem a um modo de olhar, bem característico aos cientistas: o olhar teórico, intelectualizado. A teoria “se toma” como ponto de partida na relação com o espelho, por isso não consiste em mera subjetividade ou comportamento estético, mas consiste na crença de um naturalismo de si mesmo. Temas, obras e pessoas são teoricamente investigados através de um olhar que esquematiza a natureza em correntes causais que vão de impulsos nervosos até sintomas e movimentos, e tal olhar designa um modo de observação impreciso:

Nossa habitual observação imprecisa toma um grupo de fenômenos como um só e o denomina um fato: entre ele e um outro fato ela excogita um espaço vazio, *isola* cada fato. Na realidade, porém, todo o nosso agir e conhecer não é consequência de fatos e intervalos, mas um fluxo constante. [...] A palavra e o conceito são a razão mais visível pela qual cremos nesse isolamento de grupos de ações: com eles não apenas designamos as coisas, mas acreditamos originalmente apreender-lhes a *essência* através deles. (KSA2, AS/WS, §11).

O ponto de vista teórico concebe estados, disposições, fenômenos e fatos nos quais o elemento principal é a reunião reflexiva do espelho. O espelho apresenta bordas que separam e isolam o espectador do reflexo, numa diferenciação que torna o espectador responsável por seus espelhamentos. As palavras e os conceitos são reflexos que abstratamente buscam distanciar a essência do homem de seus atributos e instrumentos. Há aqui uma causalidade como justificativa da distinção entre cópia como recorte isolado e essência arquetípica, uma espécie de “naturalismo mecânico” explicativo do fenômeno reflexivo. Apesar da ênfase metodológica pela biologia, fisiologia e antropologia, a causalidade como princípio teórico distingue “sujeito e objeto” e persiste nas “necessidades naturais ou metafísicas”. O pensamento teórico nietzschiano considera a imagem do espelho enquanto sintoma, isto é, expressões do corpo do espectador diante do espelho.

Para além de todo reducionismo fisiológico, o corpo é apreendido no rastro de uma “fisiopsicologia” que supera a partição do corpo e da mente para melhor fazer pensar o jogo de configurações pulsionais evolutivas. Portanto, Nietzsche não propõe uma renovação da metafísica do sujeito: o si corporal é em um sentido uma unidade, mas uma unidade aberta, ou atravessada pela alteridade, a tal ponto que a unidade proposta continua sendo um paliativo ou uma comodidade da linguagem (MARTINS, SANTIAGO, OLIVA, 2011, p. 459-460).

No que consiste a noção de sujeito enquanto “unidade aberta”? O que significa tal abertura? A fórmula “unidade aberta” é utilizada para exprimir o “si corporal”, o qual é o novo designativo no lugar daquela tradicional ideia de sujeito do conhecimento disseminado pela filosofia metafísica. Aqui é necessária certa atenção para a nuance distintiva com tal “consideração corporal do sujeito”, a qual forma uma imagem que não designa meramente uma adequação causal entre espectador e espelho. O sintoma não é mero reflexo ou cópia de uma “essência corporal” e assim possibilita uma orientação que não mais concebe demasiada importância ao fenômeno do espelhamento, pois há uma espécie de *refração* na tradução dos impulsos nervosos em linguagem que impossibilita tratar o sujeito do conhecimento do simples ponto de vista da *reflexão*. A observação teórica incorpora uma abertura ao conceder certa margem de refração das manifestações naturais do corpo que podem ser adequadamente captadas e traduzidas nas “teorias humanistas”. A psicologia recorre ao corpo humano assim como a anatomia o faz, pois ambas partilham da mesa de dissecação e de instrumentos como pinças e bisturis. O estudo anatômico se volta muito mais para o corpo inanimado, *Körper*, no sentido de cadáver, diferentemente de *Leib* que é entendido como organismo, corpo vivo. O que se busca ressaltar com a aproximação entre anatomia e psicologia é a importância do âmbito da *história* para o conhecimento. A relação entre causalidade e naturalismo é o próprio elemento histórico, pois o sujeito é a causa de uma representação natural, como a palavra ou o sintoma, por meio da compreensão de dois momentos distintos: um passado causal e um presente efetivo. A viva e enfática defesa do naturalismo nas interpretações nietzschianas em vista da corporeidade efetiva não exclui, nem se opõe ao que se foi (*es war*), isto é, ao passado e sua dimensão mortífera e histórica, mas que ainda vigora no presente. A penetração psicológica perfura e abre corpos para investigar as “causas” dos complexos funcionamentos e estruturas

conformadoras de um ser humano que é reflexo dos “tipos sociais” contemporâneos e recentemente passados.

[...] no presente estado de uma determinada ciência, o ressurgimento da observação moral se tornou necessário, e não pode ser poupada à humanidade a visão cruel da mesa de dissecação psicológica e de suas pinças e bisturis. Pois ai comanda a ciência que indaga a origem e a história dos chamados sentimentos morais, e que, ao progredir, tem de expor e resolver os emaranhados problemas sociológicos: a velha filosofia não conhece em absoluto estes últimos, e com precárias evasivas sempre escapou à investigação sobre a origem e a história dos sentimentos morais. As consequências podem hoje ser vistas claramente, depois que muitos exemplos provaram que em geral os erros dos maiores filósofos têm seu ponto de partida numa falsa explicação de determinados atos e sentimentos humanos (KSA 2, HH/MAM, §37).

O princípio da causalidade abrange a dimensão histórica quando determina certa duplicação do indivíduo, pois a história dos sentimentos morais ilumina um estágio moral atual no qual o homem é diferenciado em relação ao seu passado. O espectador que acredita na sua própria duplicação mediante a imagem especular se dispõe responsável com seu duplo, e seu “ser mais íntimo e profundo” vem a se fundamentar na causalidade entre os termos opostos, que historicamente interpretados se reduzem a uma grosseira mecânica do “passado – presente”, “antes – agora”, ou na linguagem de Nietzsche: “uma relação de espectro para espectro”, pois o “necromante” vende sua alma como Fausto para adquirir do ponto de vista científico o saber mortífero da história. A metodologia do saber histórico se orienta pela causalidade que impõe “consequências atuais” determinadas por “fatos passados”, pois os “dados históricos” são tratados como alteridades e diversificações da atualidade efetiva, de tal maneira que se prefigura o saber absoluto de uma história universal que estimula a consciência dos homens para sua imensidão e estranhezas sublimes. A consciência histórica fornece a possibilidade de comparação entre costumes, sentimentos e sociedades distintas, o que corresponde diretamente ao estado de condições em que se apresentam as ciências, principalmente as da natureza, o que não desmerece a disposição todo-poderosa da psicologia moderna. O sentido histórico vigente no contexto de Nietzsche orienta o olhar teórico em direção a uma intensificação dinâmica da ciência, e o olhar teórico

enquanto a própria metodologia científica se sobrepõe às particularidades dos âmbitos da ciência.

No século XIX, as ciências da natureza se desenvolveram, de modo manifestamente dinâmico, em diferentes domínios. A física apresentou dois princípios fundamentais acerca da termodinâmica – o princípio da conservação da energia e o princípio do aumento da entropia, por meio do qual o tempo físico é direcionado. Alcança-se a química, que tem a função de dar uma nova relevância para o antigo conceito de átomo e de apresentar uma sistematização periódica dos elementos. A biologia reconhece que a vida existe a partir de células e que a multiplicidade das espécies existentes se deve a um processo de seleção natural. A teoria da evolução, que a esse contexto pertence, é edificada sobre o ponto de vista da geologia, que estima a idade da terra em muitos milhões de anos. E com isso nomeamos apenas uma pequena parte das perspectivas científicas desse tempo, ao qual pertence um novo modo de tratamento do espaço, uma vez que nele podem ser distinguidos aspectos psicológicos, físicos e matemáticos (NIEMEYER, 2014, p. 102).

A consciência histórica mobiliza todos estas ciências no reflexo do espelho de um espectador moderno. As sentenças e fórmulas que constituem o corpo científico moderno reúnem seus jargões numa linguagem que se separa do contexto tradicional, para manifestar um desenvolvimento que exige certa crença nesta nova linguagem. Biologia, matemática, psicologia e os demais âmbitos da ciência configuram um arcabouço linguístico que resiste aos anacronismos e “licenças poéticas” da consciência histórica, ao se dispor como espelho, haja vista que “causalidade poética” na história seria uma liberdade diante do determinismo natural, porém, o espelhamento enquanto causalidade é uma igualação entre “espectador e imagem” que considera o espectador pela via da imagem. O espectador psicofisiologicamente descrito herda um arcabouço histórico que designa sua chave de leitura de si, numa espécie de superestima de si através da utilidade do conhecimento estabelecido historicamente. Este espectador moderno se considera a partir do seu passado recente, no qual o olhar teórico veio a ser incisivo como espelhamento do contexto, autoconsciência, por isso, pode ser visto como um herdeiro ou epígono de uma tradição. Aqui o naturalismo dessa consciência é articulado devido à “predisposição humana” para história, quando se exige as questões

sobre a origem das coisas humanas. Fala-se de “verdades eternas” quando se adequa as coisas ao intelecto, todavia,

Todas essas concepções serão decisivamente afastadas pelo constante e laborioso processo da ciência, que enfim celebrará seu maior triunfo numa *história da gênese do pensamento*, que poderia talvez resultar na seguinte afirmação: o que agora chamamos de mundo é o resultado de muitos erros e fantasias que surgiram gradualmente na evolução total dos seres orgânicos e cresceram entremeados, e que agora herdamos como tesouro acumulado do passado – como tesouro: pois o *valor* de nossa humanidade nele reside (KSA 2, MAM/HH, §16).

O ponto de vista histórico admite o teórico quando a poesia se destaca no ambiente moderno romântico como fundamento linguístico e verbal do pensamento. A “fuga do presente” e a “devoção ao passado” do comportamento romântico se junta à “epigonalidade” na caracterização do “sujeito moderno” e da sua consciência histórica. Esta consciência refletora de uma tradição justifica o sentido histórico e a ordenação sistemática da observação teórica por meio deste espelhamento contextual que insere poesia e psicologia na esteira de um estilo de pensamento e de uma autoconsciência como limite do olhar teórico e poético. O vínculo teórico com o poético destaca justamente o olhar “histórico naturalizado”, por isso “sentido histórico” no sentido de determinação do olhar. A determinação histórica do olhar teórico se mostra na causalidade enquanto princípio de um vínculo estrutural de espelhamento com a paisagem intelectual circundante, isto é, um contexto histórico e poeticamente descrito. O sentido histórico moderno converge paisagística e poética quando certo “sujeito/contexto” vem a ser considerado consciência histórica ou espelho do contexto, considerados no eixo do problema da subjetividade na modernidade. No ponto de vista de Nietzsche, poesia e história caracterizam a exigência de um problema que transparece no espelho onde a modernidade se conscientiza historicamente de sua impessoalidade tanto poética quanto histórica mediante certo enquadramento de uma paisagem intelectual. O “perder-se a si mesmo” se nota quando as ênfases histórica e poética constituem o olhar tradicional em termos de “metodologia da subjetividade”.

Perder a si mesmo – Uma vez tendo se encontrado, é preciso saber *perder-se* de vez em quando – e depois novamente se encontrar: contanto que se seja um pensador. Pois para este é

prejudicial estar sempre ligado a uma só pessoa (KSA 2, AS/WS, §306).

Nietzsche é um pensador que se auto afirma múltiplo em personalidades, devido um movimento constante de perder e encontrar a si mesmo. Os diferentes “comportamentos de si consigo” articulam distintos estilos de múltiplas personalidades de um mesmo pensador, o qual necessita sempre de vários vínculos interpessoais. A consideração unívoca e imutável de si mesmo é uma espécie de “congelamento do caráter”, ou seja, a unidade dos costumes e a identidade da pessoa, ou ainda o eu consciente de suas representações e sentimentos. Mas a tarefa do pensamento nietzschiano dissolve a inércia das considerações sobre si mesmo quando vincula vias diversas, inclusive a observação teórica da psicologia. Para o filósofo, a psicologia não busca um espelhamento, ou reflexão consciente de si no sentido de apenas buscar a unidade, ou alma de si mesmo, pois agora a objetividade científica não mais se sustenta num sujeito do conhecimento e sua consciência, haja vista que o “perder-se” vem a ser a via do pensador.

2 – Sentido histórico e poesia no problema da subjetividade.

Propõe-se aqui tal relação: a questão do sentido histórico está intimamente envolvida com a caracterização poética do pensamento nietzschiano, numa espécie de “sujeito moderno” tanto histórico quanto poético. Do historicismo moderno e sua “doença histórica” nos adverte a segunda *Extemporânea*, de 1874, enquanto que o “adjetivo” poético sintomático ao contexto de Nietzsche é alcançado pelo estatuto retórico da linguagem em *Verdade e mentira no sentido extra-moral*, quando a metáfora é enfatizada e vem a ser mais importante que o conceito. O filósofo alemão atribui ao “sujeito moderno” um “naturalismo” histórico-poético referente ao seu contexto, e que critica diretamente uma possível “pureza” das vias teóricas e históricas, mas que se encontra “subjugada historicamente” neste contexto de excessivo e doentio sentido para o histórico. O naturalismo histórico-poético do moderno exprime o próprio sentido histórico. No entanto, através do sentido histórico, num emprego crítico da determinação naturalista do “sujeito moderno”, reúne-se um arcabouço histórico assim como faz também o poeta que é herdeiro de uma tradição. Neste caso, o sentido histórico se exprime na medida em que o poeta é usado como ponte e via de acesso ao

passado distante, de tal maneira que todos os poetas são tidos como retardados, epígonos. A orientação poética na modernidade é sujeita de uma “descritividade” que se expressa em monstrosidade significativa e sobrecarregamento de estilos, pois o poeta recorda historicamente costumes e moralidades como possibilidades atualizadas ao “contexto moderno”, através do qual se espelha conscientemente. Quando a poesia suscita severa coerção na ruptura e recuperação (histórica) da tradição através da conscientização, a métrica retoma a necessária certeza de seu horizonte, assim como a paisagística retoma criticamente a “causalidade no recordar histórico”.

Na medida em que também querem aliviar a vida dos homens, os poetas desviam o olhar árduo do presente ou, com uma luz que fazem irradiar do passado, proporcionam novas cores ao presente. Para poderem fazer isso, eles próprios devem ser, em alguns aspectos, seres voltados para trás: de modo que possamos usá-los como pontes para tempos e representações longínquas, para religiões e culturas agonizantes ou extintas. Na realidade, são sempre e necessariamente epígonos (KSA 2, MAM/HH, §148).

O sentido histórico concebido por meio do poeta é um alívio da vida árdua e sobrecarregada justamente através de um olhar desviado por culturas, moralidades e costumes postos lado a lado na reflexão da consciência, a qual pode irradiar luz refletida do passado, pois o epígono centraliza as dispersas e diversas idiossincrasias de contextos coexistentes. Mas no que consiste tal alívio? Nietzsche prossegue o aforismo:

Certamente há coisas desfavoráveis a dizer sobre os seus meios de aliviar a vida: eles acalmam e curam apenas provisoriamente, apenas no instante; e até mesmo impedem que os homens trabalhem por uma real melhoria de suas condições, ao suprimir e purgar paliativamente a paixão dos insatisfeitos, dos que impelem à ação (*et seq*).

Em outras palavras, trata-se aqui de um efêmero ou instantâneo apaziguador de conflitos morais revividos pelo poeta, que exprime um contexto histórico tradicional. Os “aliviadores da vida” desviam o olhar do presente ao passado e também fazem uma luz irradiar do passado ao presente, pois o alívio poético é justamente a *articulação artística do passado*. O epígono encarna a questão da consciência histórica ao refletir o passado como tradição legitimamente ou naturalmente herdada pelo contexto moderno, onde a normatividade subjetiva do sentimento moral desdobra historicamente

sobrecarregou tal contexto. Todas as ocupações e disposições de espírito que o homem moderno testemunha nos seus atos, vincula-o à tradição que o prefigurou. O alívio poético pertence ao contexto que o exige historicamente, e isto quer dizer que se busca aliviar historicamente o presente quando este é miserável e assolado por uma epidemia da doença histórica. O sentido histórico é a capacidade do homem moderno de sentir as coisas de maneira histórica, de tal maneira que as coisas vivas adoecem e os poetas são cultivados para que seus trabalhos aliviem como bálsamos tal doença crônica na modernidade. Inserir-se e se compreender no contexto moderno implica ser constituído de consciência histórica e fazer de si um epígono, homem tardio ou herdeiro de uma tradição. O epígono é uma ponte ao passado e neste sentido, a imitação dos antigos é a atividade instintiva do poeta, sendo necessária tal disposição dele. Ora, é justamente a instintividade da imitação poética fornece “passagem histórica” que abranda momentaneamente o peso opressor da tradição vigente ao presente. Mas o que significa chamar o homem moderno de poeta, de um instintivo imitador dos antigos? Significa dar um passo além da distinção feita entre história e arte na segunda *Extemporânea*⁵⁵ e caracterizar ambas sob a perspectiva da mesma tarefa: a vivificação do passado para aliviar o presente a todo custo, mesmo que por instantes. A crítica que Nietzsche designa aos poetas cabe também aos historiadores que suprimem paliativamente as ações e movimentos do presente. Logo, o alívio poético é um olhar voltado para trás, para o que herdamos como acumulado patrimônio da humanidade, e também poderíamos chamar de um “olhar revirado”, daquele que se encontra possuído e extasiado. O passado tomado como tradição revira o olhar para um conjunto de representações não-contemporâneas mas atualmente conjuradas e determinantes de maneira variada, como motivações diversas. Quando se pensa nas múltiplas ressonâncias que o passado estabelece, perseguem-se constantemente vias ou correntes que dão contornos a contextos históricos reunidos como “fatos”, por conseguintes, unidades abstratas situadas num passado e que vem a ser causa de um atual efeito ou fenômeno. Os costumes e moralidades são particularmente situados e ambientados quando o sentido histórico viabiliza um olhar estruturante das “motivações” constitutivas de tal contexto. A retrospectiva e seu alívio poético se limitam criticamente quando se impõem em demasia e obstruem a vivacidade do presente que impele à ação. Isto quer dizer que Nietzsche faz uma ressalva ou determinação crítica

⁵⁵ Cf. PONTON, 2001, p. 50.

que limita a “utilidade” da retrospectiva de costumes e moralidades possibilitadas pelo sentido histórico moderno. Mas de que nos serve aqui caracterizar o olhar histórico que articula e caracteriza um contexto poético como a modernidade?

A poesia de Nietzsche aparece em sua síntese de pensamentos e natureza lírica, de processos do pensar e da discussão da tradição mítica como tentativa de dar forma àquilo que ele entendia, em sua discussão com Wagner, por *Gesamtkunstwerk* [Obra de arte total]. Só então com obras de arte que se efetivam como planos gerais, sem matéria própria, procurava realizar a si mesmo na pura espiritualidade de diversas associações, e isso no debate com as tradições retóricas e poéticas que lhe eram conhecidas (NIEMEYER, 2014, p. 452-453).

Não se busca esgotar ou circunscrever as problemáticas da poesia na filosofia de Nietzsche, mas meramente pontuar que certo lirismo do pensamento nietzschiano permite refletir do ponto de vista artístico as questões da moral e da subjetividade. A poética nietzschiana é aqui compreendida na formulação sintética do plano geral da filosofia como obra de arte total, num vínculo indissociável entre indivíduo e contexto. Para o filósofo, não é mais possível somente compreender o homem e seu impulso investigativo no âmbito lógico da razão e da ciência, pois agora este âmbito está fundamentalmente imbricado pela vida e suas características orgânicas, fisiológicas. Fala-se em razão poética para se imiscuir de uma teoria do conhecimento abstrata, que cuida de maneira superestimada do conteúdo intelectual humano⁵⁶. A ideia de planos gerais realizados na pura espiritualidade retoma o conjunto de problemas que Nietzsche inscreve sob o jargão da *moral*, haja vista que tais planos designam normatividades que orientam o pensamento filosófico nietzschiano, de modo a considera-lo uma “unidade total”. É necessário aqui um cuidado para se colocar à altura do filósofo num certo ambiente estabelecido de trato do problema da moral, pois as várias frentes de questionamento a tal problema pertencem a um contexto histórico jamais totalizado ou universal. Rogério Lopes faz um mapeamento contundente das principais vias de abordagem do problema da moral que intérpretes recentemente fizeram da filosofia de Nietzsche.

⁵⁶ Cf. NICODEMO, Nicola. Conhecimento e vida como processo de transfiguração produtor de sentido: sobre razão poética, arte e perspectivismo em Nietzsche. In: *Estudos Nietzsche*, v.5, n.2, jul/dez. 2014, p.234-235.

Os estudos nietzschianos não ficaram indiferentes ao crescente interesse pela filosofia moral. Nas últimas duas décadas e meia vários intérpretes de Nietzsche têm discutido suas eventuais contribuições à filosofia prática, e em especial à filosofia moral. Há uma convicção crescente entre os intérpretes de que, para além da crítica demolidora de Nietzsche ao sistema da moralidade e às formas hegemônicas de se fazer filosofia moral na idade moderna, o filósofo alemão poderia contribuir positivamente para uma renovação dos modos de se refletir sobre nossa experiência ética⁵⁷.

O texto engenhoso e abrangente de Lopes reúne as diversas escolas e tendências na problematização da filosofia moral nietzschiana. A consideração positiva das reflexões nietzschianas da experiência ética presume que a filosofia da moral é desdobrada enquanto possibilidade ou contribuição positiva em termos de Norma, orientação de ação. A via de compreensão da normatividade, do ponto de vista da sua positividade, é aqui articulada no âmbito expandido da moral, onde as multiplicidades de motivações coexistem “positivamente”. Podemos traduzir “positivamente” por “necessariamente” ou “naturalmente”, pois justamente o naturalismo vem a ser o embasamento das motivações normativas, sejam epistêmicas, terapêuticas ou perfeccionistas, caracterizando a experiência ética⁵⁸. O mapeamento de Lopes lança a questão de possibilidade de articulação do problema da moral “para além” ou “fora” do âmbito da moral quando se refere no título de seu texto a uma abordagem “não moral” deste problema⁵⁹. É preciso tomar a questão colocada pelo texto do comentador e empregar contextualmente a via “extra-moral” *a partir do âmbito da arte*, onde se daria “possivelmente” a positividade da experiência ética. A partir da exigência de articulação artística do problema da moral é possível vislumbrar que a psicologia do poeta mobiliza certa “caracterização do problema da moral”, isto é, que o “tipo do epígono”, justamente o poeta, é quem exprime o problema como “fruto do seu tempo”, herdeiro da tradição. A pluralidade motivacional da normatividade necessariamente envolve a via que naturaliza caracterizações morais contextualmente concebidas como “psico-socio-

⁵⁷ LOPES, Rogério. Há espaço para uma concepção não moral da normatividade prática em Nietzsche? Notas sobre um debate em andamento. In.: *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, nº33, 2013, p. 101.

⁵⁸ Cf. *ibidem*, p.129.

⁵⁹ Assim como também a reflexão de um “fora da problematização da moral” suscitada por Daniel Temp em seu texto “Sobre a possibilidade de reflexão ética fora da abrangência crítica nietzschiana à moral”, In: *Cadernos de filosofia alemã*, v.21, n.1, jan/jul. 2016.

fisiologia de si” no pensamento nietzschiano, e caracteriza a consciência histórica que envolve o epígono na modernidade. A tipologia organiza em caracteres a sintomatologia que compreende os diversos valores morais, e a história do ponto de vista da genealogia dos tipos que encarnam as normas do contexto moderno é vista num rigor causal que se limita ao âmbito moral. O aspecto documental da genealogia para Foucault retoma o “lirismo” de toda articulação histórica que busca criticar a universalidade do âmbito moral mediante a configuração genealógica dos tipos exemplares ou normativos. Na concepção de Foucault, “A genealogia é cinza; ela é minuciosamente e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (FOUCAULT, 1998, p.15).

2.1 – A constituição normativa, genealógica e poética do sentido histórico.

A genealogia permite articular o problema da moral e da subjetividade sob uma perspectiva distinta daquela almejada pela interpretação de uma normatividade no pensamento nietzschiano. A genealogia impede qualquer modo normativo de acesso ao problema em questão a partir do contexto de deslocamentos de sentidos diversamente orientados aos *genes* ou antepassados, enquanto que a normatividade é, até certo ponto, deslegitimada ao buscar a positividade da experiência na moral que momentaneamente se tornou dominante. As legitimações descritivas de qualquer moral emergem no contexto comparativo da paisagem histórica moderna, na confluência para si de diversas noções, por exemplo, da unidade do passado, a continuidade histórica ou a significação do passado para o presente, da causalidade dos eventos. O entrelaçamento destas noções só pôde despontar quando o sentido histórico veio a ser constitutivo da paisagem moderna, numa espécie de olhar retrospectivo. Na perspectiva de Foucault, o olhar do genealogista não visa encontrar a “origem” ao observar o passado, pois para o filósofo francês,

o sentido histórico escapará da metafísica para tornar-se um instrumento privilegiado da genealogia se ele não se apoia em nenhum absoluto. Ele deve ter apenas a acuidade de um olhar que distingue, reparte, dispersa, deixa operar as separações e as margens – uma espécie de olhar que dissocia e é capaz de se dissociar e apagar a unidade deste ser humano que supostamente o dirige soberanamente para o seu passado (*ibidem*, p. 27).

O sentido histórico elege o sério e particular numa tendência positivista. O olhar que dissocia procura “explicar” como naturalmente advém o interesse crescente pelo ser humano que não mais se dirige soberanamente ao passado, porém, compreende o passado em correntes de acontecimentos justificados por hereditariedade. A herança é um conjunto do passado que pré-estabelece o atual contexto numa espécie de “causalidade natural”. As imagens antropomórficas das divindades nas culturas antigas não mais ocupam exclusivamente o posto de “causa isolada num passado grandioso”, como uma ficção pertencente a uma época ingênua, pois agora o naturalismo sustentado por um interesse histórico pelo homem, junto com a consolidação das ciências naturais, recolhem um “material múltiplo” que substitui a “origem divina” por uma “origem natural”. A questão da normatividade na experiência moral estabelece um isolamento do passado num evento que origina “outro evento” atual, numa interpretação escatológica em que o presente não se insere no movimento contínuo que vem do passado, e assumindo para si um aspecto sempre tardio. Junto à normatividade, a genealogia traduz a “causalidade natural” que restringe o âmbito divino, do sentimento religioso, e amplia o âmbito histórico, caracterizando a paisagem histórica moderna, pois o arcabouço de conhecimentos empíricos e o domínio sempre maior sobre a natureza tinham, notavelmente, fortalecidos a crença na continuidade (ou causalidade) do curso dos eventos, onde se forma uma espécie de história universal. O dissociar e dissociar-se da genealogia cria uma consciência dos *contrastos* que descreve o passado transcorrendo até o presente, todavia, o problema tem seu nó quando normatividade e genealogia “escutam a história” e concebem um princípio causal a partir de um “sujeito”. *Gehört* (escutar) também significa “submeter-se a”, “deixar-se levar por”, e que condiz com certo “adequar-se” ao contexto moderno, que se orienta historicamente e “na história se perde”. Uma “alma imortal” é um tipo exemplar, um *archétipo*, que a história dissolve em diversos tipos constitutivos do contexto moderno mediante a via da causalidade como chave para pensar o problema da subjetividade. O naturalismo “vê o lado natural” dos artificialismos e resgata a “necessidade normativa” dentro de padrões da subjetividade, sejam eles valores, forças, impulsos, normas ou tipos. A exigência do sentido histórico de abordagem múltipla dos valores, tipos, ou normas reunidos em contextos é a ambientação do problema da moral numa “história do sentimento moral”. O que significa tal “ambientação”?

Alienado do presente – Há grandes vantagens em alguma vez alienar-se muito de seu tempo e ser como que arrastado de suas margens, de volta para o oceano das antigas concepções do mundo. Olhando para a costa a partir de lá, abarcamos pela primeira vez sua configuração total, e ao nos reaproximarmos dela teremos a vantagem de, no seu conjunto, entendê-la melhor do que aqueles que nunca a deixaram (KSA 2, HH/MAM, §616).

O primeiro capítulo deste trabalho, denominado “*Paisagem como ferramenta crítica da filosofia histórica em Humano, demasiado humano*” consiste numa mobilização artística para a crítica da necessidade histórica do “sentido moderno”. A paisagem desdobra e crítica o perspectivismo do sentido histórico “moderno” ao limitar o âmbito histórico, ao passo de também envolver-se artisticamente com ele. A paisagem é uma alienação do presente que permite a compreensão do conjunto que constitui a atual modernidade, ao observá-la de longe, do oceano das concepções passadas. A imagem do olhar “daquele que vê a costa estando no oceano” possibilita a compreensão do olhar do historiador e do poeta, no envolvimento com a configuração total da margem. Aquele que alcança apenas a margem não compreende o olhar do historiador e do poeta. A “contextualização da margem” é concebida do cruzamento histórico de diversas disciplinas de maneira crítica e descritiva, haja vista que a margem circunda um “limite terrestre”. A avaliação histórica ou significação contextual se conforma diversamente a partir de “causas” ou tipos que sintetizam moralidades em descrições. A “descritividade” designa uma configuração unitária, total, ou seja, a reunião esquemática de “causas” motivadoras de um efeito, por isso, também designa “causalidade”. A significação histórica da modernidade descreve a si mesma a partir de um “elo causal” com a antiguidade, o passado histórico que reflui em várias significações, as quais embasam uma abertura do problema da moral. Justamente a causalidade confere “positividade” das normas e tipos que concorrem para a composição de contextos, enquanto que o naturalismo como tal “positividade” não pode se conceber senão uma “observação da margem a partir de si”, isto é, de modo muito estreita em relação ao inevitável perspectivismo que a consideração pela arte no pensamento nietzschiano permite problematizar.

O sentido histórico articulado do ponto de vista teórico é descrição histórica, como a *ekphrasis*, a qual configura uma paisagem positiva da paisagem, a

contextualização histórica⁶⁰. O sentido histórico se torna abstração da paisagem ao isolar um mundo puro, “interior” ou afetivo, como uma “paisagem intelectual” ou um mapeamento do conhecimento numa espécie de “semiologia dos afetos”⁶¹, os quais podem ser descritos poeticamente. Num interessante e recente texto de Marco Brusotti é destacada a metodologia descritiva e comparativa como uma alternativa estratégica de Nietzsche para combater as tradicionais fundamentações da moral nas metafísicas. O título do texto é “*Descrição comparativa versus fundamentação*”⁶², o que notavelmente estabelece uma oposição quanto aos métodos interpretativos do problema da moral. Aqui, a descrição corresponde à “história natural” do homem e de como ele veio a ser o que é no atual contexto moderno. Esta orientação naturalista confere a positividade necessária para a descrição do homem em bases fisiológicas junto com suas relações históricas, porém, *ambas sob o olhar teórico*.

O ponto de vista do espectador não é a perspectiva do artista. O teórico é alguém que assiste, observa ou contempla, que se entrega ao ato de ver e abandona sua “subjetividade” a fim de alcançar o objeto, ou seja, sua miragem. A teoria exprime a postura descritiva que a história e o ato poético compreendem, pois a história é aqui descrição genealógica e a poesia de Homero é descrição: “É sempre como foi com Aquiles e Homero: um tem a vivência, a sensação, o outro as *descreve*. Um verdadeiro escritor dá somente palavras aos afetos e à experiência dos outros” [...] (KSA 2, HH/MAM, §211). Aqui, as descrições de Homero não são meras “ficções poéticas” ou “fantasias religiosas”, todavia, algo de histórico envolve o *épos* e torna vivas as descrições dos poetas, como já atestaram as famosas escavações de Schliemann baseadas na guerra de Tróia, contida na *Ilíada*⁶³. Então, em que aspecto a paisagem na filosofia de Nietzsche se distancia da descrição histórica e poética que necessariamente

⁶⁰ *Descriptio* é o equivalente latino do vocábulo grego *Ekphrasis*. A descrição consiste num processo detalhado de articulação de um “quadro”, o qual é verbalmente vivificado. Na retórica helenística, o termo *Ekphrasis* tinha sentido amplo, entendido como dispositivo que permitia uma clara e detalhada visualização de um objeto. Neste sentido, o “gênero descritivo de obras de arte” destaca alguns clássicos da literatura antiga: *Eikones*, de Filóstrato, as *Ekphrasis* de Calístrato, *Zeuxis ou Antíoco* de Luciano de Samósata, bem como o romance sofístico de Aquiles Tácio, *Leucipa e Clitofonte*. “A origem retórica da *Ekphrasis* como gênero descritivo fez dela o paradigma do discurso sobre a pintura até hoje, pelo menos no domínio literário. Quer se trate da teoria crítica, da crítica de arte ou de ensaios mais gerais, a descrição foi sempre um gênero dominante, desde os sofistas até os escritos mais contemporâneos” (GROULIER, Jean-François. Descrição e interpretação. In: *As pinturas. Descrição e interpretação*. Org. Jaqueline Lichtenstein. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 10).

⁶¹ Termo empregado em *Além do bem e do mal*, obra de Nietzsche que não nos cabe considerar, pois muito extrapola a paisagem de *Humano, demasiado humano*.

⁶² Cf. BRUSOTTI, “Descrição comparativa versus fundamentação: o quinto capítulo de Além do bem e do mal ‘Contribuição à história natural da moral’” In: *Cadernos Nietzsche*, v.37, n.1, p.17-43, 2016.

⁶³ Cf. SNELL, Bruno, 2001, p. 151.

envolve o contexto moderno? Reunimos aqui sob a via *descritiva* do pensamento nietzschiano a genealogia, a poesia e as ciências naturais numa “causalidade de caráter histórico” que *resume através da linguagem verbal* as emoções, os impulsos e sentimentos⁶⁴. A “descritividade” corresponde a uma simultaneidade, como uma espécie de articulação temporal que nos impede de pensar além da causalidade e nos tornando supersticiosos. Os historiadores e paisagistas compartilham de uma hidrofobia das justaposições:

Superstição da simultaneidade – Coisas que ocorrem simultaneamente têm ligação, acredita-se. [...] Uma pessoa morre, uma coruja pia, um relógio para, tudo na mesma hora da noite: não haveria uma relação entre essas coisas? Tal pressentimento supõe uma intimidade com a natureza que lisonjeia o ser humano. – Reencontramos esse tipo de superstição numa forma refinada, em historiadores e em pintores da civilização, que costumam experimentar uma espécie de hidrofobia ante todas as justaposições sem sentido, nas quais é pródiga a existência de indivíduos e povos (KSA 2, HH/MAM, §255).

Não seria essa superstição apontada por Nietzsche a mesma que se encontra na interpretação de uma epifania em meio ao seu filosofar, como argumentou Paolo D'Iorio?

As epifanias nietzschianas são momentos nos quais se manifesta de repente ao filósofo toda a fecunda riqueza semântica de um evento, de um objeto ou de um conceito. [...] no momento da epifania, o sujeito tem a intuição da capacidade do objeto para se tornar símbolo de uma visão do mundo graças a uma convergência de significações múltiplas que de repente se condensam de maneira coerente numa imagem (D'IORIO, 2014, p. 143).

O pintor de civilizações e o historiador são hidrofóbicos às compreensões em justaposição, e isto quer dizer que evitam qualquer entendimento aprofundado, que coloque as coisas em *relevo* e suponha um “por detrás” das questões. A superstição da simultaneidade é o embasamento de toda epifania e inspiração poética. A crença na relação causal entre coisas simultâneas, em forma de “encruzilhada de significações”,

⁶⁴ Cf. KSA 2, OS/VM, §105. *Linguagem e sentimento*. – Vê-se que a linguagem não nos foi dada para a comunicação do *sentimento* [...].

“profundidade histórica” e “potencialidade semântica”⁶⁵, dispõe “objetos” em imagem⁶⁶. Forma-se um contorno que traça uma linha em volta de diversos elementos, dispondo-os em relações dentro de uma moldura. A paisagem aproxima-se da descrição na medida em que *desenha*. O desenho isola o tema, designa a história, descreve o contexto, articula limites, segmenta, destaca e exige uma arte de nuances, mediante acuidade de olhar e senso evocativo. Os estudos históricos se colocam a tarefa de enunciar o caráter essencial ou original por resgatar a origem ou “causa em cadeia”, numa maneira mais completa e clara que os objetos “reais”, como por exemplo, um filósofo profundamente envolvido com esse caráter histórico que transforma os “objetos reais” em conhecimento histórico e, assim, este objeto transformado se constitui de acordo com o contexto em que foi gestado, de modo que o conhecimento histórico passa a ser contextualização do real transformada em contexto histórico. A reprodução histórica do conhecimento se modifica conforme o contexto. Contexto e imagem se imbricam profundamente.

Apesar do viés poético e naturalista-científico das abordagens concernentes à fundamentação epistemológica da filosofia de Nietzsche, o sentido histórico embasa o pano de fundo teórico sobre o qual as perspectivas normativas, genealógicas e poéticas se desdobram. A marca do sentido histórico as reúne numa compreensão descritiva que as ambienta num horizonte teórico, apesar da referida ênfase poética do conhecimento. O poético é compreendido enquanto imagético, por isso seu vínculo com o metafórico e com o desenho. O desenho é um elemento pictórico que vem exprimir justamente os aspectos poético e histórico que a filosofia de *Humano, demasiado humano* exige para conceber os problemas da moral e da subjetividade que a metafísica cultivou largamente.

A questão da relação entre Filosofia e Pintura envolve uma diversidade imensa de problemas. Como uma das possibilidades, podem-se observar os problemas orientados para investigar o estatuto da imagem ou da metáfora⁶⁷; outro viés se coloca

⁶⁵ (*ibidem*, p. 142-143).

⁶⁶ O aforismo 121, de *Aurora*, reafirma esse ponto da seguinte maneira: “Nesse espelho – e nosso intelecto é um espelho – acontece algo que mostra regularidade, uma determinada coisa sempre sucede a outra determinada coisa – a isso *denominamos*, quando queremos percebê-lo e denominá-lo, causa e efeito, nós, tolos! Como se aí tivéssemos compreendido e pudéssemos compreender algo! Nada vimos, senão *figuras* de ‘causa e efeito’! E é justamente essa *figuratividade* (*Bildlichkeit*) que torna impossível compreender uma relação mais essencial do que a da sucessão!”. Esta compreensão notavelmente se articula com o contexto de *Humano, demasiado humano*, contudo, não pode ser citado no corpo do texto para encadear ou embasar um argumento, pois vai além do horizonte problemático de *Humano, demasiado humano*.

⁶⁷ Os textos de Celine Denat exploram por um viés retórico da linguagem nietzschiana a relação entre

em torno da reflexão de Nietzsche sobre sua filosofia, isto é, pensar a maneira como ele vê sua própria “imagem de filósofo”⁶⁸. Existe ainda a possibilidade de se investigar uma precisa metáfora talvez concebida como “uma das mais pertinentes” em meio à obra, por exemplo, “o estômago” ou a “câmara obscura”⁶⁹. Todas estas opções são incompletas e representam uma faceta da temática Filosofia e Pintura no pensamento nietzschiano que não é colocada explicitamente, por isso nenhuma delas pôde fornecer aqui um fio condutor. Há de se convir que cada via é um “poço sem fundo”, assim como cada conceito, imagem ou nuance da obra nietzschiana contém uma profundidade que está enraizada no contexto daquilo que se trata, isto quer dizer, é necessário o embasamento e a crítica contextualizada de cada metodologia. Os mais comuns comentários à Nietzsche já o concebem como aquele que nunca se resigna na solução de um problema, e nem mesmo o abandona por completo. Aqui, o pensamento de Nietzsche concorre em duas direções, um lado trás a marca do contexto ou do *sentido histórico*, como marca e método exigido pela filosofia histórica de *Humano, demasiado humano*. E o outro lado consiste na “mentalidade” ou “disposição” *individual* de Nietzsche, ou seja, pretende-se visualizar a “tentativa filosófica” de Nietzsche afirmar sua filosofia (sua imagem?) *frente* à metafísica, pois como *Humano* se trata de sua “segunda grande obra”, houve necessidade de “retratar” um contexto “superado” concernente à sua “primeira grande obra”. Em outros termos, a articulação nietzschiana do conhecimento imagético-filosófico caracteriza um movimento de *contextualização/individuação* conjunta do seu pensamento filosófico, tendo como seu relevo *Humano, demasiado humano* e que culmina posteriormente nos Prefácios de 1886 e no *Ecce homo*, de 1888, ou seja, nas chamadas “Autobiografias filosóficas”, que previamente foram concebidas como “arte dos retratos”.

filosofia e imagem. Cf. DENAT, Céline. “To speak in images”: The status of Rhetoric and Metaphor in Nietzsche’s new language. In: *As the spider spins*, De Gruyter, 2012, p.36.

⁶⁸ Em *Introdução à Nietzsche*, Giorgio Colli coloca a seguinte consideração sobre *Humano, demasiado humano vol.II*: “Escritos em pouco mais de um ano, as *Opiniões e sentenças diversas* e *O andarilho e sua sombra* são testemunhas, na atividade de Nietzsche, de uma dobra sobre si mesmo: trata-se de um estado de ânimo cíclico em sua vida, embora às vezes se apresente encoberto, como neste caso. Os objetos não o incitam e os homens o deixaram sozinho, de modo que o autor pode se interessar mais em si mesmo, como faz o andarilho, constringido a falar com sua sombra. Discorrendo consigo se fala mais facilmente de si” (COLLI, 1983, p.53).

⁶⁹ Observem-se sobre estas questões os trabalhos de Sarah Kofman *Camara obscura of Ideology* e as considerações de Gary Shapiro sobre o conceito *Augenblick* em sua *Archaeologies of vision* (SHAPIRO, 2003, p.157-191).

3 – *Retratística filosófica*: o trato de Nietzsche consigo mesmo.

É necessário situar as questões da *retratística filosófica* de Nietzsche entre os problemas da moral, da subjetividade, individualidade, personalidade, estilo entre outros mais e, sobretudo, do ponto de vista do artista no trato com sua arte, todavia, não poderão aqui ser desdobrados e aprofundados articulando-se todos os aspectos, todas as fontes e comentários deles já concebidos. Em termos gerais, reunir estes conceitos e as respectivas temáticas que constituem significa levantar o problema das relações entre vida e obra filosófica, que se exprime por meio da *vivência artística* – o pintor de retratos vivencia o seu conhecimento, num elo quase indiscernível entre a obra e a si próprio. O entrelace histórico, psicofisiológico e biográfico formam eixos que atravessam a obra de Nietzsche “de uma ponta à outra”, como uma constante que nos permite dizer que “o filósofo viveu sua filosofia”. Diferentemente de uma “filosofia psicografada”, uma confissão, meditação, inspiração ou algum método introspectivo de conhecimento de si, a vivência artística e filosófica de Nietzsche envolve certo contexto, um ambiente específico ou uma *paisagem* que forma o horizonte onde veio a ser tal vivência, isto significa que os contextos formam em volta das obras o complexo e indeterminável coexistente de experiências, relações, entendidas pictoricamente como paisagens. O pensamento paisagístico, que a filosofia nietzschiana exige, coloca a necessidade da contextualização histórica em termos de vivência filosófica, isto é, um *retrato de si*. A paisagem nos foi, no primeiro instante deste trabalho, a via pela qual o retrato veio a ser pertinente para abordar os problemas das relações entre vida e obra nietzschiana, neste sentido, ao final, concluir-se-á caracterizando as peculiaridades da *retratística filosófica* junto à co-pertinência da paisagística.

3.1 – Comentários ao tema do retrato e sua pertinência em meio à obra.

O que se diz do retrato de Nietzsche? Comumente se colocou em palavras uma imagem que já foi apontada por alguns comentadores como a representação correta da filosofia nietzschiana, entretanto, nenhuma delas aparentemente “deu valor” aos problemas que o retrato vincula aqui. As investigações que o filósofo faz sobre si mesmo são concebidas em diversas facetas de abordagem, e quando isoladas num comentário excessivamente analítico e histórico não fazem ver como Nietzsche abrange multiplamente os questionamentos e os detalhes de suas abordagens. Em nenhum

momento deste trabalho se pretendeu resolver as questões da filosofia de Nietzsche e nem recolocar em contextos históricos todos os comentários feitos à obra do filósofo, e sim, procurou-se apontar um problema que foi suscitado, mas desdobrado parcialmente, pelos comentadores citados ao longo da dissertação. Nos capítulos precedentes tentamos contornar as raízes a partir das quais cresceram vários temas da filosofia de Nietzsche, e aqui específico nos preocupa: a importância atribuída ao pintor e ao filósofo em suas vivências, no contexto de *Humano, demasiado humano*. Teremos de limitar a preocupação aqui, em vista da restrição, haja vista que a proposta do trabalho somente pretende alcançar certa paisagem da filosofia de Nietzsche. Mas por outro lado, a ênfase recairá no artista e sua arte, mais precisamente, na sua *arte pictórica de se retratar vivo*.

Quando Patrick Wotling aponta para as complexidades da questão da inteligibilidade no pensamento de Nietzsche, os contornos do indivíduo são traçados junto aos da cultura por meio de metáforas recorrentes fundamentadas no “centro organizador do *Versuch* nietzschiano”: a vontade de poder⁷⁰. A organização das imagens e transposições metafóricas por meio da vontade de poder são logo sistematizadas em tipos psicológicos e culturais ou sociais⁷¹, de tal maneira que os aspectos *pictóricos* da filosofia nietzschiana quase não vem a ser enfatizados estrutural e poético desempenhado pelo princípio da vontade de poder. Wotling procura “trazer à luz os diferentes dispositivos e encadeamentos complexos entre as redes metafóricas”, mas acaba *as lendo* e subjugando ao princípio da vontade de poder⁷². Podemos dizer que as metáforas são violentadas por tal princípio imposto à filosofia, na medida em que se coloca como a chave de leitura mais fidedigna ao filosofar.

Bernard Williams desdobra análises de muitas facetas daquilo que chamamos aqui *problemas da retratística filosófica*, porém, em nenhuma delas ele confere espaço à compreensão da necessidade da arte do retrato para a concepção dos “problemas de si”. O antagonismo entre moral e egoísmo⁷³ ressalta notavelmente uma análise esquemática de oposições e contraposições de categorias, o que se afastaria muito da abordagem pictórica proposta, pois mesmo a consideração pela imagem propriamente é colocada sob o primado da linguagem verbal, quando Williams fala da narração de si⁷⁴.

⁷⁰ WOTLING, 2013, p.61.

⁷¹ *Ibidem*, p.58.

⁷² *Ibidem*, p.61.

⁷³ WILLIAMS, 2006, p.250.

⁷⁴ *Ibidem*, p.43: “Images of myself being Napoleon can scarcely merely be images of physical figure of Napoleon, for they will not in themselves have enough of me in them – an external view would lose the essence of what makes such imaginings so much more compelling about myself than they are about

Ainda de certo modo ao lado destes comentadores, Céline Denat foi talvez quem mais se aproximou do interesse que temos de conferir privilégios ao imagético ou pictórico na filosofia de Nietzsche. Além da iconoclastia e da idolatria, Denat ressalta a tarefa filosófica para “esculpir a imagem de si”⁷⁵, assim como, noutro texto, ela confere à linguagem o estatuto “figurativo” que lhe é próprio⁷⁶. A comentadora francesa coloca nestes dois textos interessantíssimos as vias que possibilitam avaliar o estatuto que os elementos pictóricos desenvolvem em meio à filosofia de Nietzsche, entretanto, ela se detém num diagnóstico da “nova linguagem pictórica” que não lhe explicita e embasa sua pertinência. Sem dúvida, os textos de Denat são, dentre os comentadores que foram articulados, os que mais apontam para a temática da pintura e da imagem em Nietzsche, e nem mesmo no *Léxico de Nietzsche* algum verbete vem a enfatizar tal tema.

Alberto Marcos Onate desdobra certos conceitos do ponto de vista da crítica da moral, da subjetividade e da metafísica, a partir da distinção entre *Ich* e *Selbst*, do método genealógico, ou mesmo da concepção do *Übermensch*⁷⁷. No texto de Onate são investigados os percursos que a necessidade metafísica pressupõe em torno da noção de sujeito, e por isso, já enfatiza a importância de se problematizar na filosofia de Nietzsche os elementos subjetivos, morais e metafísicos, no entanto, nenhum dos caminhos propostos pelo comentador compreende a arte como o contexto filosófico de expressão do problema daqueles elementos anteriormente citados. O que vincula conjuntamente Onate, Williams, Denat e Wotling é a atitude de atribuir ao filósofo um *retrato modelo*, ou o *arquetipo*, como espécie de “figura interna” exprimível visivelmente num todo. Não se trata de compreender o “significado da arte” ou a sua “definição enigmática”. Também não nos cabe colocar a arte no lugar da teleologia, como o acabamento do pensamento nietzschiano, como se todo fim almejasse arte, e esta justificasse a vida. De maneira semelhante à abordagem de Onate no que diz respeito à sublevação da arte no problema da subjetividade, orientada para um princípio estilístico do caráter, Rosa Maria Dias coloca a ferramenta do estilo como meio de abordagem da reflexão de Nietzsche sobre o caráter filosófico:

Tudo depende da força plástica, do poder de assimilar a matéria estranha e de incorporá-la. Assim, o indivíduo, em lugar de se

another. [...] Consider now the *narration*, to revert to the model we used earlier, appropriate to this sort of imagination”.

⁷⁵ Cf. *Nietzsche-Studien*, 35, 2006, p. 194.

⁷⁶ DENAT, Céline. “To speak in images”: The status of Rhetoric and Metaphor in Nietzsche’s new language. In: *As the spider spins*, De Gruyter, 2012, p.36.

⁷⁷ ONATE, 2000, p.120-121.

considerar como algo “fixo, constante, único”, de adotar e conservar uma só orientação de consciência, de aplicar em todas as situações da vida e em todos os acontecimentos uma só espécie de ponto de vista, de uniformizar-se, deve escutar a voz suave das diferentes situações, elas trazem consigo suas próprias maneiras de ver (ANDRÉ, SANTIAGO, OLIVA, 2011, p.483).

Apesar da concepção *plástica* do pensamento nietzschiano ser enfatizado por Rosa Maria, a arte do estilo não desdobra as maneiras como tal plano artístico vem a conferir forma ao indivíduo (caráter), o qual pode permanecer constante por um tempo e em certos aspectos. Ocorre que o indivíduo se encontra numa mudança de estados que se reconhecem como unidades constituintes de uma pessoa ou organismo; mostra-se assim, ao mesmo tempo condicionado por um contexto ou situação histórica que reage sobre tal indivíduo, o qual se sabe que é apreendido na sua consciência e se encontra determinado por um conjunto de atos e percepções estilisticamente dispostas, isto quer dizer, como estados internos que descrevem a moral ou caráter dos indivíduos, do mesmo modo que a tipologia propõe. A concepção estilística da filosofia nietzschiana invoca a tipologia e o âmbito dos valores, os quais são esquematizados numa proporcionalidade abstrata, e por meio da qual se subestima a *retratística filosófica*. O horror dos comentadores, no sentido de evitarem ao *tipo único* no que concerne à imagem de Nietzsche, evoca a multiplicidade de estilos do filósofo, porém, Rosa Maria não contextualiza sua problematização do estilo⁷⁸, “quase definindo” o estilo como um “aspecto constante” do pensamento filosófico. Na mesma via de interpretação, quando Gianfranco Ferraro caracteriza a experiência da subjetividade no século XIX, estabelece um confronto entre o gênero da confissão, utilizado por Santo Agostinho e Rousseau, junto à meditação cartesiana, em contraposição à arqueologia de si, a qual se reconhece como uma das principais vias do pensamento nietzschiano que Foucault percebeu e mobilizou⁷⁹. Ferraro claramente rearticula e atualiza o viés histórico do método genealógico que foi bastante investigado por Foucault, muito diferentemente do direcionamento de Rosa Maria, haja vista que ela faz ver a importância da arte para o

⁷⁸ Rosa Maria não restringe as suas abordagens aos contextos múltiplos da filosofia de Nietzsche, e assim desdobra seus comentários citando conceitos de *O nascimento da tragédia*, *Gaia ciência*, *Assim falou Zaratustra* e *Ecce homo*: cf. DIAS, Rosa Maria, *A vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011, p. 100-102.

⁷⁹ FERRARO, Gianfranco. Paradigma da confissão e arqueologia de si em Nietzsche. In: *Cadernos Nietzsche*. V.35 nº2, 2015, p.166-167.

problema da subjetividade, enquanto o comentador enfatiza a disposição crítica da genealogia diante da confissão.

Em muitos questionamentos e comentários tecidos à obra filosófica de Nietzsche e citados anteriormente não se encontram dispostos a fim de compreender a integridade e relevância que a experiência artística, principalmente em relação à pintura, desempenha em meio ao pensamento do filósofo. A tradição em geral da qual participam estes intérpretes de Nietzsche está embasada e assentada na legitimidade que as ferramentas histórico-filológicas obtiveram por meio das edições críticas de Colli e Montinari. Já houve um momento no início deste trabalho dedicado à investigação das condições de leitura da obra filosófica que se impuseram após as lentes polidas de Colli e Montinari. A função crítica que desempenha o sentido histórico por meio das edições críticas havia sido problematizado através da paisagística, que antes foi colocada na margem das articulações não-artísticas. A disposição esquemática da vida e da obra, junto ao privilégio descabido de um dos termos, constituem alguns excessos alcançados graças a estas edições cronologicamente organizadas. Se a vida e a obra são enquadradas e medidas sob um sentido histórico determinante, ambas classificadas como elementos da tabela periódica, de que maneira compreender a disposição subjetiva que “adoece” o homem moderno? O que todos os comentários citados têm em comum é a descrição de uma paisagem intelectual que mostra algo pertinente do retratado, o qual está em consonância com aquela e se dispõe *distinta* de uma mera caracterização biográfica ou uma catalogação e ponderação de bibliografias mobilizados pelo filósofo. A função crítica das edições Colli e Montinari possibilita e contribui com ferramentas históricas e filológicas para retratar Nietzsche com dedos delicados aos contextos históricos e seus limites articulados por entre as obras do filósofo. Os excessos no uso dessas ferramentas ou desconsidera os limites contextuais e torna absoluto um pensamento filosófico ou, em meios as análises contextuais, ignora ou suscita de modo subestimado a pertinência artística da filosofia de Nietzsche, o que justamente acontece, como apontamos, nos comentários citados anteriormente.

O homem moderno é histórico necessariamente, e sofre de um enfraquecimento de personalidade, pois engendra uma oposição abstrata entre interior e exterior, possível a partir de um contexto histórico que dispõe necessariamente de um arcabouço moral. No seu “interior”, este homem mergulha num amontoado histórico confuso de conhecimentos adquiridos que não se deixam traduzir inteiramente na sua vida; enquanto que no seu “exterior”, este homem é quase sombra ou fantasma, isto é, ele foi

arrancado de seu meio, desenraizado e desumanizado pelos conhecimentos históricos. A voz das sombras do passado consiste na erudição que a consciência histórica do homem hodierno possibilita, numa autotransformação em abstração concreta ou, pode-se dizer, numa espécie de manual ambulante, pois,

Aqui certamente podemos, não sem alguma zombaria, lembrar de nossos eruditos, perguntando se eles, que se querem precursores dessa nova cultura [moderna], realmente se distinguem por melhores maneiras. Não parece ser o caso, embora seu espírito esteja bastante disposto a isso: mas sua carne é fraca. O passado é ainda muito poderoso em seus músculos: eles ainda se encontram em situação cativa, são em parte religiosos seculares e em parte educadores dependentes das pessoas e classes nobres, e além do mais o pedantismo da ciência, métodos envelhecidos e insípidos os atrofiaram e desvitalizaram. De maneira que ainda são, certamente no corpo, e muitas vezes em três quartos do espírito, cortesãos de uma velha, senil cultura, e como tais também senis; o novo espírito que ocasionalmente se agita nesses velhos invólucros pode servir apenas, por ora, para torna-los mais inseguros e medrosos. Neles circulam tanto fantasmas do passado como os do futuro: como admirar se não fazem uma cara melhor, se não tem atitude mais amável? (KSA 2, HH, §250).

Estes homens que parecem velhos invólucros são ainda retratos de culturas passadas com espíritos da consciência histórica moderna, que não são fortes o bastante para avaliar e incorporar o passado, haja vista que o passado, os costumes e valores culturais antigos são as determinações que pateticamente enfraquecem a sua carne. Neste sentido, as maneiras dos eruditos que lidam com a obra filosófica nietzschiana necessariamente consistem em “puras” investigações histórico-filológicas, legitimadas pelos modos com que se utilizam das edições críticas de Colli e Montinari. A esquematização cronológica da obra de Nietzsche através das edições críticas possibilitou um tipo de investigação que extravia o sentimento e a sensibilidade do comentador mediante a formação de uma cultura histórica, a qual impede que nossos comentadores produzam por meio do filósofo e sua obra um verdadeiro efeito, quer dizer, um efeito sobre a vida. Não seria destruir, ou talvez esgotar prematuramente, uma obra rica de vida ao orientar-se por curiosidade para uma multidão de detalhes

microscópicos da obra e vida de Nietzsche, “procurando problemas do conhecimento” onde se fez um experimento de vivências? Os comentadores eruditos assimilaram uma metodologia que usarão no seu trabalho como uma alternativa “não-metafísica” que o pensamento nietzschiano viabiliza, contudo, não deixarão de ser *empregados* deste método, o qual privilegia mais o recorte do passado do que o interesse pessoal pelo conhecimento, diferentemente do *filósofo*.

Podemos designar os eruditos propriamente capazes e bem-sucedidos como “empregados”, em suma. [...] Todas essas naturezas existem pela ciência; mas há outras, mais raras, raramente bem-sucedidas e amadurecidas, “pelas quais as ciências existem”. [...] Falta-lhes qualquer interesse *impessoal* em algum problema da ciência: como são inteiramente pessoas, todos os discernimentos e conhecimentos se fundem numa pessoa, numa viva pluralidade, cujas partes dependem uma das outras, penetram uma nas outras, são conjuntamente alimentadas, que tem, sendo um todo, um ar e cheiro próprios. [...] Geralmente esses homens são chamados *filósofos* (KSA 2, AS/WS, §171).

A impessoalidade das investigações eruditas caracteriza a compreensão meramente histórica e filológica que necessariamente é empregada por comentadores. O comentário geralmente costura um contexto como vestimenta para o “analisado corpo nietzschiano” a partir das medidas históricas e filológicas que as edições críticas de Colli e Montinari permitiram. Quando dissemos que o filósofo pinta paisagens, isto designa uma crítica à limitação teórica na articulação do conhecimento, diferentemente do envolvimento com a paisagem⁸⁰. Mas na paisagem ainda há certa impessoalidade, apesar de ela própria exigir uma individualidade. A mera “articulação externa”, a contextualização histórica em relação simplesmente causal e nenhuma compreensão moral, constituiria um indivíduo representativo – um erudito, pois a valoração moral e a preocupação consigo mesmo nascem no âmbito ativo e impulsivo da vida, onde se suscita constantemente estímulo, entorpecimento, repulsas e sentimentos diversos. A investigação impessoal e erudita representa aqui o extremo oposto do moralista, num movimento de “sair de si para a abstração”, diante deste que faz de tudo um reflexo de si. Por isso, é possível dizer que na consideração de si o erudito é *opaco* demais,

⁸⁰ O que se observou no primeiro capítulo, denominado “*Paisagem* como ferramenta crítica da filosofia histórica em *Humano, demasiado humano*”.

enquanto que o moralista em demasia *transparece* a si mesmo. Ambos olham para si e para o ser humano como o cientista e o filósofo metafísico, ou seja, sem reconhecerem justamente a importância da *perspectiva da arte*. O problema da subjetividade, da moral e da metafísica se exprime através desta necessidade, que o sentido histórico insere no contexto moderno, de desintegrar a figura humano e, a partir deste “estado caótico”, engendrar as condições necessárias para a liberdade do indivíduo, a qual o filósofo prepara. O retrato transfigura e subverte a subjetividade que se instala na necessidade moral ao decompor e compor a consciência de si em direções e paisagens diversas.

3.2 – Fantasmas, almas e sombras: a feiura nos retratos de *Humano, demasiado humano*.

É preciso haver a desfiguração humana para existir necessidade de compor retratos de si. Quando a efígie humana veio a ser configurada e conservada na cultura, a pessoa e sua idiossincrasia se encontravam dissolvidas na excessiva carga moral e na herança de costumes e hábitos, que foram aprofundados sistematicamente, e tornou o indivíduo um “caráter fictício”, cuja “unidade” se alcança “naturalmente”. A orientação filosófica para os problemas da subjetividade são justificados, em termos simples, por “adequação histórica” ou por “naturalismo histórico”, de tal maneira que se conjugam num “corpo normatizado” ou numa “consciência histórica natural”. As relações contidas nestes problemas são mutuamente condicionadas no contexto da paisagem moderna, e o ponto de partida do estudo aqui é apreender as relações já existentes em *Humano, demasiado humano* e na retratística filosófica que neste contexto se desdobra. A proposta de compreender o desenvolvimento do retrato em *Humano* somente é possível quando se sabe a relevância histórica que dado contexto adquiriu, pois, necessita-se primeiro abranger o indivíduo numa certa paisagem antes de determinar a sua história, a qual lhe confere um conjunto de retratos – e então, o autorretrato exprime o vir a ser de si próprio.

Na verdade, compreendemos pouco de um homem real e vivo, e generalizamos muito superficialmente, ao lhe atribuir este ou aquele caráter; e o poeta corresponde a esta nossa atitude *muito imperfeita* para com o homem, na medida em que faz (e neste sentido “cria”) esboços de gente tão superficiais quanto o nosso conhecimento das pessoas. Há muita prestidigitação nesses caracteres criados pelos

artistas; não são absolutamente produtos da natureza encarnados, mas tal como homens pintados são algo tênues, não resistem a um exame próximo. Mesmo quando se diz que o caráter do homem vivo comum se contradiz frequentemente, e que o criado pelo dramaturgo seria o protótipo que a natureza imaginou, isso é inteiramente errado (KSA 2, HH/MAM, §160).

A generalização superficial do homem que o artista faz é uma espécie de esboço de pessoas. É um erro acreditar que o artista cria pessoas (cópia delas) ou mesmo cria modelos vivos, pois os tipos criados por eles não resistem às análises precisas e minuciosas, que os revelam como meros “homens pintados”. A imperfeição destes homens pintados consiste no *nosso envolvimento superficial* com eles, haja vista que nem mesmo os homens vivos nos são completamente compreensíveis em toda suas complexidades e necessidades. Ao sermos enganados pela prestidigitação dos artistas, somos levados a considerar que o arquétipo ou protótipo consiste num homem “mais real” que o homem vivo, uma espécie de exemplo para este, de tal modo que tomamos todo homem vivo por algo tênue, uma sombra ou silhueta. O esboço, por sua vez, vem a ser uma representação imperfeita do modelo, e sempre se encontra em referência a este.

Um homem real é algo *necessário* de ponta a ponta (mesmo nas chamadas contradições), mas nem sempre reconhecemos tal necessidade. O homem inventado, o fantasma, pretende significar algo necessário, mas somente para aqueles que compreendem um homem apenas numa simplificação crua e pouco natural: de modo que alguns traços forte e frequentemente repetidos, tendo muita luz em cima e muita sombra e penumbra ao redor, satisfazem totalmente suas exigências. Essas pessoas se dispõem a tratar o fantasma como homem real e necessário, porque estão acostumadas a, no homem real, tomar um fantasma, uma silhueta, uma abreviação arbitrária pelo todo (*et seq*).

A necessidade que há no homem vivo constitui a falta de necessidade em certos aspectos, a parcialidade das considerações, a ênfase de outros, a subestimação em algumas simplificações e a superestimação em certas complexidades. A pretensão de necessidade que há no homem inventado pode também vir a ser necessário num homem real, sem ser contraditório, de tal maneira que esta pretensão “funcionasse” como uma

espécie de “inventar-se” ao selecionar, simplificar e abstrair a si mesmo. O fantasma é um homem simplificado, uma abreviação do homem que o isola das complexidades e “naturalidades” constitutivas da sua paisagem, do contexto, por isso ele “vaga”, viaja sem lugar fixo, sem corpo. Já vimos que Nietzsche nos mostra a importância secundária da necromancia como tarefa da arte⁸¹, e que por meio desta conjuração dos mortos é possível até mesmo recolorir o presente contexto, e não somente jogar penumbras ao redor. Fantasmas podem ser sombras, como aquela que acompanha o Andarilho, e neste sentido, a própria sombra é a maneira pela qual os homens compreenderam o Andarilho, isto é, aqueles homens que tomam o Andarilho por sua silhueta. “*O andarilho*: Talvez te enganes, amiga! Até agora as pessoas notaram, em minhas opiniões, antes a sombra do que a mim”⁸².

Diz-se que da silhueta e da sombra da morte surgiu a arte⁸³. A religião fundada no culto dos antepassados exigia que estes sobrevivessem em imagens, por isso o fantasma foi compreendido como o espectro do parente falecido. Na sua *República*, Platão afirma que o pintor nunca pode fazer a mesa se apresentar completamente, pois ele sempre produz um φάντασμα, isto é, um fantasma (598b). Este mesmo fantasma significa aquilo que o helenista Jean-Pierre Vernant expõe, de maneira sucinta e clara, quanto às transformações do chamado *eídolon*, o duplo, até a posterior compreensão platônica do *eikon*. O *phásma*, a *psyqué* e o *oneirós* formam um parentesco com o *eídolon* em Homero⁸⁴; todavia, o *eikon* é um termo técnico mais recente, comparada às mais antigas referências do chamado âmbito imagético, e que designa a imagem na sua função de “semelhança refletida” do modelo original. Platão é o primeiro teórico da imagem⁸⁵ que cunha o *eikon* e modifica diversas acepções homéricas dadas ao imagético. Devem-se tomar como importantes as considerações legadas pelo grande filólogo alexandrino Aristarco, o qual já apontava que a língua grega clássica não pode traduzir o grego homérico, o que denota que neste tipo de investigação se deve procurar escapar das influências linguísticas mais tardias. Sombra, simulacro, fantasma, reflexo e imagem reúnem a concepção do *eikon*. Acontece que os múltiplos sentidos e designações homéricas que posteriormente são simplificadas na *unidade do eikon* platônico denota uma espécie de “rigor obtuso” instaurado às imagens por meio do

⁸¹ Cf. Capítulo 1.3.2 e KSA 2, HH/MSM, §147.

⁸² KSA 2, AS/WS, p. 539

⁸³ DEBRAY, 1994, p.20.

⁸⁴ Cf. VERNANT, 1991, p. 29.

⁸⁵ *Ibidem*, p.30.

discurso filosófico. O meio artístico que a filosofia nietzschiana emprega mobiliza fantasmas não do ponto de vista icônico e muito menos da perspectiva idólatra, como nos mostra Celine Denat num interessantíssimo artigo⁸⁶. A polaridade *eidos/eikon* da metafísica exprime um modelo rígido de consideração da imagem que a determina como *original/cópia*, de tal modo que se distancia da pluralidade significativa disposta no contexto homérico e à qual é muito mais afim das pretensões de Nietzsche.

Que o pintor e o escultor exprimam a “ideia” do homem é vã fantasia e ilusão dos sentidos: somos tiranizados pelos olhos, ao dizer algo assim, pois eles vêem do corpo humano apenas a superfície, a pele; mas o corpo interior faz igualmente parte da ideia. As artes plásticas querem tornar visíveis os caracteres na pele; as artes da linguagem tomam a palavra com o mesmo objetivo, retratam o caráter em som articulado. A arte procede da natural *ignorância* do homem sobre o seu interior (corpo e caráter): ela não existe para físicos ou filósofos (*et seq.*).

O artista plástico e o da linguagem são ignorantes quanto à complexidade humana e cultivam em nós uma tirania do olhar, ao sermos levados a considerar também somente a superficialidade das coisas. A imperfeição da arte e a ignorância do artista consistem numa parcialidade e numa atitude de tomar a parte pelo todo. A arte é desfigurada e usada para desfigurar ao separar “interior e exterior”. A tirania do olho é também um naturalismo, mas que superestima a pele como tradutora dos impulsos e paixões. A pele aparenta ser o invólucro de uma completude, de um organismo consumado, e justamente esta aparência nos faz esquecer-se de considerar a multiplicidade “interna” e tratar uma abstração qualquer como uma atualidade viva. Esta desfiguração considerativa da imagem humana impõe a necessidade contextual para a limitação da imagem, todavia, num complexo. Pois a desfiguração humana se apresenta como uma espécie de duplicação fantasmática ou uma abstração unificadora do homem num arquétipo. A simplificação imperfeita e desfiguradora do homem é para um pintor o contorno desenhado da sombra de um homem. O esboço se mostra como contornos dos limites nuançados do corpo, como se mostrasse somente a pele e a “parte exterior”; e se pensássemos no esboço de Nietzsche, dispomos de todas as teorias do

⁸⁶ Cf. DENAT, Céline. “To speak in images”: The status of Rhetoric and Metaphor in Nietzsche’s new language. In: *As the spider spins*, De Gruyter, 2012, p.36.

sujeito, da personalidade, do eu/si, da individualidade, da consciência, da alma e outras metáforas mais, como sombra e fantasma. Portanto, iremos nos aproximar mais daquelas vinculadas à pintura.

O andarilho disse, como citei anteriormente, que se notavam antes a sombra do que ele mesmo, de tal maneira que exigiu seriedade quanto à esta consideração⁸⁷. A complexidade da imbricação vida/obra é o que se deve tomar a sério ao considerar o homem, por isso também Nietzsche exige isso de seus intérpretes ao tratarem sua filosofia. Como ignorar uma *vivência filosófica* de Nietzsche? Diremos então que os comentários são esboços, retratos do “homem filosófico Nietzsche” que tentam se justificar fidelidade, semelhança. Assim se rotularam as opiniões gerais sobre as edições críticas de Colli e Montinari da obra de Nietzsche e sua função quanto à leitura crítica da filosofia desfigurada de Nietzsche⁸⁸, ou seja, pode-se dizer que o comentador veio a ser uma espécie de curador do retrato de Nietzsche, alguém que cuida da imagem do filósofo. Vejamos a estrutura de alguns comentários que cotejam temáticas referentes ao retrato do filósofo.

Com seu procedimento genealógico, Nietzsche destrói o conceito tradicional de sujeito, entendido como uma unidade espiritual substancial, um suporte único e unitário – um substrato – de todo nosso pensamento e nosso agir, uma substância espiritual apartada do devir, permanentemente idêntica e que garante a identidade da pessoa humana. Para tal ele utiliza as expressões “alma”, “espírito”, “consciência”, “eu” – por vezes até mesmo “intelecto” (NIEMEYER, 2014, p. 533).

Ao introduzir a temática do sujeito na filosofia de Nietzsche, Georges Goedert coloca a genealogia como a metodologia da filosofia nietzschiana responsável pela crítica do conceito tradicional de sujeito. A genealogia destrói a identidade do sujeito numa espécie de descendência que, por meio da história, impele a unidade substancial do sujeito vir a ser dependente do corpo orgânico (*Ibid*). Aqui, a crítica naturalista e genealógica submete o sujeito a uma quebra da identidade, e da mesma maneira Johannes Oberthür articula seu comentário sobre o verbete “Eu” no *Léxico de Nietzsche*:

Nietzsche defende aqui, em antecipação à Freud, a doutrina segundo a qual o eu não seria de modo algum um fenômeno autônomo no

⁸⁷ KSA 2, AS/WS, p. 539.

⁸⁸ Cf. o artigo *Ler Nietzsche*, de Mazzino Montinari, traduzido por CHAVES, Ernani, 2003, p. 241.

interior da organização global da individualidade humana. Por trás e acima do eu está a bem abrangente e profundamente enraizada dimensão do si mesmo (*Selbst*). Este contém referências elementares sobre a esfera do corpo e do inconsciente. O pulsional, a força da vida, a vontade, que sempre quer ir adiante e cada vez mais alto, que quer a si mesma sem estar consciente disso – tudo isso pertencendo a si mesmo, que por sua vez tem o pequeno eu nas mãos e inclusive o conduz (*Ibidem*, p.198)

As abordagens dos verbetes de Goedert e Oberthür buscam retratar a filosofia de Nietzsche a partir de teorias, isto é, por meio das esquematizações genealógicas e pulsionais ou naturais que impedem de se considerar certo retrato de Nietzsche como sua identidade. As teorias do retrato de Nietzsche colocam um método como crítica das cópias e “defensor” de um original, do *retrato fiel*. É importante seriedade e cuidado na consideração desta fidelidade do retrato, pois cada comentário à filosofia nietzschiana, cada retrato que Nietzsche esboçou de si próprio, tendo consciência das imperfeições e inacabamentos, consistem em quadros ao lado de outros, onde à fidelidade se rende à moldura da cada um, isto é, ao contexto no qual coube vir a ser. Tratar-se como objeto artístico é *retratar* a si próprio.

Um segmento de nosso Eu como objeto artístico – É um indício de cultura superior reter conscientemente certas fases do desenvolvimento, que os homens menores vivenciam quase sem pensar e depois apagam da lousa de sua alma, e fazer delas um desenho fiel: este é o gênero mais elevado da arte pictórica, que poucos entendem. Para isto é necessário isolar essas fases artificialmente. Os estudos históricos cultivam a qualificação para essa pintura, pois sempre nos desafiam, ante um trecho da história, a vida de um povo – ou de um homem – a imaginar um horizonte bem definido de pensamentos, uma força definida de sentimentos, o predomínio de uns, a retirada de outros. O senso histórico consiste em poder reconstruir rapidamente, nas ocasiões que se oferecem, tais sistemas de pensamento e sentimento, assim como obtemos a visão de um templo a partir das colunas e restos de paredes que ficaram de pé. Seu primeiro resultado é compreendermos nossos semelhantes como tais sistemas e representantes bem definidos de culturas diversas, isto é, como necessários, mas alteráveis. E, inversamente, que podemos

destacar trechos de nosso próprio desenvolvimento e estabelece-los como autônomos (KSA 2, HH/MAM, §274).

Tratar-se como objeto artístico não é nem genealogia⁸⁹ nem arqueologia⁹⁰ de si. O sentido histórico e seu estudo apenas qualificam a arte do retrato, no cultivo de seleções, reconstruções, esboços e algo como desenhos inacabados. Este retratar um contexto da nossa vida é também paisagística na medida em que não se fecha e se restringe à perspectiva histórica, porém, sem eliminá-la, orienta-se para a arte. O retrato concebe o contexto como o prefixo “*re*”, o qual vem a ser a volta o entorno ou horizonte no qual o trato se dá. Quando Nietzsche articula sombras, fantasmas e almas para considerar as imperfeições artísticas do trato de si mesmo, de maneira nenhuma as rejeita como um iconoclasta faria, e nem iria superestimá-las como um idólatra. Para além de ambas as posturas, a retratística filosófica de Nietzsche busca um vínculo vivencial entre pintor e pintura, que contextualiza uma individualidade tornada visível e assim, comunica um trecho de vida. O diferencial que a retratística filosófica propõe converge vida/obra num tratamento aprofundado, distinto e eficaz:

Assim como as figuras em relevo fazem muito efeito sobre a imaginação por estarem como que a ponto de sair da parede e subitamente se deterem, inibidas por algo: assim também a apresentação incompleta, como um relevo, de um pensamento, de toda uma filosofia, é às vezes mais eficaz que a apresentação exaustiva (KSA 2, HH/MAM, §178).

3.3 – Semelhança e feiura: pensador-pintor como retrato de si.

A incompletude faz ver, é uma ênfase que abrevia um pensamento sem separá-lo da vida por cadeias de abstrações que as apresentações exaustivas fornecem. A observação de alguns aforismos relacionados à pintura, na obra *Humano, demasiado humano*, exhibe o modo vincutivo entre artista e obra na vivência, a qual pode ser retratada pictoricamente da maneira como um pintor de retratos viria a se retratar. A paisagem de *Humano, demasiado humano* nos permite observar um retrato de Nietzsche

⁸⁹ Foucault considera a genealogia como o “eixo” do sentido histórico (FOUCAULT, 1998, p.15-16).

⁹⁰ Gianfranco Ferraro segue a via da arqueologia e genealogia em conjunto como métodos plausíveis para justificar o retrato que Nietzsche faz de si próprio, cf. FERRARO, Gianfranco. Paradigma da confissão e arqueologia de si em Nietzsche. In: *Cadernos Nietzsche*. V.35 nº2, 2015, p.166-167.

que se distingue dos pretensiosos comentários eruditos que buscam fidelidade à figura de Nietzsche, como uma espécie de crença na “unidade do caráter”. A “leitura correta” da obra, a fidelidade, muitas vezes procura apresentar o retrato de Nietzsche numa sistemática de relações que absolutiza o filósofo ou a sua obra, numa espécie de *quadro da vida*:

O quadro da vida – A tarefa de pintar o quadro da vida, por mais que tenha sido proposta pelos escritores e filósofos, é absurda: mesmo pelas mãos dos maiores pensadores-pintores⁹¹ sempre surgiram apenas quadros e miniaturas de uma vida, isto é, da sua vida – e outra coisa também não seria possível. Naquilo que está em devir, um ser em devir não pode se refletir como algo firme e duradouro, como um “o” (KSA 2, OS/VM, §19).

A necessidade de refletir sua própria vida, no que concerne às pinturas de filósofos e escritores, concorre e se desenvolve lado a lado com o interesse biográfico e o nascimento do indivíduo moderno no contexto da cultura do Renascimento italiano. A vida do homem é enquadrada como um trecho autônomo ou uma representação de um contexto histórico definido, como bem mostram as primeiras efígies humanas e suas imperfeições. Numa espécie de sobrevoo pela antiguidade é possível observar na história da arte que a representação individual determinada do homem se torna costume apenas tardiamente, quando a arte já havia gastas suas energias mais potentes. Em meados do séc. III a.C., como documenta Teofrasto em seu *Caracteres*⁹², os ricos atenienses chefes de famílias adquirem retratos, pelos quais são louvados por aduladores (*kolae*), e aqui pela primeira vez se registra a prática de possuir retratos enquanto bens espalhados pelas casas⁹³. Aeliano no seu *Varia Historia*, Cap. IV, 4, diz que em Tebas pintores e escultores eram intimados à nobilitação de pessoas retratadas, enquanto os deturpadores estavam sujeitos a multa. Estas antigas referências ao retrato são recuos proporcionados pelas descrições literárias, onde nada de precisamente “pictórico” resta, e o que se salva é o registro das aspirações do ser humano de ser retratado.

⁹¹ Cf. Nota 50.

⁹² Cf. TEOFRASTO, 1988, p.56.

⁹³ Não seria justamente esta a postura de um comentador erudito e especialista diante de um retrato de Nietzsche, como aduladores?



Figura 5: Denário romano, 136 a.C.

As cabeças retratadas em moedas possuem características notáveis que se destacam bem mais que o interesse da representação individual. Tais miniaturas ressaltam enfaticamente as vestimentas e os ornamentos, a posição social, um acontecimento importante, a configuração de um contexto histórico (por isso há datas gafadas nelas), e ao contrário de um mero desejo de semelhança ou fidelidade, as cabeças apresentam formações convencionais. Também das máscaras mortuárias, das figuras em baixo-relevo nos sarcófagos não se espera encontrar um retrato individual perfeito, com as *nuances singulares ressaltadas*. As esculturas sepulcrais sobre tumbas representavam a imagem do defunto, todavia, ao se levar em consideração todos os painéis entalhados em pedra ou bronze dentre os séculos XII, XIII e XIV conservados em Igrejas por toda Europa, chega-se a convicção de que a *semelhança retratística* é uma raridade, uma exceção. Apesar de se verificar que os mosaicos das igrejas romanas buscavam representar com certa similitude alguns de seus papas do séc. IX, e de que muitos desses retratos foram profundamente reelaborados, deve-se dizer que somente a partir do final do XIV e no XV se buscou maior fidelidade no retratar dos *detalhes*, a atenção para mínimas complexidades da figura humana, pois antes os monumentos eram erigidos em geral muito depois da morte do defunto, sem que houvesse mesmo consciência da sua fisionomia. Mas o que significaria, em meio ao pensamento nietzschiano, esta orientação para a semelhança, a fidelidade fisionômica do retrato de Nietzsche? Vejamos primeiro brevemente como se deu historicamente tal “naturalização” do retrato, que se traduz na fidelidade retrato/autor, obra/vida, os quais são geralmente apreciados como se fossem análogos.

Ao se observar as histórias sagradas pintadas por Giotto, tem-se a vista na pintura italiana do séc. XIV, apesar da sua visão sacra idealista, uma vontade e capacidade nova na *caracterização dos rostos*. Na *Vita di Giotto*, de Vasari, conta-nos o

autor que pelas mãos do ilustre pintor se pôde admirar os retratos de personalidades célebres, junto a um autorretrato; quando em retorno a Florença, Giotto traz consigo um retrato do papa (Clemente V ou João XXII) que foi entregue a seu aluno Taddeo Gaddi⁹⁴. De acordo com o historiador Burckhardt, Giotto abriu as portas para o retrato na pintura italiana, junto com a pintura encomendada por doadores, os quais se encontravam retratados nos retábulos de altar em segundo plano, entre santos, e com a pintura monumental de afrescos, que representava muitos personagens⁹⁵. Os vitrais do século XIII e XIV, nos quais eram representados doadores enquanto estavam vivos, geralmente ajoelhados, aspiravam claramente à semelhança, apesar das expressões sumárias das feições, bem mais que as tumbas mortuárias das personalidades antigas. Mesmo tendo de reconhecer nos quadros de altar uma semelhança retratada quanto às particularidades dos traços, estas não passam de figuras pequenas e ajoelhadas de perfil. Neste contexto a pintura se encontrava imersa numa sociedade que formava e privilegiava certos hábitos e costumes, vigentes entre grupos sociais de caráter principesco, eclesiástico e nobre. Na época, o grupo social a que pertencia o indivíduo talvez contasse mais em consideração do que a individualidade propriamente, isto é, mais importante é a adequação ao hábito, observável na veste episcopal, a armadura, o elmo, as joias das mulheres, um grupo ilustre, ao invés da exatidão dos traços individualizantes. Se o familiar é o ponto de partida para o desconhecido, vê-se que o contexto distorce em parte a precisão dos traços no retrato, devido o familiar e seu privilégio herdado na pintura. Neste sentido, percebe-se que toda tendência retratística apontada no século XIV advém de encomendas afiançáveis de personalidades do tempo, isto é, deve-se a uma situação social que se distingue pela “pintura monumental” e que se modificou, quase que maravilhosamente, no início do séc. XV, com a arte florentina e flamenga. De acordo com Burckhardt, a principal mudança foi o retrato pintado sob encomenda para a propriedade *privada*⁹⁶. A pintura nos chamados “países baixos” está intimamente vinculada ao surgimento da retratística. Isto significa que, de alguma forma, a mentalidade e o contexto daqueles países reuniram condições favoráveis para o despontar da arte do retrato enquanto gênero pictórico propriamente dito. Burckhardt nos aponta um movimento no espírito daquele contexto: a individualização do

⁹⁴ Cf. BURCKHARDT, 2012, p.56-7.

⁹⁵ *Ibidem*, p.57.

⁹⁶ *Ibidem*, p.190.

homem⁹⁷. Entretanto, que significa na pintura a individualização do homem? Jan van Eyck é um grande pintor inclusive do ambiente do homem, seja paisagem com uma flora verossímil, seja a perspectiva interna de um aposento ou igreja. Dificilmente as representações do homem, antes dos mestres flamengos, tinham o aspecto de um “retrato autônomo”, inclusive os mais ricos patronos preferiam ser representados como doadores num canto de um quadro de altar, ajoelhados. De Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Dirk Bouts não existem “retratos autônomos”, todavia, seus quadros de altar revelam já exemplos vivos, com base em doadores e até mesmo famílias inteiras. “Quem se faz retratar isoladamente justifica-se assumindo a postura de quem reza” (*Ibid*, p.194). Na reunião desses indícios e considerações se observa que a arte do retrato desponta no seio do século XVI dentro dos preceitos da religião. Da intrínseca expressão do cristianismo nos quadros flamencos o homem busca embelezar sua vida, mas ainda assim não se afastava do ambiente sacro, inviolável. Por outro lado, os artistas flamengos se interessam profundamente pela vida iluminada do cotidiano. Assim, o que se persegue neste momento do trabalho é precisamente a manifestação desse elemento individual, que aos poucos vem a ser na retratística. E bem próximo destes exímios retratistas estão os moralistas franceses que Nietzsche louva, e entre os quais se encontra Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère e Vauvenargues.

Ao ler Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontenelle (sobretudo o *Dialogue des morts*), Vauvenargues, Chamfort, estamos mais próximos da Antiguidade do que com qualquer grupo de seis autores de outros povos. Através desses seis, o *espírito dos últimos séculos* da idade *antiga* ressuscitou. [...] Até os gregos de mais fino

⁹⁷ Guiados pelos dois valentes irmãos Hubert e Jan van Eyck, com o auxílio de uma clareza e luminosidade da cor inesperadamente alcançadas, iniciou-se uma pintura de refinada miniaturização que chegou até a animação individual das fisionomias singulares, a uma representação sugestiva dos lugares, dos tecidos e da matéria em geral. Apenas a firme vontade de representar uma exigência ideal e sacra defende esses mestres do perigo de se aprofundarem no cotidiano. [...] Na pintura flamenga, com a completa individualização do homem, tinha sido descoberta, no mesmo instante, também a arte do retrato” (*Ibid*). Guiados pelos dois valentes irmãos Hubert e Jan van Eyck, com o auxílio de uma clareza e luminosidade da cor inesperadamente alcançadas, iniciou-se uma pintura de refinada miniaturização que chegou até a animação individual das fisionomias singulares, a uma representação sugestiva dos lugares, dos tecidos e da matéria em geral. Apenas a firme vontade de representar uma exigência ideal e sacra defende esses mestres do perigo de se aprofundarem no cotidiano. [...] Na pintura flamenga, com a completa individualização do homem, tinha sido descoberta, no mesmo instante, também a arte do retrato” (*Ibid*).

ouvido aprovariam essa arte, e uma coisa eles teriam de admirar e venerar, a espirotuosidade francesa da expressão: algo assim eles *amavam* bastante, sem ai serem particularmente fortes (KSA 2, AS/WS, §214).

Não se pode dizer que a capacidade atribuída à arte de retratar o mundo visível se desenvolveu num modo uniforme, de uma vez. A investigação da personalidade adquire outro vocabulário e formas de expressão variada nos aforismos de *Humano, demasiado humano*, porém, já na obra de 1873, *A filosofia na idade trágica dos gregos*, Nietzsche mobiliza uma psicologia em vínculo com a retratística, quando diz que espera “destacar um pedaço de personalidade”⁹⁸. Tal como os ensaios franceses que exibem retratos dos costumes e da alma, a proposta histórico-experimental nietzschiana confere um contexto, caracterizado por meio de observações psicológicas. Mas qual o ponto que liga o objeto de investigação da psicologia, a alma, com um retrato? Não seria o retrato somente aparência de uma exterioridade e a alma a aparência de uma interioridade? “Não se deve julgar os homens como um quadro ou uma figura, através de uma única e primeira vista: há uma intimidade e uma alma que é preciso aprofundar”⁹⁹. O psicólogo francês nos adverte não julgar o homem como uma figura vista de *uma* perspectiva, não limitar o retrato a sua aparência exterior, pois há uma “intimidade” relevante a se considerar. Parece que, a primeira vista, trata-se de uma tendência geral na retratística moderna a expressão da interioridade num retrato.

E mesmo que ninguém venha a ler-me, terei perdido o meu tempo empregando os meus lazeres em tão úteis e agradáveis pensamentos? Fazendo o molde de meu próprio rosto, mais de uma vez precisei enfeitar-me e ajustar-me, de modo que o modelo se afirmou e tomou forma sozinho. Pintando-me para outrem, pintei a minha alma com cores mais nítidas do que apresentava primitivamente. Fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz; e autor e livro constituem um todo; é estudo de mim mesmo e parte integrante de minha vida; não sou diferente do que apresenta nem ele o é de mim, não objetiva, como outras obras, um fim outro que não a personalidade do autor... (MONTAIGNE, 1996, p.305).

⁹⁸ NIETZSCHE, 2008, p. 28.

⁹⁹ LA BRUYÈRE, 1969, p.169.

A anatomia e as condições da paisagem em volta são tópicos bastante trabalhados e estudados nos quadros flamengos como bem se podem observar na perspectiva exata e consignada aos menores detalhes da tela, da arquitetura e dos ornamentos da paisagem. Observe-se este retrato de Nietzsche em viagem pela Itália:

Em Sorrento, no grande quarto do segundo andar de sua pensão, que dá para um bosquezinho de laranjeiras e, mais ao longe, para o mar, o Vesúvio e as ilhas do golfo de Nápoles; nas tardes luminosas de outono, silenciosas e perfumadas pelo aroma das laranjas, ainda impregnadas do sol do meio dia e do sal do mar; durante os serões de leitura em voz alta, com amigos, ou durante as excursões em Capri ou ao carnaval de Nápoles; durante passeios pelas aldeolas que se debulham ao longo de um dos mais belos golfos do mundo, nessa terra onde os antigos acreditavam escutar as sereias; durante as manhãs passadas escrevendo os primeiros aforismos de sua vida, cujos rascunhos conservam até hoje o nome de *Sorrentiner Papiere*, Nietzsche decide tornar-se filósofo (D'IORIO, 2014, p.14).

O retrato do pensador francês e o retrato do comentador oferecem uma abertura para compreender distintamente o pintor e seu pintar, de maneira que, enquanto exímios historiadores, eles apontam para as *necessidades históricas* em todo processo artístico dentro de um horizonte cultural, muito embora, com Nietzsche, que se porta tal como um pintor, lhe advém a *tarefa de pintar* a imagem que vê ampla e vividamente. Paolo D'Iorio busca tirar conclusões acerca de uma decisão filosófica de Nietzsche no contexto de Sorrento através de documentos históricos, as cadernetas e cartas, mas enfatizando a necessidade da vivência. Como se observou, não se pode configurar a imagem do filósofo *sem articular o solo que lhe dá sustento*, pois lidamos com um arcabouço histórico que ainda flui continuamente. O pensador-pintor deve considerar não somente e diretamente o homem, mas também seu contexto, sua paisagem, *sua sombra*. A retratística filosófica de Nietzsche é uma filosofia do *parvenu*: “Querendo-se ser alguém, é preciso honrar também sua sombra”¹⁰⁰. O *parvenu* diz respeito a uma pessoa que vem-a-ser relevante, que era de certa disposição e depois adquire riqueza. Dele é relevante se considerar sua sombra, com honra, isto é, considera-la não como algo inferior, só do ponto de vista da crítica, mas como algo legítimo na mudança dessa

¹⁰⁰ KSA 2, OS/VM, §81.

pessoa. A própria imagem e a sua sombra são partes *irredutíveis* da composição, do quadro que retrata o vir-a-ser de um filósofo e de uma paisagem. O pintor honesto sempre elabora artisticamente esta sombra necessária ao seu retrato, como no caso da feiura. Os comentadores crentes de uma abordagem fidedigna ao filósofo são iludidos com certa “desconsideração da feiura”.

[...] Quanto à expressão “salvadora” no rosto do menino, Rafael, o honesto, que não quis pintar um estado de alma em cuja existência não acreditava, iludiu de maneira delicada seus espectadores *crentes*; ele pintou esse capricho da natureza que não é tão raro, olhos de homem em rosto de menino, e, aliás, olhos de homem corajoso e prestativo, que percebe uma urgência. A esse olhar corresponde uma barba; a ausência desta. O fato de duas diferentes idades aí falarem de um único rosto, é o agradável paradoxo que os crentes interpretam conforme sua fé no milagre: como o artista bem podia esperar da parte deles, da sua arte de interpretação e acrescentamento (KSA 2, AS/WS, §73).

O menino é Jesus nos braços de sua mãe, na chamada *Madonna Sistina*, de 1512. A expressão salvadora no rosto do menino é aqui interpretada como *A figura* agradável aos crentes. Podemos dizer, baseada na imagem de Nietzsche, que sua própria filosofia se dispões de maneira parecida, ao suscitar de si próprio, por meio das obras (tal como fez Rafael), uma imagem salvadora de si própria, isto é, a imagem modelo. O comentador crente neste retrato de Nietzsche é iludido por aquele rosto que transita em duas idades. O rosto de criança tem olhos que requerem uma barba, e neste “anacronismo”, neste retrato “desfigurado”, feio, porém, honesto de Rafael. Quando Nietzsche diz que os olhos do menino não podiam ser ingênuos e infantis significa dizer que o retrato de Rafael faz justiça à feiura necessária.



Figura 6: Rafael, *Madonna Sistina*, 1512, Galeria dos Mestres Antigos de Dresden, Alemanha.

Vejam-se bem as palavras de Nietzsche, pois ele não busca obscurecer-se ou cultivar o feio, isto é, submeter-se ao passado de forma espectral ou histórica, pelo contrário, o retratar está no esforço, no superar ou escapar à inclinação que evita o devir, de tal maneira que se desconhece a maneira a as peculiaridades de como ele veio a ser o que é. A sombra também se concebe enquanto a feiura, e aqui chamaremos de *horroroso* e *feio* todo elemento do pensamento nietzschiano que lhe confere devir e “carga histórica”. O envolvimento necessário da paisagem moderna pelo *sentido*

histórico permite configurar o homem como “algo natural” ou uma “representação de um modelo”. Ambos advém de uma consideração abstrata do homem, que justamente desconsidera sua feiura, seu devir, ao lhe propor certa definição não-histórica. Estas definições são partes *constitutivas* e *condicionais* para a compreensão do devir do homem no pensamento nietzschiano, e que também nos permite compreender o filósofo desenvolvido no solo de *Humano, demasiado humano*. O pensador-pintor é um contínuo retratista que não trata a si mesmo sempre através do mesmo princípio que modela seu caráter, e toda pintura deste pensador será “algo distinto dele mesmo”, “não é ele próprio nem deixa de ser ele”, como uma “terceira opção”, abre-se possibilidade de *quartas, quintas...* Nietzsche exhibe nas suas observações filosóficas vários *rostos*, ou máscaras de si próprio, que por vezes suscita “confusão” com outros retratos, como no caso de uma honestidade aparentada com a de Rafael em seu referido quadro. A honesta composição do rosto do menino Jesus também pode figurar como orientação artística na consideração da feiura nas composições filosóficas de retratos de si. O pensador-pintor é honesto consigo mesmo e não pode ceder à consideração unívoca de si próprio, isto é, como se fosse orientado pelo reflexo do espelho que o acostumou a certa imagem de si. O retrato não é cópia de si nem o modelo de si, todavia, aproxima-se de algo que *transita* entre ambos.

Quem quiser se ver tal como é, deve saber *surpreender-se*, com uma tocha na mão. Pois com o espiritual sucede o mesmo que com o físico: quem está habituado a se olhar no espelho sempre esquece a própria feiura: somente através de um pintor pode reaver a impressão dela. Mas habitua-se também ao quadro e esquece pela segunda vez sua feiura. – Isso conforme a lei geral de que o homem não *suporta* o feio-inalterável: a menos que seja por um instante; ele o esquece ou o nega em todos os casos. – Os moralistas têm de contar com esse instante para expor suas verdades (KSA 2, AS/WS, §316).

Se a beleza mais nobre é uma flecha *lenta*¹⁰¹, o “belo” aqui poderia ser considerado o habitual, suportável e enraizado no costume; enquanto o feio é justamente o efêmero, instantâneo e o que constantemente vem a ser no presente. As concepções temporais do instante e da lentidão se combinam no retrato. A surpresa caracteriza o instante no qual o pintor capta a feiura que necessariamente se deu num dado contexto,

¹⁰¹ Cf. KSA 2, HH/MAM, §149.

e o retrato a conserva. A arte aqui possibilita o próprio pintor a vivificar não ao mero acaso dos instantes, mas “dentro dele e por ele envolvido”, o que permite também, junto com o espelho, o esquecimento da feiura. Esquecer ou negar o feio é precisamente o que habitualmente ocorre com a maioria dos comentadores de Nietzsche, pois não se permitem *surpresas* na observação de um retrato do filósofo. Neste sentido, o feio-inalterável é o próprio sentido histórico e sua necessidade, encarnado no pintor e sua capacidade de nos espantar. A doença e os traumas psicológicos podem figurar a relação vida/obra e exibirem certa feiura no retrato do filósofo, como uma determinação natural no contexto de *Humano, demasiado humano*. Mas pela “segunda vez” já se esqueceu a feiura constituinte destas condições naturais, e o que era feio agora parece belo, pois já nos acostumamos. O sentido histórico, que carrega a marca do feio-inalterável, exige a surpresa e o retratar-se para além daquilo que a moral nos habitua. Parece que Nietzsche faz referência à antiga teoria platônica, encontrada no *Teeteto*¹⁰², da origem da filosofia através do *pathos do maravilhamento* (θαυμάζειν) ou o *surpreender-se*. A pintura é o meio filosófico nietzschiano para a experiência do conhecimento de si, ao se ter feito outro, isto é, mais feio. A feiura aponta para além de si, ao ser patético no instante de um contexto. Vincular a feiura no trato consigo mesmo por meio da pintura é o que Nietzsche, enquanto pensador-pintor, busca experimentar filosoficamente, num retrato do devir de si próprio.

¹⁰² Cf. Teeteto, 155 c8-d7.

Conclusão

Nietzsche é um *pensador-pintor*, e não quer ser *somente pintor*. O desenvolvimento de problemas paisagísticos e retratísticos em sua filosofia ressalta que a pintura constitui um âmbito privilegiado para se pensar os problemas no contexto de *Humano, demasiado humano*. Por outro viés, Gilvan Fogel concebe o papel da arte na filosofia nietzschiana como “festa aos olhos”, de tal modo que é justamente o pintor quem oferece uma festa à estes órgãos privilegiados, porém, de maneira que este privilégio desconsidere a necessidade teórica e moral numa espécie de “privilégio tirânico e absoluto” da arte. “Ser só pintor” justifica para Fogel o privilégio dos olhos diante do corpo e de tudo o que o constitui, porém, Nietzsche *não somente* contempla sua “filosofia festiva”, haja vista que também a *vivencia* necessariamente. No retrato de Nietzsche, o *pensador-pintor* é um pensador “adjetivado” como pintor, e por isso se propõe que o filósofo se exprime por meio da *retratística filosófica*. Fogel se orienta por uma via de compreensão diferente:

Pergunta-se: o que e como é “ser pura e simplesmente pintor”? É ser *só* pintor e não *algo mais*, p. ex., poeta, arqueólogo, historiador escavador de sentidos ocultos e profundos, psicólogo, idem; filósofo, ibidem; experto em coisas religiosas. E, para ser *só* pintor, é preciso poder “amar uma forma pelo que ela é, só pelo que ela é” e não “pelo que ela *expressa*”. Temos aqui tudo que nos interessa, tudo de que precisamos (FOGEL, 2012, p.174).

A questão de ser *somente* pintor e amar a forma pelo o que ela é em si é lançada a partir de um excerto citado da KGW (*Kritische Gesamtausgabe Werk*), onde Nietzsche se refere diretamente aos pintores. Citaremos aqui na tradução de Marcos S. P. Fernandes e Francisco J. D. de Moraes (porém não traduzem do francês), a qual é utilizada no livro de Fogel:

Quanto aos pintores: *Tous ces modernes sont des poètes, qui ont voulu être peintres. L'un a cherché des drames dans l'histoire, l'autre des scènes des moeurs, celui-ci traduit des religions, celui-là une philosophie*. Aquele imita Rafael, outros os primeiros mestres italianos; os paisagistas empregam árvores e nuvens para fazer odes e elegias. *Nenhum* é pura e simplesmente pintor; todos são arqueólogos, psicólogos, encenadores de alguma recordação ou teoria. Eles se

comprazem com nossa erudição, com nossa filosofia. Tal como nós, estão carregados e sobrecarregados de ideias gerais. Amam uma forma não pelo que ela é, mas pelo o que ela *expressa*. São filhos de uma geração erudita, atormentada e reflexiva. Milhares de milhas distantes dos antigos mestres, que não liam e pensavam somente em dar (oferecer) uma festa aos seus olhos (*idem*)

Observe-se que *tudo o que interessa* para Fogel, como ele mesmo escreveu, trata-se de justificar uma “autonomia do pintor”, um privilégio da arte de pintar e da festa que ela pode proporcionar aos olhos. Entretanto, o filósofo não exprime interesse explícito em vir a ser um puro pintor, haja vista que todas as condições modernas, de ser poeta, arqueólogo, imitador de Rafael, erudito, paisagista, são inclusive referências de certa *necessidade e pertinência* em meio à obra e vida de Nietzsche. Nenhum moderno é puro e simples pintor, por que, então, Nietzsche almejaria ser? Nietzsche não busca univocidade, pureza e insípida simplicidade na superestima do pintor, em esquecimento do músico, do ator, do próprio poeta e outros artistas. Necessariamente, todos aqueles envolvidos pelo contexto do filósofo são poetas que querem ser pintores, disposição tal que muito se aproxima do retrato do *pensador-pintor* que foi esboçado no último capítulo. Em distinção do comentador se ressalta aqui as artes da linguagem ao lado das artes plásticas, ou seja, as palavras e os quadros imbricados no domínio da expressão que retrata o homem além de pintar as paisagens históricas, enfatizando o âmbito *pictórico* devido sua pertinência e quase descaso entre as pesquisas, como se mostrou no desenvolvimento, porém, não tratando de modo excludente e subestimado as demais artes e a ciência. Não coube citarmos os problemas envoltos das questões do ator e da hipocrisia no corpo do desenvolvimento, assim como as questões aprofundadas em torno da música e da poesia, pois suscitariam discussão que não cotejam o tema aqui proposto, mas por vias diferentes e igualmente profundas, que exigiriam mais referências. O ator, colocado ao lado do retratista, incorporam maneiras de proceder com suas artes que exigiriam juntos outra dissertação para se investigar os problemas envolvidos aqui. Apesar das limitações, não se perde de vista que o pintor é só mais uma natureza, máscara, caráter, um “si”, isto é, *retrato*. O retratista é um pensador-pintor que se exprime de maneira variada a cada vez que pinta um autorretrato, e por isso compreende em si próprio outras personalidades e naturezas além do mero artístico e além do puro científico.

O *trato unívoco* de uma natureza específica do filósofo Nietzsche nos é vedada pelo modo como o filósofo se exprime para seus leitores ou espectadores. Se o considerarmos somente ou ator, ou poeta, ou psicólogo, restringiremos tanto o meio de compreensão do filósofo como também se mostrará demasiada aguda e especializadas as apreciações de Nietzsche, devido o pré-estabelecimento de uma fixa e rígida estrutura de disposição da filosofia, seja ela artística, religiosa ou mesmo científica. Com a problematização de uma retratística filosófica mediante um vínculo entre filosofia e pintura é possibilitado um movimento das estruturas antes tidas por rígidas e fixas. O caráter histórico é o embasamento da metodologia filosófica de Nietzsche, que busca contextualização sem fechamento, caracterização sem ponto definitivo, isto é, a metodologia histórica da retratística filosófica pinta retratos de Nietzsche sem os tornar modelos ou ídolos.

A dissertação teve como eixo principal o vínculo entre filosofia e pintura em *Humano, demasiado humano*. A questão em torno deste vínculo se desdobra numa orientação que expõe as *necessidades* das considerações e deixa margem para que seus *limites* também tenham importância. Extravasar os limites da questão seria burcar através do texto os caminhos da “autonomia da pintura e do pintor”, a pureza da arte, como pretendeu Fogel, de uma maneira que se coloca a pintura *no lugar* da filosofia, ao invés de *lado a lado*. Sem dúvida, há relevância no comentário de Fogel por expor as possibilidades contrastantes com a proposta deste trabalho, pois também o caminho invertido, de subestimar o âmbito artístico diante da filosofia, encontra-se fora dos limites da questão. Os limites das questões que articulam pintura e filosofia rejeitam a consideração absoluta de um dos termos da relação. Pintura/filosofia se dispõem do mesmo modo como vida/obra vem a ser mobilizados pelas edições críticas de Colli e Montinari, e justo esta ferramenta histórica-filológica permite-nos limitar a paisagem de *Humano, demasiado humano* e a arte filosófica dos retratos nietzschianos: os aforismo citados neste trabalho se enquadram no contexto da obra de 1876. Na referida obra, pintura/filosofia são consideradas através de ferramentas histórico-filológicas para conceber a imbricação de vivência artística e questionamento filosófico. A vinculação entre pintura e filosofia no horizonte de *Humano, demasiado humano* contextualiza historicamente uma paisagem e um retrato do filósofo que compreendem as questões filosóficas tanto do âmbito epistemológico, quanto do religioso e artístico. A orientação da dissertação se voltou para a explicitação dos problemas que a pintura suscita, os quais não são comumente encontrados nas atuais pesquisas sobre o pensamento de

Nietzsche. Os aspectos distintivos e envolventes da pintura na filosofia nietzschiana demandam um horizonte vasto de problemas que quase não se encontram enfatizados na atual pesquisa sobre o filósofo. O recente *Léxico Nietzsche* publicado por Christian Niemeyer não contém nenhum verbete específico para pintura, assim como possui para a música, a poesia e a dança. Para não dizer que não há nada concernente à pintura, existe uma referência à paisagem, a qual bastante se abordou no primeiro capítulo deste trabalho, numa espécie de complexidade apresentada entre filosofia e pintura que lá mostra a necessidade do método pictórico no pensamento filosófico e na vida. Para estabelecer uma necessidade mais profunda dessa complexidade problemática entre filosofia e pintura, conclui-se no final desta dissertação que a lição filosófica dos retratos mostra que o homem é alienado de si num contexto de sua vida, ou seja, ele deixa de se tomar por padrão e modelo que considera de si mesmo, e ao mesmo tempo exprime o quanto o adulto se aparenta à criança, fazendo-nos ver o que justamente nos oferece a ideia de um caráter básico na vida deste homem. O caráter básico e as mudanças do homem é o que nos diz seu retrato. Os retratos nos surpreendem alegremente com a beleza de um caráter básico da infância mantido ainda na vida adulta juntamente com os detalhes desregrados da feiosa juventude, a qual nos transforma brutalmente. Portanto, a retratística filosófica de Nietzsche compreende *cada retrato numa certa paisagem*.

A lição dos retratos – Observando uma série de retratos de nós mesmos, do final da infância à idade adulta, somos agradavelmente surpreendidos pela descoberta de que o homem se parece mais com a criança do que com o jovem: e que, provavelmente em consonância com este fato, sobreveio nesse ínterim uma temporária alienação do caráter básico, à qual novamente se impôs a força acumulada e concentrada do homem adulto. Esta percepção corresponde a outra, a de que todas as fortes influências das paixões, dos mestres, dos acontecimentos políticos, que nos arrastam na juventude, aparecem depois novamente reduzidas a uma medida fixa: sem dúvida, continuam a viver e atuar em nós, mas a sensibilidade e as opiniões básicas predominam e as usam como fontes de energia, não mais como reguladores, porém, como ocorre aos vinte anos. De modo que também o pensar e o sentir do homem adulto parece novamente mais conforme ao da sua infância – e esse fato interior se expressa naquele exterior, mencionado acima (KSA 2, HH/MAM, §612).

Bibliografia

1 – Obras de Nietzsche:

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (= KSA: 15 vols.). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1988.

_____. *Humano, demasiado Humano* (Ambos os volumes). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

2 – Obras de comentadores:

ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1992.

ANSELL-PEARSON, Keith (org.). *A Companion to Nietzsche*. Blackwell Publishing Ltd: 2006.

_____. (Org.). *Nietzsche and the modern german thought*. London and New York: Routledge, 1991.

AZEREDO, V. D.; JÚNIOR, Ivo da Silva. *Nietzsche e a interpretação*. Curitiba: CRV, 2012.

BABICH, Babette (org.). *Nietzsche, epistemology and philosophy of Science*. Ed. Springer Science/ Business Media Dordrecht, 1999.

_____. (org.). *Nietzsche, theories of knowledge and critical theory*. Ed. Springer Science/ Business Media Dordrecht, 1999.

BARRENECHEA, M. A.; FEITOSA, C. (Org.). *Nietzsche e as ciência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

BARROS, R. Fisiopsicologia e naturalização do conhecimento em Nietzsche. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, v.33, n.1, p. 279-304, 2015.

_____. Complexidade da efetividade, realidade e perspectivismo. In: *Revista Trágica*. Rio de Janeiro, 3(2), p. 112-121, 2010.

BRUSOTTI, M. “Descrição comparativa versus fundamentação: o quinto capítulo de Além do bem e do mal ‘Contribuição à história natural da moral’” In: *Cadernos Nietzsche*, v.37, n.1, p.17-43, 2016.

BURCKHARDT, Jacob. *Historia de la cultura griega*. Trad. Antonio Tovar. Ed. Obras Maestras, Barcelona, 1975.

_____. *O retrato na pintura italiana do renascimento*. Trad. Cássio Fernandes. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2012.

BURNETT, H. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

COX, Christoph, *Nietzsche: Naturalism and Interpretation*. Berkeley: University of California Press, 1999.

CHAVES, E. *No limiar do moderno. Estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Ed. Paidós, 1994.

DENAT, Céline. “To speak in images”: The status of Rhetoric and Metaphor in Nietzsche’s new language. In: *As the spider spins*, De Gruyter, 2012.

DIAS, Rosa Maria, *A vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011.

D'IORIO, P. *Nietzsche na Itália: A viagem que mudou os rumos da filosofia*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

FERRARO, Gianfranco. Paradigma da confissão e arqueologia de si em Nietzsche. In: *Cadernos Nietzsche*. V.35 nº2, 2015.

FOGEL, Gilvan, *Sentir, ver, dizer. Cismando coisas de arte e de filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2012.

FOUCAULT, *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.

GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

JANAWAY, C.; ROBERTSON, S. *Nietzsche, Naturalism & Normativity*. United Kingdom: Oxford University Press, 2012.

JANAWAY, C. *Beyond selflessness. Reading Nietzsche's genealogy*. USA: Oxford University Press, 2007.

JÚNIOR, Ivo da Silva (org.). *Filosofia e cultura. Festschrift em homenagem a Scarlett Marton*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2011.

KANT, *A crítica da razão pura*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 2000.

LA BRUYÈRE. *Os caracteres*. Trad. Alcântara Silveira: Ed. Cultrix, 1969.

LANGE, F. A. *Historia del materialismo*, Trad. D. Vicente Colorado. Madrid: Editor Daniel Jorro, 1903.

LOPES, R. *Ceticismo e vida contemplativa em Nietzsche*. 2008. 573f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de filosofia e ciência humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

_____. Há espaço para uma concepção não moral da normatividade prática em Nietzsche? Notas sobre um debate em andamento. In: *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, nº33, 2013.

MAMMÍ, Lorenzo, *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, SANTIAGO, OLIVA (org.). *As ilusões do eu. Spinoza e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARTON, Scarlet. *Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MEUSBURGER, FUNKE, WUNDER, (Org.) *Milieus of creativity. Na interdisciplinar approach to spaciality of crativity*. Ed. Springer, 2009.

MONTAIGNE, M. *Ensaaios*, Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

NICODEMO, Nicola. Conhecimento e vida como processo de transfiguração produtor de sentido: sobre razão poética, arte e perspectivismo em Nietzsche. In: *Estudos Nietzsche*, v.5, n.2, jul/dez. 2014.

NIEMEYER, C. (Org.). *Léxico de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

ONATE, M. A. *O crepúsculo do sujeito em Nietzsche, ou como abrir-se ao filosofar sem maetafísica*. São Paulo: Discurso Editorial/Ed. Unijuí, 2000.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PESTANO, Os diferentes contextos e significados da renascença italiana na filosofia de Nietzsche. In: *Estudos Nietzsche*, Espírito Santo, v.6, n.2, p. 222-242, 2015.

PIMENTA, O. Existem espíritos livres entre nós? In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.33, p. 165-180, 2013.

PIPPIN, R. B. *Nietzsche, psychology and first philosophy*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2010.

PLATÃO, *A republica*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.

_____, *Górgias ou a oratória*. São Paulo: Ed. Difusão europeia do livro, 1987.

_____. *Teeteto e Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Ed. UFPA, 2001.

PONTON, O. *Choses humaines, trop humaines. Dans l'âme des artistes et des écrivains*. Paris: Ed. Ellipses, 2001.

SHAPIRO, Gary. *Archaeologies of vision. Foucault and Nietzsche on seeing and saying*. USA: University of Chicago Press, 2003.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad.: Pérola de Carvalho. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2001.

TEOFRASTO. *Caracteres*. Trad. Elisa Ruiz Garcia. Ed. Gredos, 1988.

TONGEREN, Paul von. *A moral da crítica de Nietzsche à moral: estudos sobre Para além de bem e mal*. Trad. Jorge Luiz Viesenteiner. Curitiba: Ed. Champagnat, 2012.

VASARI, Giorgio, *A vida dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, Ídolos, Mascaras*. Trad.: Telma Costa. Ed. Teorema: Lisboa, 1991.

WILLIAMS, Bernard. *Problems of the self*. USA: Cambridge University Press, 2006.

WOTLING, P. *Nietzsche e o problema da civilização*. Trad. Vinicius de Andrade. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2013.

_____. *La pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*. Paris: Ed. Allia, 2007.

YOUNG, Julian. *Individual and community in Nietzsche's philosophy*. USA: Cambridge Press, 2015.