

Roma (1883) e o nascimento do *Übermensch* segundo Mazzino Montinari

Rome (1883) and the birth of the Übermensch according to Mazzino Montinari

José Nicolao Julião ^[a] 

Seropédica, RJ, Brasil

^[a] Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

Como citar: JULIÃO, José Nicolao. Roma (1883) e o nascimento do *Übermensch* segundo Mazzino Montinari. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 38, e202632719, 2026. DOI: <https://doi.org/10.1590/2965-1557.038.e202632719>

Resumo

Com base em um artigo de Mazzino Montinari, publicado em 1988, intitulado “*Die spröde Art, Nietzsche zu lesen. Die Niederschrift von ‘Also sprach Zarathustra’ am Beispiel des Kapitels ‘Auf den glückseligen Inseln’*”, examinamos a relevância da escultura de Michelangelo na constituição do conceito nietzschiano de *Übermensch*, durante a estadia de Nietzsche em Roma, no ano de 1883. Para tanto, tomamos inicialmente como referência a biografia de Nietzsche escrita por Paul Janz, com o objetivo de situar, de maneira concisa, o percurso intelectual do filósofo nos momentos que antecedem a formulação desse conceito, com especial atenção ao contexto romano. Em seguida, procedemos à análise do referido texto de Montinari, a fim de avaliar o alcance de sua hipótese, segundo a qual o pensamento de Michelangelo — artista profundamente admirado por Nietzsche — teria exercido influência decisiva na elaboração da seção “Nas Ilhas Bem-aventuradas”, pertencente à segunda parte de Assim falou Zaratustra. Posteriormente, acompanhamos os desdobramentos dessa interpretação na leitura proposta por

[a] Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e-mail: jnnicolao@gmail.com

Vivetta Vivarelli, em *“Der Bildner des Übermenschen und der dithyrambische Künstler: Michelangelo und Wagner in Also sprach Zarathustra”*. Por fim, concluímos que há uma presença discreta, porém significativa, de Michelangelo na configuração do conceito de *Übermensch* em Zarathustra, particularmente na seção “Nas Ilhas Bem-aventuradas”. Contudo, argumentamos que a influência do artista italiano não se limita à preparação desse conceito específico, estendendo-se ao tema mais amplo dos homens superiores e de figuras afins, o que amplia a recepção, por parte de Nietzsche, de diferentes matizes para a reflexão sobre essa problemática. Sustentamos ainda que Roma não constituiu, propriamente, o solo fértil imediato do qual tais ideias emergiram, mas que essa fertilidade deve ser atribuída à Itália em um sentido mais abrangente, especialmente no horizonte cultural do Renascimento.

Palavras-chave: Roma. *Übermensch*. Escultura. Michelangelo. Homens superiores.

Abstract

*Based on an article by Mazzino Montinari, from 1988, “Die spröde Art, Nietzsche zu lesen. Die Niederschrift von ‚Also sprach Zarathustra‘ am Beispiel des Kapitels ‚Auf den glückseligen Inseln‘”, we analyze the relevance of Michelangelo’s sculpture in the development of the Nietzschean concept of *Übermensch*, during his stay in Rome, in 1883. For the purpose, we first consider, as a reference Paul Janz’s biography on Nietzsche to concisely situate his steps prior to the development of the vaunted concept, with emphasis on Rome. Subsequently, we analyzed the aforementioned text by Montinari to evaluate the content of his hypothesis, according to which the thought of the great Michelangelo, who was admired by Nietzsche, was based on the section ‘In the Blessed Isles’, from the second part of Zarathustra. We then followed the traces of Montinari’s interpretation in Vivetta Vivarelli’s analysis in “Der Bildner des Übermenschen und der dithyrambische Künstler: Michelangelo und Wagner in Also sprach Zarathustra”. And, finally, we come to the conclusion that there is a secret presence of Michelangelo in the elaboration of the concept of *Übermensch*, in Zarathustra, more specifically, in the section ‘In the Blessed Isles’, however, we realize that the influence of the Italian artist is not limited to the preparation of the propagated idea, extending to the more general theme of superior men (great men) and their peers, which, consequently, broadens Nietzsche’s reception of other nuances to think about this issue; and, we still come to the following conclusion that the Italian capital was not the fertile soil from which these ideas of Nietzsche sprouted, but rather Italy, in a broader scope, which refers to the Renaissance.*

Keywords: Rome. *Übermensch*. Sculpture. Michelangelo. Great men.

Introdução

O ano de 1882 pode ser caracterizado como um período relativamente favorável na vida de Nietzsche. Apesar da persistência de algumas crises de cefaleia, sua saúde manteve-se, em linhas gerais, equilibrada. Foi também nesse ano que o filósofo conheceu Lou Salomé, em abril, em Roma, por intermédio da amiga Malwida von Meysenbug e do amigo Paul Rée, encontro que reavivou antigos projetos juvenis de fundar uma comunidade alternativa. Nesse contexto, Nietzsche elaborou *A Gaia Ciência*, inicialmente em seus quatro primeiros livros, sob a influência direta de Lou Salomé — obra cujo processo de redação teve início em janeiro e se estendeu até agosto, quando foi encaminhada ao editor. Os bons presságios desse período levaram-no, inclusive, a escrever à mãe, em 1º de outubro, qualificando aquele ano como um *Festjahr*, isto é, um ano tranquilo¹. Contudo, essa atmosfera favorável começou a se alterar com sinais de instabilidade a partir da chegada de Lou Salomé e Paul Rée a Leipzig, no final de setembro, para se juntarem a Nietzsche em uma convivência que se prolongou por mais de um mês e resultou em um significativo desgaste da relação entre eles.

O projeto inicialmente concebido de viajar para Paris e ali se estabelecerem temporariamente², vivendo juntos, acabou sendo frustrado. Lou Salomé e Paul Rée, que haviam deixado Leipzig em 5 de novembro com destino à capital francesa, desviaram sua rota para Berlim e, a partir de lá, comunicaram a Nietzsche que não prosseguiriam viagem para Paris. A partir desse momento, a serenidade que marcara grande parte do ano converteu-se em uma profunda depressão — amplamente documentada na correspondência do período — acompanhada por um turbilhão de sentimentos ressentidos dirigidos tanto a Lou Salomé quanto à irmã e à mãe, que desaprovavam sua aproximação com a jovem russa. Em novembro, Nietzsche desloca-se para Basel, em busca do convívio amistoso, com a intenção inicial de ali permanecer até as festividades de fim de ano. No entanto, em 11 de novembro de 1882, parte abruptamente para a Itália, estabelecendo-se em Gênova, onde enfrentaria o que descreveu como o pior inverno de sua vida até então, imerso em um estado de profunda perturbação, acompanhado apenas por seus sofrimentos físicos e espirituais, pela correspondência, pelas doses de hidrato de cloral e pelo projeto de uma obra grandiosa, que funcionavam como frágeis âncoras de ligação com o mundo.

No início de fevereiro de 1883, sua saúde apresenta sinais de recuperação e, em 14 de fevereiro, Nietzsche envia de Rapallo, na província de Gênova, ao editor Schmeitzner, a primeira parte de *Assim falou Zaratustra*, redigida de maneira eruptiva ao longo de apenas dez dias, no mês de janeiro³. O surgimento dessa obra, contudo, foi imediatamente seguido pela notícia da morte de Richard Wagner, ocorrida em 13 de fevereiro de 1883, em Veneza, fato que deixou Nietzsche profundamente abalado. Em carta endereçada a Peter Gast, datada de 19 de fevereiro, o filósofo refere-se a si mesmo como herdeiro (*Erbe*) de Wagner, assumindo simbolicamente o papel de enviado — à maneira messiânica com que o próprio compositor se compreendia —, ao mesmo tempo em que confessa ter experimentado um sentimento de alívio (*Erleichterung*).

¹ Cf. BAW 6, p. 268.

² Conferir o próprio testemunho de Lou, em Andreas-Salomé (1985), p. 57.

³ Cf. BAW 6, p. 333: “O enorme fardo que pesa sobre mim por causa do clima (até o velho Etna está começando a vomitar!) transformou-se em pensamentos e sentimentos cuja pressão era terrível: e da repentina libertação desse fardo, como resultado de 10 dias de janeiro absolutamente brilhantes e frescos, nasceu meu “Zaratustra”, a mais descomprometida de todas as minhas obras”.

Fiquei muito doente por vários dias e causei preocupação aos meus anfitriões. As coisas estão indo bem novamente, e eu até acredito que a morte de Wagner foi o alívio mais significativo que poderia ter me sido dado neste momento. Foi difícil ser inimigo da pessoa que mais admirei por seis anos, e eu não sou forte o suficiente para isso. Por fim, foi contra o Wagner envelhecido que tive de me defender; no que diz respeito ao próprio Wagner, ainda quero ser seu herdeiro em grande medida (como já disse muitas vezes a Malwida) (BAW 6, p. 333).

No final de abril de 1883, a primeira parte do *Zaratustra* é publicada e Nietzsche, já recuperado das afecções físicas e anímicas, recebe, no dia 26 do mesmo mês, uma carta de reconciliação da irmã, então residente em Roma. Em 3 de maio, ele retorna à capital italiana, um ano após sua primeira passagem, atendendo tanto aos apelos da irmã quanto ao convite feito por Malwida von Meysenbug no início do ano. Roma, entretanto, não lhe despertou, de imediato, grande entusiasmo: tratava-se de uma cidade demasiadamente vasta, na qual o filósofo não encontrava um ambiente propício à criação, como expressa em carta a Peter Gast, datada de 10 de maio, na qual afirma que a cidade não era um lugar adequado para ele, encarando essa estadia sobretudo como um momento de repouso e convivência humana (*als eine menschliche Erquickung und ein Ausruhen*). Poucos dias depois, contudo, em 22 de maio, escreve a Overbeck relatando que os dias em Roma transcorriam tranquilamente e que a decisão de ali permanecer fora acertada e proveitosa. Em 11 de junho, Nietzsche deixa Roma em direção ao norte. Não há, entretanto, registros de acontecimentos particularmente relevantes associados à sua permanência na cidade durante a primavera de 1883.

A hipótese Montinari

Mazzino Montinari foi, sem dúvida, um dos primeiros intérpretes a contribuir de maneira decisiva para aquilo que ele próprio denominou a “difícil arte de ler Nietzsche”⁴. Para tanto, lançou mão de uma metodologia pouco ortodoxa, que não se limita à análise estrita do texto, mas incorpora igualmente o contexto histórico, as circunstâncias de produção da obra e as sucessivas camadas interpretativas que lhe foram sendo acrescidas ao longo do tempo. Nessa perspectiva, o filólogo italiano procede a uma leitura de *Assim falou Zaratustra* estabelecendo uma conexão específica entre a escultura de Michelangelo e o desenvolvimento do tema do *Übermensch* ali elaborado. Embora já existissem, fora do âmbito estrito da *Nietzsche-Forschung*, aproximações entre o super-homem nietzschiano e a obra do artista renascentista — como aquela sugerida pelo dramaturgo irlandês Bernard Shaw, que, no prefácio de *Back to Methuselah* (*Volta a Matusalém*), afirma que “Michelangelo [...] poderia ter pintado o super-homem trezentos anos antes de Nietzsche escrever *Assim falou Zaratustra*”⁵ —, trata-se, nesse caso, de uma intuição sugestiva, mais próxima de um *insight* estético do que de uma investigação filológica rigorosa e metodicamente fundamentada, como a desenvolvida por Montinari.

Ao longo da década de 1980, Montinari dedicou-se de modo sistemático ao estudo do *Zaratustra*, o que resultou, entre outros trabalhos, no capítulo “Zarathustra vor *Also sprach Zarathustra*”, publicado em *Nietzsche Lesen* (1982); na organização do material alternativo ao texto canônico incluído

⁴ Montinari (1988), p. 481.

⁵ “Michelangelo podia não ter muita crença no que Júlio II ou Leão X, ou em muito do que eles acreditavam; mas poderia ter pintado o super-homem trezentos anos antes de Nietzsche escrever *Assim falou Zaratustra* e Strauss musicá-lo, ele conquistou a primazia entre todos os pintores e escultores modernos unicamente por seu poder de nos mostrar pessoas super-humanas”. Shaw, B. *Back to Methuselah*. London/New York: Constable/Brentano's. 1921. P. 94.

na edição crítica da KGW VI, 4⁶, publicada postumamente; e, sobretudo, no ensaio de 1988 intitulado “*Die spröde Art, Nietzsche zu lesen. Die Niederschrift von ‘Also sprach Zarathustra’ am Beispiel des Kapitels ‘Auf den glückseligen Inseln’*” (“A maneira esquiva de ler Nietzsche. A redação de *Assim falou Zaratustra* a partir do exemplo do capítulo ‘Nas Ilhas Bem-aventuradas’”), fruto de um seminário ministrado em Florença, em 1982, dedicado à análise dessa seção específica da obra. Nesse último estudo, Montinari propõe uma articulação entre Michelangelo e aquilo que denomina as intenções secretas ou latentes de Nietzsche na composição do referido capítulo do *Zarathustra*. Segundo o intérprete italiano:

Aqui, o pensamento do grande Michelangelo, que Nietzsche admirava profundamente, torna-se evidente: ademais, ele estivera em Roma pouco tempo antes (em maio de 1883); a segunda parte do *Zarathustra* foi redigida em Sils-Maria entre o início e a metade de julho de 1883 [...] (Montinari, 1988, p. 484).

Para Montinari, o fato de Nietzsche ter visitado Roma reveste-se de particular importância para suas considerações acerca da doutrina do *Übermensch* em relação com a escultura de Michelangelo, ainda que tal conexão não encontre respaldo explícito nem na correspondência do período, nem nas *Memórias* de Lou Salomé, publicadas posteriormente⁸. Como já observado, essa estadia na capital italiana tampouco foi marcada, segundo os registros disponíveis, por um momento de efervescência criativa excepcional. Do mesmo modo, não é possível afirmar com segurança que Nietzsche, ao refletir posteriormente sobre o tema do *Übermensch* na elaboração do *Zarathustra*, tivesse em mente as experiências vividas em Roma. Para Montinari, contudo, o aspecto decisivo não reside na reconstrução biográfica direta, mas na demonstração, a partir da análise textual, da presença subjacente e discreta da escultura de Michelangelo na gênese do conceito nietzschiano de *Übermensch*.

A passagem da seção do *Zarathustra* mobilizada por Montinari para sustentar sua hipótese interpretativa concentra-se no pensamento da vontade criadora, que “retorna de Deus ao homem, assim como do martelo à pedra”⁹. Nessa formulação, Zarathustra figura como um escultor que busca libertar, da matéria bruta, a imagem (*das Bild*) do super-homem adormecida na pedra:

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

A fim de reforçar sua leitura, Montinari recorre ainda às passagens dedicadas ao *Zarathustra* em *Ecce homo*, nas quais Nietzsche retoma a metáfora do escultor e da pedra, afirmando: “Para ele — Zarathustra —, o homem é algo informe (*eine Unform*), uma matéria (*ein Stoff*), uma pedra feia que necessita do escultor” (EH, *Zarathustra*, 8). Tal referência corrobora a centralidade dessa imagem na obra de 1883. Para sustentar ainda mais sua hipótese de uma conexão secreta entre Michelangelo e a

⁶ Trata-se do KGW VI, 4 *Nachberichts-Band zu also sprach Zarathustra*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1991. Organizado por Montinari e M-L. Haase e publicado após a sua morte em 1986.

⁷ Em: Gerd Wolfgang Weber (Hg.): *Idee.Gestalt. Geschichte – Zu Werk und Wissenschaft des Germanisten Klaus von See. Studien zur europäischen Kulturtradition* (Odense, 1988). S. 481–512.

⁸ Montinari estabelece essa ilação, sem nenhuma menção, direta ou indiretamente, concreta de Nietzsche ao renascentista italiano, a não ser o fato de ter visitado Roma, em um curtíssimo período, em maio de 1883. Contudo, no ano anterior, é sabido que, Nietzsche se encontrou com Paul Ree e Lou Salomé, na Basílica de São Pedro, o que pode ter rendido uma visita ao rico acervo que o templo cristão abriga.

⁹ Cf. Montinari (1988, p. 484.).

elaboração do super-homem nietzschiano, Montinari procede também à comparação dessa passagem do *Zarathustra* com diversas anotações do espólio datadas entre 1883 e 1885. Nessas notas, o intérprete destaca a tensão própria do ato criador do escultor, expressa na relação entre o cinzel, o martelo e a resistência da pedra — tensão que se tornaria, posteriormente, um símbolo fundamental da filosofia madura de Nietzsche, sobretudo em *Crepúsculo dos Ídolos*, subtulado *Ou como se filosofa com o martelo*.

Entre esses fragmentos póstumos, Montinari enfatiza uma anotação de 1885 na qual o nome de Michelangelo surge associado, de forma comparativa, aos de Leonardo da Vinci e Rafael, ao mesmo tempo em que se vinculam a ele temas centrais do pensamento nietzschiano, tais como o problema da legislação de novos valores, o da consumação vitoriosa que exige a superação do herói em si mesmo, e a formação de homens elevados:

Mas Michelangelo viu e sentiu o problema da legislação (*Gesetzgebung*) de novos valores; igualmente, o problema da consumação vitoriosa (*Siegreich-Vollendeten*), que primeiramente teve de superar o “herói em si mesmo”; o homem elevado ao mais alto grau, que também se elevou acima de sua compaixão e esmagou impiedosamente tudo o que lhe era estranho (*Unzugehörigen*) — divindade luminosa e límpida (KSA 11, 34[149]).

Segundo Montinari, a metáfora do escultor que liberta a “estátua adormecida na pedra” teria sido provavelmente inspirada em um célebre soneto de Michelangelo, *Non ha l’ottimo artista alcun concetto*, dedicado à poetisa Vittoria Colonna, Marquesa de Pescara. Nele, o artista afirma que nenhuma forma é concebida pelo excelente escultor que já não esteja contida no mármore, sendo o trabalho artístico um ato de liberação do supérfluo por meio da obediência da mão ao intelecto.

O excelente artista não tem nenhum conceito / que um só mármore em si não contenha/ com a parte supérflua, e a ele só chega/ a mão que obedece ao intelecto. / O mal que eu evito, o bem que eu me concebo / em você, mulher bela, soberba e divina/ assim se esconde / e como para que eu não viva / a arte contraria o desejado efeito (Soneto 151).¹⁰

Entretanto, não há evidências de que Nietzsche conhecesse esses versos, muito embora, em suas intenções secretas, constem registros – como aponta Montinari – de, pelo menos, dois ensaios de Ralph Waldo Emerson¹¹ que têm ligações diretas e indiretas com o soneto de Buonarroti: Um intitulado “Beleza”

¹⁰ O grifo é nosso para destacar a parte que nos interessa do soneto. A tradução também é nossa do texto italiano estabelecido como soneto 151 pela edição crítica de Girardi. *Rime / Michelangiolo Buonarroti*; a cura di Enzo Noe Girardi. - Bari: Laterza, 1960. - 559 p. Este é um dos poemas de Michelangelo mais conhecidos, citado desde seus contemporâneos Giorgio Vasari (2011) e Benedetto Varchi (2018) até os nossos dias por Erwin Panofsky (1968), perpassando, Waldo Emerson e Benedetto Croce etc. Embora haja menção de Vasari ao poema em sua *Vida de Michelangelo Buonarroti* (1550), foi o filósofo florentino Benedetto Varchi quem melhor refletiu sobre ele e o divulgou, ajudando a sua bem sucedida transmissão. Em 1547, Varchi pronunciou duas conferências, chamadas de *Lezioni* que tratam da relação entre pintura, escultura e poesia e da influência do Neoplatonismo, principalmente, de Plotino sobre o artista. Cf. Migliaccio (1996) sobre a relação Varchi e Michelangelo.

¹¹ Nietzsche descobriu Ralph Waldo Emerson na década de 1860, ainda como um colegial imerso no ambiente de *Schulpforta*, foi introduzido a seus *Ensaíos* – em uma tradução alemã de G. Frabricius, de 1858 - por seu amigo, Carl von Gersdorff, tornando-se imediatamente um entusiasta do escritor americano, como pode ser constatado ao longo da sua obra. O transcendentalismo do ensaísta americano, expresso na ideia de um esforço de introspecção para se chegar além do eu superficial, exerceu mais influência, sobretudo, nas fases intermediária e de amadurecimento do pensamento nietzschiano, quando o filósofo resignificou a sua noção de homem elevado, compreendendo-o como um somatório de vivências, indo na direção dos conceitos de espírito-livre e super-homem. Sobre a aproximação de Nietzsche com Emerson, Cf.: Montinari (1982), p. 83; Campioni, (1987), p. 209-226; Stack (1993), p. 149-154; Brusotti, (1997), p. 471; Zvata, (2006), p. 316-343; Vivarelli (2018a), p. 326-339.

(“Beauty”) extraído do livro *A conduta da Vida (The Conduct of Life)*¹², o qual, ele leu com atenção na juventude (1863)¹³; o outro, “Caráter” (“Character”)¹⁴ extraído de *The Essays* que o filósofo leu com intensidade na época da elaboração do *Zarathustra*. Sem menções diretas a Michelangelo, em o “Caráter” podemos ler:

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

Em “Beleza”, o penúltimo ensaio de *A conduta da Vida*, encontra-se a seguinte menção ao artista italiano: “Limpo de todos os supérfluos, diz Michelangelo”. Emerson traduziu de forma livre e parcialmente a parte do soneto que nos interessa, publicando-o em um artigo¹⁵ sobre Michelangelo, na revista americana, *North America Review*, na edição de junho de 1837.

O sonho do escultor nunca revelou / Uma forma que o mármore não conservasse / Em seu bloco branco.
/ Ainda assim encontrará / Apenas a mão segura e ousada / Que ainda obedece à mente. (Extraímos de Emerson (1904).¹⁶

Nas trilhas de Montinari

Não é simples afirmar que Nietzsche tenha tido conhecimento direto da tradução do soneto de Michelangelo realizada por Emerson, uma vez que, até o momento, não há registros em sua obra ou em sua correspondência que permitam dirimir essa questão de modo definitivo. Ainda assim, a intérprete italiana Vivetta Vivarelli, em um artigo¹⁷ de grande rigor exegético, ao dar continuidade à leitura proposta por Montinari no âmbito da difícil arte de ler Nietzsche, acrescenta novas camadas interpretativas à análise da presença michelangelesca no *Zarathustra*. Em sua abordagem metodológica, Vivarelli parte do pressuposto de que a leitura de um texto filosófico, inserido em um emaranhado de conexões internas e externas — sejam elas filosóficas, artísticas ou literárias —, encontra o seu sentido não apenas na

¹² Cf. Montinari (1998, p.484). Neste ensaio, Montinari dá essa pista. Cf. também Vivarelli (2018a, pp. 328-330), sobre a relação entre Nietzsche, Michelangelo e Emerson, que segue o rastro de Montinari, e que nós acompanhamos na difícil tarefa de se compreender as intenções secretas de Nietzsche.

¹³ Cf. Sobre a “Beleza”, Nietzsche (1994), *BAW 2*, p. 121, sobretudo, 258 ss.

¹⁴ Sobre o “Caráter”: *BAW 2*, p. 121 e *KSA 9*, 12 [68]. Cf. Montinari (1982, p. 83). Neste ensaio, Montinari está preocupado em buscar as fontes de onde Nietzsche teria tirado o título *Also sprach Zarathustra*. Cf. também *KSA*, 14, p. 279. Montinari baseia-se, sobretudo, no fragmento do outono de 1881, *KSA 9*, 12 [68], todavia, há várias menções a Emerson entre 1881 e 1883, época do início da elaboração do *Zarathustra*. O ensaísta americano cita também, na mesma obra, o nome de Zarathustra no ensaio “Experience”, p. 485 e o ensaio “The Over-Soul”, pp. 385-400, que também influenciou fortemente Nietzsche, na elaboração do conceito de *Übermensch*. Cf. ainda, sobre a relação Nietzsche e Emerson, Stack (1993, pp. 149-154); Golden (2013, pp. 398-408)

¹⁵ Em 1835, Emerson proferiu na *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, em Boston, seis palestras sobre cinco biografias de homens elevados (*great men - excelentes homens*), além da dedicada a Michelangelo, as outras são sobre Lutero, George Fox, Milton e Edmund Burke. A primeira delas é o embrião do ensaio “Uses of Great Men” que abre a obra de 1850, *Representatives Men*, que traz ensaios sobre Napoleão, Platão, Montaigne, Swedenborg, Shakespeare e Goethe.

¹⁶ Emerson (1904). Nossa tradução de: Never did sculptor’s dream unfold/ A form which marble doth not hold/ In its white block; yet it therein shall find/ Only the hand secure and bold/ Which still obeys the mind. Cf. sobre Vivarelli (2018a, p. 329-330).

¹⁷ Vivarelli (2018a). „Der Bildner des Übermenschen und der dithyrambische Künstler: Michelangelo und Wagner in *Also sprach Zarathustra*“. In Nietzsche-Studien. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

reconstrução de fontes, mas também no eco que desperta no leitor, à medida que este se torna sensível às intenções latentes do autor, interceptando relações entre domínios aparentemente distantes e permitindo-se ser afetado pelo texto¹⁸. Com base nesse procedimento hermenêutico refinado, Vivarelli chama a atenção para uma passagem do mesmo fragmento póstumo de 1885 anteriormente citado (KSA 11, 34[149]), na qual se menciona “o problema da consumação vitoriosa (*Siegreich-Vollendeten*), que primeiro teve de superar o “herói em si mesmo”. Segundo a intérprete, essa formulação remeteria diretamente à súplica que Zaratustra dirige aos seres sublimes na seção “*Dos Sublimes*”, exortando-os a ultrapassar a chamada “vontade heroica”¹⁹. Nessa passagem, Zaratustra apresenta a imagem de um “ato nu” masculino como figuração de um momento de elevada tensão dramática e de transição decisiva: a passagem da sublimidade à beleza e à graça. É nesse contexto que Vivarelli estabelece uma possível correspondência com uma escultura específica de Michelangelo, *O Escravo Moribundo* (1513–1515). Zaratustra descreve esse momento de transformação da seguinte maneira:

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

É certo que descrições e analogias de caráter escultórico são recorrentes no conjunto da obra nietzschiana. As referências a figuras nuas, reclinadas ou adormecidas, com os braços posicionados sobre ou atrás da cabeça, encontram paralelos abundantes tanto na escultura antiga quanto na iconografia clássica. A esse respeito, a intérprete americana Babette Babich, em um estudo dedicado ao levantamento sistemático do uso de estátuas e imagens escultóricas na obra de Nietzsche, ao analisar especificamente a seção “*Dos Sublimes*”²⁰, sugere, sem qualquer menção a Michelangelo, que figuras como o *Fauno Bêbado*²¹, o *Apolo Citaredo*²² ou o *Apolo Liceu*²³ poderiam igualmente corresponder à descrição oferecida por Zaratustra. Vivarelli, embora plenamente consciente dessas alternativas — pois faz referência explícita ao estudo de Babich em seu artigo de 2018 —, opta por privilegiar a hipótese michelangelesca. Para reforçar essa leitura, recorre a uma biografia amplamente difundida no século XIX, *A Vida de Michelangelo* (1864)²⁴, escrita por Hermann Grimm, cuja relevância se amplia pelo fato de o autor manter estreita relação intelectual com Emerson, de quem foi correspondente e tradutor²⁵. Tal mediação fortalece, segundo Vivarelli, a plausibilidade de que Nietzsche tivesse em mente, ao descrever a cena escultórica em “*Dos Sublimes*”, uma passagem específica da obra de Grimm dedicada ao chamado “*Jovem Moribundo*”, denominação preferida pelo próprio biógrafo:

¹⁸ Cf. Vivarelli (2018b), neste artigo publicado em português, a estudiosa de Nietzsche descreve a sua metodologia interpretativa.

¹⁹ Cf. Vivarelli (2018a), p. 329.

²⁰ Babich (2011), pp.409-415.

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

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

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

²⁴ Hermann Grimm, *Das Leben Michelangelo's* (Hannover 1864), Kapitel 9, S. 297. Cf. Vivarelli (2018a, p. 329).

²⁵ Hermann Grimm traduziu dois ensaios de Emerson do seu *Representatives Men: Über Goethe und Shakespeare*. E, na abertura da sua biografia de Michelangelo agradece a Emerson por tê-lo estimulado para tal tarefa.

Ele está amarrado ao pilar por uma faixa que lhe passa pelo peito sob as axilas; sua força se esvai, a faixa o sustém, e ele quase nela se abandona; uma axila é forçada para cima, em direção à qual a cabeça que se inclina para trás pende lateralmente. A mão desse braço repousa sobre o peito; a outra se eleva curvada para trás da cabeça, em uma posição que transforma o braço em travesseiro durante o sono. Os joelhos, pressionados um contra o outro, já não sustentam o corpo; nenhum músculo permanece tenso, tudo retorna ao repouso — o que significa a morte (Grimm, *Das Leben Michelangelos*, cap. 9, p. 297).

Sabe-se que essa escultura, atualmente conservada no acervo do Museu do Louvre, fazia parte do conjunto de escravos que compunham, junto com o *Moisés com Chifres*²⁶, a ornamentação do mausoléu do Papa Júlio II. Grimm interpreta a estátua levando em consideração sua inserção no conjunto original, valorizando a oposição simbólica entre a delicadeza do jovem agonizante e a força imponente do Moisés. Nessa contraposição, a beleza frágil e graciosa do *Escravo Moribundo* emerge como contraponto à violência expressiva e à autoridade do legislador bíblico:

Uma dessas duas estátuas deve ser compreendida como oposta a Moisés, para que não se pense que a admiração por essa obra esgota tudo o que se pode admirar em Michelangelo no sentido mais elevado: a representação do grande, do opressor, do terrível — *del terribile*. Talvez a delicada beleza deste jovem agonizante seja ainda mais penetrante do que a violência de Moisés (Grimm, *Das Leben Michelangelos*, cap. 9, p. 296).

Para Vivarelli, essa oposição fornece a chave interpretativa da discussão desenvolvida por Nietzsche em *“Dos Sublimes”*, onde se coloca o problema da elevação grandiosa e da transição da sublimidade para a beleza e a graça. Nessa seção de intensa tensão dramática, Zarathustra exorta os seres sublimes a aspirarem à virtude colunar, afirmando que, quanto mais elevada ela se torna, mais graciosa e delicada se apresenta, embora internamente se faça mais dura e resistente. Antes de introduzir a imagem do “ato nu”, Zarathustra suplica que esses seres desaprendam a vontade heroica, condição necessária para que possam tornar-se verdadeiramente elevados e não apenas sublimes. Apesar de sua capacidade de domar monstros e decifrar enigmas, falta-lhes ainda algo essencial: a graça (*Anmut*), elemento indispensável à grandeza plena.

Há, de fato, notáveis convergências entre os dois registros. Para além da semelhança descritiva da postura corporal, observa-se uma analogia estrutural entre a tensão estabelecida por Grimm — entre a beleza do jovem agonizante e a autoridade terrível de Moisés — e aquela formulada por Nietzsche — entre sublimidade, beleza e graça. Todavia, cumpre assinalar a presença de elementos externos à interpretação de Vivarelli que merecem consideração crítica. Em primeiro lugar, Hermann Grimm foi alvo de críticas severas por parte do jovem Nietzsche, como se pode observar na segunda conferência de *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*, na qual o filósofo ironiza a abordagem estética e pedagógica de Grimm ao comentar seu ensaio sobre a *Vênus de Milo*.

[...] Hermann Grimm, certa vez, no final de um ensaio tortuoso sobre a Vênus de Milo se pergunta: “O que é para mim essa figura de deusa? Para que servem os pensamentos que ela desperta em mim? Orestes e Édipo, Ifigênia e Antígona, o que eles têm em comum com o meu coração?” - Não, jovens alunos ginásiais, a Vênus de Milo não tem a menor importância para vocês: mas menos ainda para os

²⁶ Basílica de São Pedro, em Roma.

seus professores – eis aí é a desgraça, eis o segredo do atual ginásio. Quem os conduzirá à pátria da cultura se os seus líderes são cegos e até mesmo fingem ter visão!... (KSA 1, p. 687-688).²⁷

Além disso, devem-se considerar as tensões pessoais e teóricas existentes entre Hermann Grimm²⁸ e Jacob Burckhardt, o que talvez ajude a compreender o tom crítico da correspondência de Nietzsche com Carl von Gersdorff, em carta datada de 11 de fevereiro de 1874, na qual o nome de Grimm é mencionado em um contexto de recusa explícita à participação em um projeto editorial conjunto²⁹. Do ponto de vista teórico, a divergência entre Grimm e Burckhardt manifesta-se sobretudo no campo da História da Arte: enquanto Grimm privilegiava uma abordagem centrada nos “grandes mestres” e em narrativas biográficas, Burckhardt — ainda que atento à história dos grandes homens — desenvolveu uma história da cultura que rejeitava a primazia do relato biográfico. Essa oposição metodológica seria posteriormente aprofundada por Heinrich Wölfflin, discípulo de Burckhardt, ao propor uma “História da Arte sem nomes”.³⁰

Contudo, apesar do expressivo esforço hermenêutico voltado a demonstrar a presença forte, ainda que velada, de Michelangelo na obra de Nietzsche — sobretudo na elaboração de um dos temas centrais de sua filosofia, o *Übermensch* —, subsiste uma ambiguidade nas apreciações que o filósofo formula a respeito do artista. Com efeito, naquilo que não permanece oculto, isto é, no que se encontra explicitamente registrado em seus escritos, emerge uma crítica à insuficiência de Michelangelo no que concerne à tarefa da transvaloração dos valores cristãos (*die Umwerthung der christlichen Werthe*). Tal insuficiência parece aproximá-lo, segundo Nietzsche, de uma forma de “tímida hipocrisia”, semelhante àquela por ele atribuída a Rafael³¹, a qual obstaría a realização de uma tarefa tão radical quanto a destruição dos fundamentos do Cristianismo. Nietzsche afirma:

Michelangelo foi, por assim dizer, apenas em momentos tão elevados e fora de seu tempo e da Europa cristã [...] Tratava-se de um ideal que somente uma pessoa da mais forte e elevada plenitude de vida poderia enfrentar, mas não um homem envelhecido! Em última instância, ele deveria ter destruído o Cristianismo a partir de seu ideal! Mas não era pensador nem filósofo o bastante para isso (KSA 11, 34[149]).

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

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

²⁹ Na carta é dito: “Karl Hillebrand me convidou para participar de uma “revista italiana”, da qual será editor; o trabalho será publicado em livro, os melhores nomes italianos que você conhece estão incluídos, entre os alemães apenas foram convidados Jacob Burckhardt, Gregorovius, Hermann Grimm, Paul Heyse; eu recusei (*habe abge sagt*), é claro, assim como Burckhardt”. (KGB 4, 345, p. 200).

³⁰ Cf. essa e outras ideias do formalismo de Wölfflin em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915).

³¹ “O cristianismo tem sido responsável pela deterioração (*verdorben*) da plenitude de diversos homens, por exemplo, Pascal e anteriormente Mestre Eckhart. Ele deteriora até mesmo o conceito dos artistas: ele lançou uma hipocrisia tímida (*schüchterne Hypocrisie*) sobre Rafael, por fim, está também o seu Cristo Transfigurado envolto em um esvoaçante e fantasioso hábito, ele não ousou mostrá-lo nu [...]” KSA 11, 26 [3].

Considerações finais

Embora Roma possa ser considerada, em alguma medida, como um possível solo de maturação para a ideia nietzschiana do *Übermensch*, nada permite confirmar de modo conclusivo uma relação imediata entre a cidade e a gênese desse conceito, tal como sugere Montinari. Ainda assim, é inegável que a escultura de Michelangelo constitui uma das fontes fundamentais que alimentam a base simbólica e conceitual desse emblema do pensamento nietzschiano. Por essa razão, mostra-se mais adequado afirmar que foi a Itália, em sentido amplo — e particularmente a Itália do Renascimento —, o verdadeiro terreno fértil de inspiração para Nietzsche, sendo Michelangelo, sem dúvida, uma semente fecunda no processo propositivo de sua filosofia.

Os ideais renascentistas passam a ocupar, sobretudo a partir da fase intermediária do desenvolvimento intelectual de Nietzsche, um papel central na configuração de uma moralidade capaz de engendrar um novo tipo de cultura elevada, isto é, uma cultura voltada à formação de homens elevados. Tal concepção, aprendida em grande parte com Jacob Burckhardt, caracteriza-se pela afirmação da força da personalidade individual como traço distintivo do Humanismo. Distanciando-se progressivamente da visão crítica que sustentara na juventude, Nietzsche passa a compreender o Renascimento como um momento singular de reabilitação da cultura elevada na história da civilização, estabelecendo uma linha de continuidade com outros períodos por ele valorizados, como o mundo arcaico-trágico grego e, posteriormente, certos aspectos do Iluminismo.

Para Nietzsche, o critério fundamental para avaliar a elevação ou a decadência de uma cultura reside no estado anímico que a sustenta, entendido como expressão de processos fisiológicos que estruturam modos de vida e de criação simbólica. Em *Humano, Demasiado Humano I*, embora o termo “instinto” (*Instinkt*)³² não apareça de modo sistemático — sendo substituído por termos afins, como desejo (*Wunsch*), impulso (*Trieb*) e anseio (*Verlangen*) —, é precisamente esse núcleo pulsional que passa a orientar a análise nietzschiana das culturas. A maneira como uma cultura lida com tais forças manifesta-se diretamente na fisiologia dos corpos e constitui o elemento central da formação de seus estatutos culturais.

Desse modo, culturas que reprimem ou limitam os instintos, impulsos e desejos, submetendo-os a uma moralidade domesticadora, configuram-se como culturas decadentes. Em contrapartida, aquelas que incorporam essas forças em seus processos formativos (*Bildung*) são consideradas culturas elevadas ou plenas. A plenitude do Renascimento residiria, para Nietzsche, justamente em sua capacidade de integrar os instintos corporais em sua dinâmica de formação e produção — seja artística, científica ou política —, possibilitando a manifestação simbólica da força da personalidade individual como traço constitutivo do Humanismo.

É nesse horizonte que Nietzsche reavalia o Renascimento como uma civilização superior à Alemanha de sua época, animada por uma força instintiva mais ampla e, por conseguinte, mais elevada, centrada em valores superiores expressos na produção simbólica de figuras históricas eminentes que encarnam a potência de suas personalidades individuais. Michelangelo, entre outros, figura para Nietzsche como um exemplo paradigmático dessa capacidade de englobar simbolicamente potências

³² Nietzsche faz um farto uso do termo instinto em sua filosofia, que embora não obedeça a padrões rígidos, ele o emprega, pelo menos, de duas maneiras: uma associada à decadência, aos baixos instintos; a outra, ligada à nobreza, a elevação dos instintos é constitutiva dos homens elevados e de seus similares.

instintivas na obra, elevando, assim, a força da individualidade criadora. A partir de sua fase intermediária, o filósofo apropria-se do projeto humanista do Renascimento para ressignificar aquilo que, desde seus escritos iniciais, designara como “grandes homens” — também denominados homens elevados, homens superiores, homens plenos, tipo supremo ou nobre — e, com base nessa reelaboração, desenvolve seus próprios projetos conceituais acerca do humano, tais como o gênio, o espírito livre e, de modo especial, o *Übermensch*.³³

Declaração de disponibilidade de dados

O presente artigo tem como foco principal contribuições de natureza teórica ou metodológica, sem a utilização de conjuntos de dados empíricos. Dessa forma, conforme as diretrizes editoriais da revista, o artigo está isento de depósito no SciELO Data.

Referências

- ANDREAS-SALOMÉ, L. *A minha vida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- ANDREAS-SALOMÉ, L. *Frederich Nietzsche*. Paris: Grasset, 1932. Reimpressão por Gordon & Breach, 1970.
- BABICH, B. Zu Nietzsches Statuen: Skulptur und das Erhabene. In: VOGEL, B.; GERDES, N. (Org.). *Grenzen der Rationalität: Teilband 2: Vorträge 2006–2009*. München: Allitera Verlag, 2011. p. 391-421.
- BOURIAU, C. *Nietzsche et la Renaissance*. Paris: PUF, 2015.
- BRUSOTI, M. *Die Leidenschaft der Erkenntnis: Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von Morgenröthe bis Also sprach Zarathustra*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1997.
- BUONARROTI, M. *Rime*. A cura di Enzo Noe Girardi. Bari: Laterza, 1960.
- BURCKHARDT, J. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURCKHARDT, J. *Kritische Gesamtausgabe der Werke Jacob Burckhardts*. Disponível em: <https://www.chbeck.de/empfehlungen/specials/jacob-burckhardt-werke/>. Acesso em: [s.d.].
- CAMPIONI, G.; D'IORIO, P.; FORNARI, M. C.; ORSUCCI, A.; FRONTEROTTA, F. (Org.). *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Supplementa Nietzscheana, Band 6. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2003.

³³ Embora haja distinções sutis entre os termos envolvidos é razoável manter a surrada tese da equivalência entre eles. Podemos dizer que o primeiro dos termos, o de gênio, foi, momentaneamente, deixado de lado, no período intermediário, devido, sobretudo, ao afastamento de Nietzsche de Schopenhauer e do Romantismo, quando predominou o de espírito-livre – que já aparecia também desde a primeira fase com identificações com o gênio; depois, com a elaboração da doutrina da vontade de poder, surge o termo super-homem que tem o seu clímax entre 1883 e 1885, arrefecendo posteriormente, quando os três termos passam ser tomados alternativamente como equivalentes. Sobre a equivalência dos termos gênio, espírito livre e super-homem, em Nietzsche, como tentativas de o filósofo elaborar teorias sobre o homem, (cf. Magnus, 1983, p. 636); cf. também, Magnus, 1996.

- EMERSON, R. W. *Essays & Lectures*. New York: The Library of America, 1983.
- EMERSON, R. W. *The Conduct of Life*. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org>>. Acesso em: [s.d.].
- EMERSON, R. W. *The Complete Works*, vol. XII: Natural History of Intellect and Other Papers. Disponível em: <https://www.bartleby.com/90/1208.html>. Acesso em: [s.d.].
- GIRARDI, E. N. *Studi su Michelangelo scrittore*. Biblioteca di «Lettere italiane». Studi e testi. Firenze: 1974.
- GOLDEN, M. *Emerson-Exemplar: Friedrich Nietzsche's Emerson Marginalia*. *Journal of Nietzsche Studies*, v. 44, n. 3, p. 398-408, 2013.
- GRIMM, H. *Das Leben Michelangelo's*. Hannover: Carl Rümpler, 1864a.
- GRIMM, H. *Die Venus von Milo; Rafael und Michel Angelo: zwei Essays*. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015013518702>>. Acesso em: [s.d.].
- HAASE, M.-L. Der Übermensch in Also sprach Zarathustra und in Zarathustra-Nachlass 1882-1885. *Nietzsche-Studien*, v. 13. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1984.
- IMORDE, J. *Michelangelo Deutsch!*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- JANZ, P. C. *Friedrich Nietzsche*. 3 v. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978.
- LÖWITH, K. Burckhardt und Nietzsche. *Sämtliche Schriften*, v. 7. Stuttgart: Metzler, 1984.
- MAGNUS, B. Perfectibility and attitude in Nietzsche's Übermensch. *Review of Metaphysics*, v. 36, 1983.
- MAGNUS, B. *Nietzsche's Philosophy in 1888: The will to power and Übermensch*. *Journal of History of Philosophy*, v. 24, n. 1, 1996.
- MIGLIACCIO, L. Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni de Benedetto Varchi. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, p. 207-216, 1998.
- MONTINARI, M. *Nietzsche Lesen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1982.
- MONTINARI, Mazzino. *Die spröde Art, Nietzsche zu lesen*. In: WEBER, Gerd Wolfgang (Org.). *Idee. Gestalt. Geschichte: Festschrift Klaus von See*. Odense: Odense University Press, 1988, p. 481-512.
- NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe (KSA)*. Berlin/NY: dtv/de Gruyter. 1988.
- NIETZSCHE, F. (KGW) – VI – 4 *Nachberichts-Band zu Also sprach Zarathustra*. Berlin / NY: Walter de Gruyter, 1991.
- NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe-Kritische Studienausgabe (KSB)*. Berlin/NY: dtv/de Gruyter, 1986.
- NIETZSCHE, F. *Früheschriften*, in 5 B. (BAW). München: Verlag C.H. Beckmünchen, 1994.

- PANOFKSY, E. *Idea: A Concept in Art Theory*. Columbia: University of South Carolina Press, 1968.
- SHAW, B. G. *Back to Methuselah*. London/New York: Constable/Brentano's, 1921.
- SOMMER, A. U. (Org.). *Nietzsche, Philosoph der Kultur(en)?*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.
- STACK, G. J. Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity. *Journal of Nietzsche Studies*, n. 6, p. 149-154, 1993.
- VARCHI, B. *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi*. London: Forgotten Books, 2018.
- VASARI, G. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000996>>. Acesso em: [s.d.].
- VASARI, G. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução de Luiz Marques. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- VENTURELLI, A. *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2003.
- VIVARELLI, V. Der Bildner des Übermenschen und der dithyrambische Künstler: Michelangelo und Wagner in Also sprach Zarathustra. *Nietzsche-Studien*, p. 326-339, 2018a.
- VIVARELLI, V. A arte da alusão e os mitos escondidos em Assim falou Zaratustra. *Cadernos Nietzsche*, v. 39, n. 2, p. 77-96, 2018b.
- WAGNER, R. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand, 1850.
- WAGNER, R. *Oper und Drama: ein Essay über die Theorie der Oper*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- WAGNER, R. Carta Aberta a Nietzsche. In: MACHADO, R. (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner, 1932.
- WINKELMANN, J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: GUTH, K. M. (Org.). *Ausgewählte Schriften*. Berlin: Hofenberg, 2014.
- WÖLFFLIN, H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.

Editores responsáveis: Léo Peruzzo Júnior e Jelson Oliveira.

RECEBIDO: 14/03/2025
APROVADO: 11/12/2025

RECEIVED: 03/14/2025
APPROVED: 12/11/2025