

Narratividade, síntese e distância nas fotografias de Nietzsche

Narrativity, synthesis and distance in the photographs of Nietzsche

Fabiano Lemos¹

Resumo

O artigo propõe uma tipologia das estruturas narrativas que atravessam as fotografias com que Nietzsche se retratou ao longo de sua vida, definindo-as de acordo com os processos identitários que elas constroem, tanto no nível pictográfico quanto no nível dos modos de reconhecimento social, cultural e institucional. A partir dessas problematizações em torno da identidade, pretende-se discutir como Nietzsche compreendeu as complexas relações entre a elaboração de uma narratividade em geral e a facticidade do mundo, avaliando a hipótese de que existem dois modelos nesse sentido – um sintético, que favorece a apresentação de um todo semiológico, e um outro, que insiste na distância crítica e nos processos de falsificação inerentes à nossa experiência do mundo.

Palavras-chave: Nietzsche. Fotografia. Estética. Narratividade.

Abstract

This paper proposes a typology of the narrative structures within the photographs with which Nietzsche portrays himself throughout his life, defining them with regards to the identification processes that, in a pictographical, as much as in a social, cultural and institutional level, are raised. From these problematizations on identity, it purposes a discussion on how Nietzsche understood the complex links between the elaboration of narratives in general and the facticity of the world, evaluating the hypothesis of two main models – one, synthetic, that allows the presentation of a semiological whole, and the other, that insists on critical distance and on the falsification processes inherent to our experience of the world.

Keywords: Nietzsche. Photography. Aesthetics. Narrativity.

Doch die Akzente springen völlig um, wendet man sich von
der Photographie als Kunst zur Kunst als Photographie.

Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*.

para Ulysses, que me interrompeu o tempo todo.

¹ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: fabianolemos@gmail.com

I. Mapas

Para um certo tipo de leitor de Nietzsche, colocar-se diante de seus textos significa confrontar-se com territórios ideológicos que desenham *mapas*. Especialmente no que se refere aos seus textos de juventude – ou, pelo menos, até sua ruptura com a instituição universitária, em 1879 –, onde as referências às tradições filosófico-artísticas germânicas são frequentemente resignificadas, os limites desses mapas são ainda tão instáveis e conflituosos quanto os próprios territórios germânicos em sua busca por uma unidade política ao longo do século XIX. O que, de todo modo, encontramos frequentemente neles é a oposição entre, de um lado, o *Kulturkreis*, o círculo social tradicional alemão, vinculado ao *status* religioso e do funcionalismo público, especialmente dos professores universitários; e, de outro, o novo *Wirtschaftsbürgertum*, uma recente classe média emergente do tardio desenvolvimento industrial alemão, interessada em uma educação de caráter mais pragmático e técnico. São esses os dois territórios antagonizados por Nietzsche em seu *Nascimento da tragédia* e, ainda mais enfaticamente, em suas *Considerações Extemporâneas* – obras em que a Terra Prometida do messianismo greco-wagneriano tinha como antípoda o espaço vazio dos filisteus da cultura, dos “apátridas eremitas do dinheiro” (KSA 1, 774, CP 3). Sabemos o quanto a filiação nietzschiana ao modelo aristocrático serviu como condição de toda sua crítica virulenta contra o liberalismo da modernidade. O que essa topografia ideológica não nos permite adivinhar, contudo, é que, entre o projeto de resgate clássico da cultura de Nietzsche e o tecnicismo dos progressistas modernos, havia uma pátria comum: o álbum de fotografia.

Como uma parcela significativa da classe média alemã de então, Nietzsche cuidava carinhosamente de seu álbum de fotografias.² Sua correspondência com a mãe e com a irmã nos dá conta de que, pelo menos desde os tempos de *Gymnasium* em Pforta, Nietzsche ansiava por adicionar novos retratos à sua coleção, fossem eles de seus amigos, parentes, professores, personalidades de destaque na sociedade local ou mesmo artistas, filósofos, e políticos nacionais. Assim, o costume de enviar e receber fotografias entre os amigos – típico dos mecanismos de formação dos laços de amizade entre os jovens à época (cf. YOUNG, 2010, p. 343) – se estendia ao ato de reunir fotos de pessoas que, mesmo não conhecidas, eram admiradas. Nietzsche nos testemunha,

² Nietzsche menciona seu álbum uma primeira vez em carta à mãe de 07 de setembro de 1861, quando pede que ela o leve ao visitá-lo no *Gymnasium* (cf. KSB 1, 174). Dez anos depois, já como professor em Basileia, Nietzsche pede que a mãe o envie por correio (cf. KSB 3, 253, carta de 10 de dezembro de 1871).

assim, sua alegria ao receber as fotos de Schopenhauer (KSB 2, 377-378), da duquesa Alexandra von Altenburg (KSB 3, 20) e solicita à mãe, no final de 1861, que lhe envie o retrato de “qualquer célebre homem vivo” (KSB 1, 192), sugerindo Liszt e Wagner como exemplos.

O que hoje poderia ser compreendido como o gesto banal de um colecionador deve aqui ser matizado. É verdade que o desenvolvimento das técnicas de fotografia estavam se popularizando na Alemanha, ainda que com certo atraso em relação a países como a Inglaterra ou a França (cf. JÄGER, 1995, p. 89; MATHIES-MASUREN, 1909, pp. 10-11), mas não podemos horizontalizar tão prontamente a apreensão dessa nova técnica. Os modos como, de um lado, o *Kulturkreis*, e, de outro, o *Wirtschaftsbürgertum*, se apropriaram simbolicamente das imagens produzidas pelos daguerreótipos e outros aparelhos fotográficos são completamente diferentes.³ Enquanto os primeiros olhavam com forte desconfiança o estabelecimento de uma técnica de *reprodução* que ameaçava a liberdade representativa e o espírito das artes plásticas, os últimos sublinhavam justamente o contrário, ou seja, as vantagens da perfectibilidade técnica da apresentação do real. A discussão aqui, portanto, girava em torno do próprio sentido do real. Ou bem ele seria o resultado da inscrição do espiritual e do ideal no mundo – e, nesse caso, a fotografia, um instantâneo mecânico da vida, não deixaria espaço para o espírito – ou bem ele seria o conjunto de processos positivos e tecnicamente verificáveis – e, então, a imagem fotográfica constituiria um instrumento mais preciso nessa mensuração. Assim, de um lado, o álbum de fotografias coloca problemas relacionados à estética, à relação entre arte e realidade – e, embora Nietzsche cultivasse o hábito de colecionar fotografias, era esse, como veremos, o tipo de questão que elas erguiam para ele. Por outro, entre aqueles que Nietzsche chama, desdenhosamente, de modernos, a imagem fotográfica assinalava uma nova etapa e uma promessa na história da técnica, e, conseqüentemente, da humanidade – seus problemas se vinculam, desse modo, a uma filosofia da história. Os álbuns, portanto, representam mapas diferentes, topografias da realidade que se colocam mesmo de forma antagônica.

Em seus limites, o modo como o círculo social ao qual Nietzsche pertencia se relacionou com a fotografia ainda perpetuava o modelo de compreensão do Real que havia sido elaborado na passagem do século XVIII para o XIX entre os românticos alemães. August Schlegel, por exemplo, insistia, em 1798, em condicionar a

³ Evidentemente, esses limites não deixaram de se cruzar e complicar as identidades por eles circunscritas.

representação do empírico ao gesto de apropriação dos objetos do mundo por parte do artista. Schlegel chamou esse gesto de “verdade da caracterização [Wahrheit der Charakteristik]” por oposição à simplicidade da representação, chegando a afirmar que toda “figuração [Bildneri] humana” pretende, em última instância, “caracterizar [charakterisieren]”.⁴ O objeto real se deixa eclipsar sob o espírito do artista e a imagem representada encontra seu destino precisamente nessa elevação: “Mesmo na escolha de objetos [Gegenstände] assustadores, tudo ainda se deve, de fato, ao tratamento, que pode espalhar sobre eles o sopro ameno da beleza, e que, realmente, soprou na arte e na poesia gregas” (SCHLEGEL, 1967, p. 217). Como consequência heurística dessa teoria da imagem, ciência e arte devem ser sintetizadas em um todo cujo *representabilidade* como modelo de relação com o mundo não é menos ideal que real: “Toda arte deve se tornar ciência e toda ciência deve se tornar arte”.⁵

Tal compreensão talvez tenha sido uma das mais duradouras heranças do Romantismo alemão, ao menos no contexto da elite cultural que teve de lidar durante muitos anos com o efeito da ocupação de Napoleão nos estados germânicos no começo do século. Para essa elite, o retorno à cosmologia romântica constituía, propriamente, o retorno a uma identidade destruída pela política imperial francesa. A sublimação do real no espiritual responde, em termos sociológicos e históricos, a esse desafio de reconstrução política e simbólica, desafio que havia sido colocado sob outros aspectos também na virada do século.⁶ É por isso que encontramos ainda em Richard Wagner, uma tal compreensão do universo da imagem e sua relação com a erudição científica e a atividade artística:

Se a natureza atinge, em sua ligação com o homem, o homem em sua consciência, e se a atividade dessa consciência deve ser a própria vida humana – como se fosse a apresentação, a imagem da natureza – então a própria vida humana atinge sua compreensão através da ciência, que, por sua vez, faz desta <da vida humana> um objeto da experiência; mas a atividade através da qual a ciência atingiu a consciência, a apresentação através da qual ela conheceu a vida, o modelo [*Abbild*] de sua necessidade [*Nothwendigkeit*] e verdade é – a arte” (WAGNER, 1911, pp. 43-44).

⁴ Cf. SCHLEGEL, 1967, p. 217. O texto de August Schlegel faz parte dos *Athenäum-Fragmente*, obra coletiva contendo fragmentos também de seu irmão Friedrich, de Schleiermacher e Novalis.

⁵ Cf. SCHLEGEL, 1967, p. 115. Encontramos uma posição análoga na teologia de Schleiermacher, que indica o mesmo sentido de síntese e deixa em aberto a tarefa futura: “Religião e arte estão uma ao lado da outra como duas almas que se tornaram amigas, cuja afinidade interior, se elas se intuem do mesmo modo, ainda lhes é desconhecida” (SCHLEIERMACHER, 2008, p. 110).

⁶ Não pretendo discutir aqui a herança do Romantismo alemão através do século XIX e sua importância para Nietzsche. Em alguma medida, abordei essa questão em meu artigo “Nietzsche e o *Gesamtkunswerk* wagneriano” (*Analytica*, vol. 14, n.1).

Mais especificamente, é essa tese que repercute ao longo de todo o texto de *O nascimento da tragédia*, especialmente na conhecida afirmação do parágrafo 24 segundo a qual o mundo só se justificaria esteticamente (cf. KSA 1, 152).

Vemos, assim, facilmente que conjuntos de problemas a fotografia instala no centro dos debates dos herdeiros do Romantismo. Paroxismo positivista, a reprodução mecânica do daguerreótipo pode ser identificada com o condenável esvaziamento do espiritual em nome da precisão técnica, o sacrifício do todo em nome do detalhe. E mais: o que há de perigoso, ameaçador, no novo domínio do fotográfico, é que seu excesso escamoteia sua deficiência. Resta, portanto, a questão: que tipo de narrativa o *Kulturkreis* enxerga no álbum de fotografias? O que ele pode e o que ele *não* pode narrar? Intimamente relacionado aos processos de reconfiguração da identidade ideológica de uma classe social, ele é mapa apenas na medida em que – talvez como todo mapa – é também espelho. Jens Jäger, ao estudar o desenvolvimento da fotografia na Alemanha e na Inglaterra entre 1839 e 1860, detem-se justamente nesse mecanismo: “É segundo esse princípio que se constitui a função da fotografia aí, objetivar a autoimagem de um grupo social e, através dessa autoimagem, promover uma força de convicção” (JÄGER, 1995, p. 135) Sabemos o quanto a conexão de Nietzsche com esses processos variou, sobretudo após sua ruptura com a metafísica greco-wagneriana. Nesse sentido, é plausível supor que sua relação com a fotografia também tenha se modificado, afastando-se, senão dos problemas do modelo romântico, ao menos de suas soluções. O signo dessa transformação poderia ser procurado em dois níveis – nos textos sobre a fotografia e nas próprias imagens nas quais Nietzsche se deixou retratar. É essa a hipótese – e seus pressupostos – que gostaria de avaliar.

II. Narrativas

Em primeiro lugar, é preciso examinar esse genitivo, ou seja, o que são as fotografias *de* Nietzsche que pretendo abordar aqui. Embora sua coleção guardasse, como dito, retratos de muitas pessoas, Nietzsche se referiu, sobretudo em sua correspondência familiar, com muito mais frequência, às suas próprias fotos – não apenas em termos circunstanciais, mas, em maior ou menor grau, reflexivamente. Essa primeira e muito geral caracterização quantitativa nos permite esboçar o privilégio de um campo, uma espécie de região central no mapa formado pelo álbum de fotografias. No total, até onde os atuais registros alcançam, Nietzsche se dispôs a se colocar diante da câmera dezoito vezes ao longo de sua vida. Esse é um número particularmente alto

para a época, considerando tanto a média entre os alemães quanto o custo unitário das fotografias.⁷ Essa excepcionalidade se deixa explicar apenas parcialmente pelo fato de que Nietzsche fazia parte de um meio intelectual – e, mais especificamente, universitário – no qual a circulação das ideias acrescentava-se, gradualmente, as imagens dos homens por trás delas. Certamente, o culto romântico e pós-romântico à personalidade se alimentou, em larga medida, desse novo aparato simbólico, de modo que é razoável supor que não houvesse, praticamente, entre os schopenhauerianos, os wagnerianos e os bismarckianos, por exemplo, quem não tivesse uma foto de seus ídolos – ou não quisesse ter uma. Mas, pelo menos até a década de 1890 e todos os suspeitos esforços de sua irmã Elisabeth, Nietzsche estava bem longe de ser um desses ídolos.

Pode-se argumentar aqui, no entanto, que o interesse de Nietzsche em posar para fotografias está relacionado, antes, ao modo como ele *pretendeu* se representar em termos sociais, culturais e institucionais. Por esse caminho, adivhamos o quanto o gesto de deixar-se fotografar se complementava por uma atividade reflexiva, muito diferente da mera passividade da reprodução. Essa atividade, de fato, era, em geral, parte constitutiva do evento que conjugava a competência técnica do fotógrafo com a disposição individual do modelo – e, nesse sentido, a fotografia seria a superfície historicamente construída no cruzamento desses três *olhares*: o da câmera, o do técnico e o do retratado. Como lembra Jäger, é essa mobilidade – e não a estabilidade monótona da mímesis mecânica – que, apesar da crítica que, como veremos, destituía a legitimidade da fotografia, estava em jogo nela na segunda metade do século XIX: em função de limitações técnicas, mas, também, da compreensão da função social do retrato, “fotografias nas quais os homens eram retratados pelo fotógrafo e pela câmera desprotegidamente como meros objetos eram, nesse período, praticamente impossíveis” (JÄGER, 1995, p. 148; cf., também, BURKE, 2001, p. 26). Por um lado, a produção fotográfica era determinada – como ainda é – em função de questões de ordem material: o enquadramento, em função do peso e da estabilidade do equipamento; a pose, em função do tempo de exposição necessário; o cenário, em função da quantidade de luz disponível. Mas, a cada uma dessas camadas de sentido, organizadas pela sensibilidade

⁷ Como informa Nietzsche, repetidamente, em sua correspondência por ocasião de sua contratação em Basileia (por exemplo, em KSB 2, 369), seu salário anual correspondia a 800 táleres por ano, o que significa cerca de 16 táleres semanais. O preço de uma fotografia, à época, podia variar entre 1 ½ a 6 táleres (cf. JÄGER, 1995, p. 76), equiparando-se ao preço de um livro – em uma época em que livros ainda eram considerados objetos particularmente caros.

instrumental do fotógrafo, acrescentavam-se as ideias pessoais dos que posavam diante da câmera inerte. No nível dos enunciados⁸, Nietzsche como *produtor* de imagem era, assim, a condição de existência de Nietzsche como *produto* imagético.

Esse tipo de produção a história da fotografia denominou *composição*, mas poderíamos chamá-lo também de *narrativa*. Esse último termo nos é mais útil aqui na medida em que sublinha, de modo mais imediato, a relação entre a figuração e o tempo, ou entre a *imagem* e sua *história*. Sobre isso, dois pontos devem ser explicitados, no entanto. Em primeiro lugar, por *imagem* não estou entendendo o todo da fotografia, ou seja, não pretendo reduzir esta àquela. Enunciativamente, a fotografia é também a representação de sua materialidade, a hierarquização institucional de seus usos e de seus meios de circulação, um meio de seleção do imaginário social etc. Uma fotografia é, portanto, também, o conjunto de discursos que, produzidos ao seu redor, sobre ela, contra ela, apesar dela, mantém, todavia, com ela uma relação de mútua determinação. Assim, uma fotografia *de* Nietzsche não seria o receptáculo misterioso de significados que se abririam apenas para hermeneutas iniciados – como na pergunta “o que está por trás do olhar do filósofo?” – mas, ao contrário, seria o *resíduo* precipitado no imbricamento de diferentes campos representacionais, simbólicos, sociais. Tais campos, por sua vez, não são universais, mas construídos em função de certos interesses de pesquisa, de tal modo que um quarto olhar, o do leitor de fotografias, intervem e se projeta sobre todos os outros.

Em segundo lugar, por *história* não pretendo me referir à simples *passagem do tempo*, ao conjunto de transformações no estado de um certo grupo de objetos que permaneceria, como condição da mudança, metafisicamente o mesmo. Essa permanência era ainda, por exemplo, a condição da historiografia positivista articulada por Leopold von Ranke na segunda metade do século XIX, e podemos, certamente, afirmar que o conflito entre *transitividade* e *permanência* se consolidou mesmo em um nível epistemológico, penetrando nos debates centrais da estética, da política, da ciência e assim por diante. No que diz respeito à fotografia, a apreensibilidade do tempo como passagem é – e foi, desde o começo – um aspecto central na maneira como artistas e críticos se voltaram para seu universo. Nas primeiras décadas de seu surgimento, o

⁸ Utilizo a expressão “nível enunciativo” no sentido dado a ela por Foucault, especialmente em *L'archéologie du savoir*, ou seja, aquele cuja existência surge como “algo distinto de um puro traço, mas como um domínio de objetos; não como resultado de um ação ou de uma operação individual, mas como um jogo de posições possíveis para um sujeito; não como uma totalidade orgânica, autônoma, mas como um elemento em um campo de coexistência; não como um acontecimento passageiro ou um objeto inerte, mas como uma materialidade repetível” (FOUCAULT, 1969, pp. 142-143).

tempo que passa é o dispositivo a ser dominado do ponto de vista operacional, restrito pelos modelos ópticos e químicos disponíveis: fotografar dependia de uma complexa administração do tempo, e o próprio Louis Daguerre, um dos criadores do universo fotográfico, se ocupa, em seus escritos científicos, em detalhar esse problema (DAGUERRE, 1898, p. 55). Mas logo essa questão é transferida para o outro lado da câmera, de tal modo que a cristalização dos eventos humanos se torna uma premissa da profissão do fotógrafo. O fato de que muitas famílias se apressaram em registrar os corpos inanimados de seus recém-falecidos entes queridos é o testemunho melancólico dessa perspectiva – diante da qual o *métier* procurou se especializar (cf. NEWHALL, 1984, p. 33). É ainda nesse sentido que Peter Burke fala de “narrativas visuais” (BURKE, 2001, pp. 140-156) e Thierry de Duve de “paradoxo” da fotografia (De DUVE, 1978, pp. 113-125). Ambos insistem em compreendê-la como captura do tempo que se esvai – o primeiro, do ponto de vista de sua leitura, o segundo, do de sua produção. Sem pretender eclipsar o mérito dessas interpretações, seu pressuposto fundamental me parece ainda muito problemático, já que, tanto em um caso quanto em outro – e, certamente, em muitos fotografos ao longo da história – a admissão de que há uma realidade – ou, nos termos de De Duve, uma “vida” (De Duve, 1978, p. 116) – que serve de referência externa à imagem é tomada como autoevidente.

A escolha metodológica que gostaria de fazer pensa, ao contrário, essa referência como o *produto* do funcionamento interno da imagem. Nesse sentido, a narrativa que emerge do corpo do defunto fotografado no século XIX não é a tagarelice de uma trajetória familiar, o persurso de um arco cronológico, da concepção à morte, mas, em termos precisamente kantianos, uma espécie de apresentação da síntese do tempo como condição da experiência fotográfica (de um lado ou do outro da câmera, de dentro ou de fora do álbum – aqui tanto faz). Dito de outra forma, gostaria de opor à historiografia rankeana uma outra, em que o tempo não seria encontrado nos interstícios de uma passagem, mas no modo de apresentação de um conjunto figurativo, em seu *enquadramento*. O *tempo* seria incorporado, antes, através do quadro no qual as condições de significado dos objetos representados são organizadas. Essa dimensão é histórica não porque captura na superfície singular do presente o desenrolar do passado, mas porque faz dessa superfície o lugar de construção do passado como herança simbólica em circulação. Talvez o exemplo mais didático, nesse sentido, seja a primeira

foto que Nietzsche tirou em sua vida, aos dezesseis anos, em março de 1861.⁹ Nela, tudo remete à atemporalidade da tradição. O jovem olha, compenetrado, diretamente para a câmera. De um lado, levemente apoiado em um pedestal neoclássico sustentando um imponente vaso de plantas, e próximo, do outro, do que parece ser uma cadeira em estilo rococó, parcialmente coberta por uma pesada cortina, Nietzsche reproduz o gesto napoleônico com a mão sob o sóbrio casaco preto. Todo o enquadramento desses elementos, em suas diferentes filiações históricas e estilísticas – por exemplo, a posição de Nietzsche entre o Neoclassicismo do pedestal e o barroco do mobiliário, ou, ainda, o que se mostra e o que se retira do olhar nesses objetos –, tudo isso assinala como essa foto específica, singular, se dirige em relação ao seu tempo e àquilo que seu tempo compreendia como o passado. A narratividade de uma fotografia não se reduz, portanto, à sua possibilidade de remeter para um movimento diante do qual ela seria apenas um índice, um instantâneo capaz de exumar a ligação entre o antes e o depois.

Se admitirmos, provisoriamente, tais deslocamentos metodológicos, avançamos alguns passos na questão inicial. Dessa maneira, poderíamos pensar o que são as fotografias *de* Nietzsche através de uma tipologia, considerando o *modelo narrativo* – e, assim, o modelo de enquadramento da relação com o tempo – que nosso olhar pode nelas inscrever. Referi-me, pouco acima, à narrativa sintética da foto do cadáver familiar. Ela se caracteriza, nessas condições, pela indicação da totalidade da experiência. A já mencionada primeira foto de Nietzsche reproduz esse modelo narrativo da maneira mais enfática, e em muitos níveis. Nela, o enquadramento da composição reúne, em um mesmo plano, as diferentes origens cronológicas de seus objetos (mais uma vez: o pedestal, o móvel, o gesto napoleônico de Nietzsche). Também nela, o mesmo enquadramento permite a seus amigos e familiares reconhecerem seu pertencimento a um certo horizonte de identidades institucionais: ela produz um enunciado sobre a realidade que é da ordem da verossimilhança – como atestam inúmeras cartas, aquele *é* Nietzsche, mesmo que ele não esteja em sua casa, mesmo que essa não seja normalmente sua postura, enfim, mesmo que as marcas do cotidiano tenham sido cuidadosamente apagadas.

Uma parcela significativa das fotografias de Nietzsche parece repetir uma tal estrutura narratológica, apoiada na síntese e seus mecanismos fundamentais, a totalidade

⁹ No que se refere a Nietzsche, todas as reproduções fotográficas e as informações relacionadas a elas a que me refiro nesse trabalho podem ser encontradas em um dos mais completos estudos iconográficos e fotográficos publicados até hoje, o volume *Friedrich Nietzsche – Chronik in Bildern und Texten*, organizado por Raymond Benders e Stephan Oettermann.

e a identidade. A maioria delas faz parte do período em que Nietzsche esteve vinculado ao *Kulturkreis* universitário. Além da foto com pose napoleônica e de uma série, tirada em 1862¹⁰, em que aparece com cabelos compridos e trajes mais casuais, ele se deixa retratar como estudante e, mais tarde, como professor em Basileia, mais onze vezes. O que enxergamos nessas fotos, em geral, é a busca pela *identidade* visual: o pequeno chapéu-símbolo dos membros da fraternidade estudantil Germania, em foto tirada com o grupo em 1864; o traje militar, em 1868, o chapéu estilo Bowler, em 1871, o bigode, que se tornaria um ícone de abrangência internacional, já cultivado em 1871, e, ainda mais, em uma pose de 1873. Além disso, a assepsia do fundo claro, espectral, e, em algumas delas, o olhar enviesado, reflexivo, apresenta Nietzsche esteticamente idealizado. Cada um desses detalhes identificatórios funciona como aquilo a que Roland Barthes chamou de *punctum* em uma fotografia – um pormenor que se impõe como elemento de sintetização do sentido geral da representação.¹¹ Embora sejamos tentados a interpretar esse modelo como derivado do pertencimento profissional de Nietzsche, aqui, uma dificuldade se impõe, pois, já em 1882 – ou seja, quando já afastado de suas atividades docentes em Basileia – ele posa, mais uma vez, para uma série de retratos muito parecidos com os de dez anos antes.

Contudo, nem toda narrativa precisa ser entendida em termos de síntese. Uma outra estrutura narratológica atravessa um pequeno grupo de fotografias de Nietzsche. Nelas, o que se sublinha é o estranhamento – e não a identidade –, a abertura da ironia – e não a totalidade da interpretação – e a paródia – e não a verossimilhança. Na verdade, esse pequeno grupo é formado por apenas duas fotografias. A primeira delas, de 1871, nos mostra uma cena aparentemente inocente: Nietzsche e Erwin Rhode encontram-se de braços dados, cada um de um lado, a seu amigo Carl von Gersdorff. Apesar de sua banalidade, há algo de cômico nessa imagem: os olhares desencontrados e as posições dos retratados (Rhode em pé, von Gersdorff sentado e Nietzsche como que inclinado sobre eles), traem uma certa desarmonia formal que é mesmo a antítese das ideias de amizade e união sugeridas. Em correspondência com seus amigos, Nietzsche não vai se

¹⁰ Essa série era constituída de fotografias do tipo *Bildnis-Miniaturen*, pequenos retratos utilizados como uma espécie de cartão de visitas, normalmente retocados e tirados da cintura para cima em fundo claro – a grande maioria das fotos guardadas por Nietzsche é desse tipo.

¹¹ Cf. BARTHES, 2002, p. 828: “Um detalhe se apodera de toda minha leitura; é uma mutação viva de meu interesse, uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer foto*. Essa *alguma coisa* faz *tilt* (...)”. Barthes opõe a esse modelo de construção do sentido um outro tipo de síntese a que ele chama *studium*, na qual o significado se dá através da análise dos elementos iconográficos. Não pretendo discutir aqui as observações de Barthes sobre fotografia, mas gostaria de assinalar que sua insistência na síntese parece deixar de lado outras possibilidades significativas que considerarei a seguir.

limitar a reconhecer nessa foto sua “horrorosa corcunda” e, como ele mesmo diz, seu olhar estúpido (KSB 3, 233). Ele reconhece algo que diz respeito, justamente, ao nível da narrativa: o caráter artificial, visivelmente encenado daquela composição. Em carta a von Gersdorff de dezembro de 1872, com a qual Nietzsche envia a foto conjunta, ele identifica “algo de selvagem e meio aristocrático” (KSB 4, 101) na cena. Mais precisamente, a palavra empregada por Nietzsche, e que traduzimos, muito imprecisamente, por “meio aristocrático”, é *Bojarenhaftes*. A referência geral aqui é a linhagem dos Bojar, membros da aristocracia russa e eslava que permaneceram no poder até o século XVII (cf. CRUMMEY, 1983). Mas, mais especificamente, é provável que Nietzsche esteja se referindo aos trajes bojares, volumosos e que cobriam ombros e pescoço de modo afetadamente majestoso. Identificando-se dessa forma, o retratado sublinha o traço anti-naturalista, paródico da composição. Rhode, um pouco depois, escreve a Nietzsche em resposta ao envio da foto, e nota, ironicamente, algo semelhante: “<obrigado>, em primeiro lugar, pelo envio da maravilhosa fotografia dos 3 honestos fabricantes de pentes: no final, a foto de três (...) atores de feira de exposição (...)” (citado em BENDERS & OETTERMANN, 2000, p. 249). As duas referências de Rhode apenas repetem e aumentam o caráter desarticulado e cômico da imagem. Os três fabricantes de pentes são os personagens da novela homônima de Gottfried Keller (*Die drei gerechten Kammacher*), na qual três amigos se tornam inimigos em função de uma disputa pela mão de uma rica senhora afim de comprar a fábrica de seu mestre. A honestidade introduzida no título é, essencialmente, irônica. Além disso, “atores de feira de exposição [Messeschauspieler]” é uma expressão que remete à afetação dos atores de nível profissional inferior em uma sociedade em que a popularização da estética era contemporânea e complemento do avanço técnico fotográfico (cf. JÄGER, 1995, pp. 36-37). Percebe-se, assim, que o que se insinua na foto dos três amigos – involuntariamente, talvez, é verdade – é o contrário de uma narrativa sintética. A semântica dos objetos imagéticos é não apenas enviesada, mas fundamentalmente pervertida pela insistente obviedade da artificialidade do quadro que os une. A esse tipo de narrativa, que, no ato mesmo de sua manifestação, ao invés de conjugar a existência temporal dos elementos imagéticos em um mesmo *todo*, sublinha suas descontinuidades, gostaria de chamar de *narrativa da distância*.

Uma segunda fotografia de Nietzsche, no entanto, é ainda mais exemplar nesse registro. Bem mais conhecida hoje em dia pelo seu caráter inusitado, ela nos mostra, novamente, três amigos: dessa vez, Lou Salomé, Paul Rée e o próprio Nietzsche. A

primeira, sobre uma carroça, empunha um chicote como que pronta a desferir um golpe, enquanto os outros dois, se colocam à frente do carro, talvez esperando a ordem que os fará puxá-lo. É aqui, nessa imagem encenada, que se produz o maior distanciamento narrativo dentre todas as fotografias *de* Nietzsche. Pela sua raridade e exemplaridade, gostaria de me deter um pouco mais nela.¹² É necessário, no entanto, antes, problematizarmos certas filiações históricas.

III. Sínteses

O dispositivo da *camara obscura*, através do qual uma imagem, iluminada pela luz externa, atravessa o pequeno orifício em uma extremidade de um espaço escuro e fechado, projetando-se, invertidamente, na superfície oposta a esse orifício, era conhecido desde a Antiguidade e foi explorado mecanicamente desde o final do Renascimento (cf. NEWHALL, 1984, p. 9; CRARY, .1988, *passim*) Sob esse aspecto, alguns viram na fotografia apenas a repetição de um funcionamento muito mais antigo (cf. JÄGER, 1995, p. 145). Entretanto, os aparelhos disponíveis até as pesquisas de Niépce e Daguerre, no começo do século XIX, não eram capazes de *fixar* a imagem em uma superfície, exigindo o trabalho de um desenhista capaz de imprimir, através da projeção, uma cópia da figura representada. Assim, não é no nível do funcionamento óptico que a fotografia emerge como técnica representativa moderna. Antes, sua ruptura com a *camara obscura* se encontra exatamente na elaboração de uma *superfície de revelação*. Invenção química, portanto, mas também problematização do estatuto discursivo da imagem em termos até então não experimentados. A imagem produzida nos mecanismos do Renascimento se relacionava com o real através da consciência e da

¹² Restam ainda, no álbum de fotografias *de* Nietzsche aquelas produzidas pela irmã e pela mãe após o colapso de Turim, em 1889. Em 1891, ele aparece ao lado da mãe, em pose solene e olhar enviesado. Após isso, ele será fotografado outras duas vezes; uma por Curt Stoerving, que fará de suas imagens a matriz de muitas pinturas e esculturas; e, em seguida, por Hans Olde, que produz a fatídica série final de fotografias de 1899, onde Nietzsche, deitado ou sentado em sua varanda, com o olhar inerte, é acompanhado de sua irmã. Esse terceiro conjunto de fotografias pós-Turim coloca uma série de dificuldades que não pretendo abordar aqui, especialmente em função do fato de que se tratam de imagens que não foram escolhidas pelo próprio Nietzsche, mas por sua mãe e irmã. Obviamente, elas não são isentas de uma narrativa, mas deixam em aberto um problema que demandaria a análise de um outro extenso conjunto discursivo: em que medida a loucura de Nietzsche é, ela mesma, um *enquadramento*? Não penso apenas nas pouco exploradas hipóteses de Pierre Klossowski (KLOSSOWSKI, 1968, pp. 312-313) e Claudia Crawford (CRAWFORD, 1995, p. 46), segundo as quais, Nietzsche teria escolhido sua própria doença. Mas também no modelo narratológico dos discursos médicos, do recém-formado culto à sua personalidade, das falsificações literárias de sua irmã. Seria preciso avaliar em que medida essas duas formas narrativas – as primeiras, da distância, as outras, da síntese – se deixariam revelar nas fotografias *de* Nietzsche – e aqui se acrescentariam problemas talvez insolúveis em torno desse genitivo.

expertise do desenhista. O que surpreende o século XIX é que a superfície fotográfica como que *fala por si*.

Projetando o modelo óptico sobre o químico, o que se encontrou foi um desnível: enquanto, como lembra Johnathen Crary (CRARY, 1984), a *camara obscura* era compreendida como um duplo do funcionamento da percepção do olho humano, o daguerreótipo dependia da intervenção humana apenas no nível de sua adequada instalação, e não no da produção direta da imagem. É interessante notar, desse modo, que a superioridade representativa das novas câmeras fotográficas, justamente pelo seu excesso, que exclui o campo antropológico, substituindo-o pelo maquínico, é incorporada no horizonte simbólico do século XIX, até bem tarde, como uma falta. Na maior parte dos casos, esse signo era suficiente para submeter a fotografia a uma sistemática e duradoura rejeição, que a colocava fora do domínio das artes e a investia de um ameaçador poder de pauperização dos processos representacionais – pauperização que poderia atingir a classe social detentora dos meios tradicionais de reprodução. Essa atitude geral, que Walter Benjamin descreve em seu ensaio sobre fotografia (BENJAMIN, 1977, Bd. II-1, p. 369), segue uma linha que parte de Charles Baudelaire e chega a Siegfried Kracauer.

No caso do primeiro, a violenta recusa de admitir a fotografia como arte se concentra na identificação das novas técnicas representativas com a banalização de uma nascente indústria cultural, incapaz de se colocar sob a perspectiva do poeta e de seu demorado olhar sobre o mundo. Em um conhecido artigo publicado no *Salão de 1859*, intitulado *O público moderno e a fotografia [Le public moderne et la photographie]*, Baudelaire se dirige duramente àquela que denomina a “sociedade imunda”, fascinada pela “reprodução exata da natureza” e por “sua trivial imagem sobre o metal” (BAUDELAIRE, 1980, p. 748). O narcisismo da fotografia logo se instala como uma doença da cultura – e, o que é mais grave, como uma doença instilada *intencionalmente*:

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores deficientes, muito mal dotados ou muito preguiçosos para acabar seus estudos, esse engodo universal carregava não somente a característica da cegueira e da imbecilidade, mas tinha também a cor de uma vingança (*Idem*, p. 749).

A conclusão lógica desse estado de coisas não poderia ser outra: “É permitido supor que um povo, cujos olhos se acostumaram a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo, não tenha, ao fim de um certo tempo,

diminuído a faculdade de julgar e de sentir, aquilo que há de mais etéreo e de mais imaterial?” (*Idem*, p. 750). Mais de cinquenta anos depois, Kracauer vai retomar o ponto de Baudelaire – sem referir-se explicitamente a ele – associando a ilusão da cristalização artificial do instante fotográfico com o “medo da morte” de uma nova cultura de revistas populares (KRACAUER, 1963, p. 35), onde “artistas da fotografia [*Photographierkünstler*]” estão apenas interessados na “aparência do espiritual [*Schein des Geistigen*]”, pois “temem o verdadeiro espírito” (*Idem*, p. 28).

Ora, de acordo com tais afirmações, tanto Baudelaire quanto Kracauer se encontram em uma dinastia na qual, em certa medida, o próprio Nietzsche estava inscrito. Afinal, a sistemática rejeição que os dois primeiros empreenderam contra a fotografia parece multiplicar o horror de Nietzsche diante de David Strauss, em sua primeira *Consideração Extemporânea*. Evidentemente, não se trata de um texto sobre fotografia, mas reconhecemos nele os argumentos contra as pretensões realistas do homem de ciência que se autoriza a “desperdiçar a vida com perguntas” (KSA 1, 202) e que ameaça triunfantemente a cultura verdadeira. O ataque de Nietzsche contra Strauss retoma aquele de Baudelaire e adianta o de Kracauer contra os fotógrafos com pretensões artísticas lá precisamente onde estes ameaçavam o *status* identitário do poeta, do crítico e do filósofo, ainda que tardiamente, românticos. Há uma nostalgia da *grande síntese* – a mesma prometida por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* – que só pode reconhecer as novas técnicas representacionais científicas como *sínteses menores*.

No contexto específico da cultura alemã da segunda metade do século XIX, essa minoridade se explica, também, institucionalmente: a fotografia se constituiu, desde sua origem, como antítese da *cultura dos mandarins universitários*. Assim, desde 1840, ela se desenvolveu fora dos domínios tradicionais das instituições de ensino. Mesmo a apropriação por parte da ciência dessas técnicas – em fotografias astronômicas, botânicas e geológicas – só se deu após estudos independentes, levados a termo por representantes de uma emergente classe social em processo de industrialização e crescimento econômico, com interesses relativamente mais pragmáticos (cf. JÄGER, 1995, p. 92). Ou seja, a origem ideológica da fotografia é mercantilista e, portanto, aos olhos da elite intelectual da época, anti-humanista. Isso explica, em termos gerais, o sentido da recusa de Baudelaire e Nietzsche, tanto quanto a

querela entre a pintura – domínio tradicionalmente institucionalizado – e a fotografia.¹³ Do mesmo modo, a superfície fotográfica é também a fronteira entre dois modelos institucionais, economicamente distintos, que disputaram após 1850, o poder de identificação e totalização *da e na* História, ou seja, o poder de síntese na narrativa do tempo. Sob essa perspectiva, é compreensível que a própria narratividade sintética na fotografia tenha sido presentida com desconfiança, tenha sido diminuída e deslegitimada pelo *Kulturkreis*¹⁴.

Todas as poucas vezes em que Nietzsche tratou da fotografia em sua obra – publicada ou póstuma – foi a partir desse modelo. Ainda em um fragmento de 1880, o fracasso das pretensões científicas é associado ao mecanismo fotográfico: “A ciência pode, definitivamente, apenas mostrar, não ordenar (mas se a ordem universal dada for ‘em que direção?’, então ela pode indicar o meio), a ordem universal da direção ela não pode dar. Isso é fotografia. Mas ela precisa do artista criador: eis aí os instintos [Triebe]!” (KSA 9, 354). Praticamente a mesma avaliação é repetida em alguns outros textos póstumos (KSA 11, 57; KSA 11, 92; KSA 13, 117), onde a artificialidade da representação fotográfica surge como o segredo escamoteado da ciência que a crítica genealógica deve revelar. É verdade que essas críticas se movem em cenários institucionais que se transformam sensivelmente ao longo dos anos: em 1872, a ilusão sintética era a ameaça velada dos filisteus da cultura, dos anti-wagnerianos como Strauss; na década de 1880, ela é o ônus de toda a cultura ocidental, do cristianismo, da ciência moderna e da música de Wagner.

A desconfiança de Nietzsche acerca da capacidade sintética das narrativas fotográficas se exprime também no modo como ele mesmo se colocou criticamente diante do fotógrafo, ao posar para seus retratos. Assim, em agosto de 1868, Nietzsche envia a seu amigo Rhode uma cópia da famosa foto daquele mesmo ano em que aparece em trajes militares, empunhando um sabre. Ela é acompanhada de um comentário instrutivo: exemplo, segundo Nietzsche, de uma fotografia ruim, ela denuncia, a

¹³ Nos escritos preparatórios para a série de conferências sobre o futuro dos estabelecimentos de ensino, do começo de 1872, Nietzsche trata desse ponto: “Oposição contra o mundo imperativo do belo e do sublime: protesto da fotografia contra a pintura” (KSA 7, 266).

¹⁴ Mesmo as tentativas de compreender a fotografia como um elemento positivo, acabaram por incorporá-la no interior de uma hierarquização dada socialmente. O pintor e fotógrafo Charles Nègre, por exemplo, declarou em 1851, que as recentes técnicas de reprodução de imagem deveriam servir como auxiliares nas mãos dos artistas, os únicos capazes de produzir algo belo (cf. FRIZOT, 1983, p. 57). A domesticação da fotografia ainda articulava, nesse nível, a ideia de que sua síntese era inferior em termos ontológicos e transcendentais.

inabilidade do fotógrafo de captar o tempo, sua “irritante” simplificação. Se o retratado se revolta contra isso, diz, tudo o que o fotógrafo faz é esconder-se atrás da impessoalidade objetiva da máquina e mirar-nos com seu olho inerte – “ele escorrega para detrás de seu pano e grita: ‘Não se mexa!’” (KSB 2, 307). A dissolução do fotógrafo na suposta facticidade do mundo é duplamente ameaçadora: ela impede o alcance do estatuto da arte (que precisa de algo como os instintos para alcançar a totalidade da criação) e permite ao “mau fotógrafo” (*Idem*) escapar de seus críticos. E se, por acaso, uma fotografia se aproxima um pouco mais da síntese espiritual, isso se deve ao trabalho do modelo, e não do fotógrafo. É o caso, por exemplo, em um dos retratos tirados em 1864. Comentando a respeito dele com a mãe, Nietzsche é capaz de reconhecer uma melhor representação de sua imagem – não pelo nível de perfectibilidade representacional, mas porque, no momento em que estava diante da máquina, imaginava uma composição musical, “pensava e sentia de fato algo” (KSB 2, 29). Esse algo aparece na carta como as *Stimmungen*, as *disposições espirituais* dadas como um todo¹⁵.

Compreendida historicamente, a rejeição de Nietzsche a respeito da fotografia nos conduz a essa disputa ideológico-institucional pela posse da síntese da narrativa. Se ela é dada ao fotógrafo, não pode se produzir senão como *falsificação* ou como *insuficiência*. É somente do lado do modelo, de sua ação reflexiva, que ela se dá em seu pleno direito. Os retratos de Schopenhauer e Wagner não são bons porque foram tecnicamente obtidos, mas porque seus objetos eram espirituais em seu mais amplo sentido. No final das contas, é somente o retratado quem pode se responsabilizar pela composição em seu sentido mais profundo – é a ele que pertence o *enquadramento*.

IV. Distâncias

Se a atividade reflexiva do modelo fornece a saída semiótica nas narrativas da síntese, isso se torna ainda mais claro nas narrativas da distância. Nesse caso, essa atividade é incorporada imagetivamente como uma presença desagregadora, e não subsumida em um todo semiológico. A composição pode ser completa do ponto de vista de sua forma geral, de sua *Gestaltung*; nada precisa faltar aos objetos apresentados, mas, ainda assim, a disposição desses objetos sugere uma *abertura*. No exemplo da

¹⁵ O termo *Stimmung* é extremamente importante para a compreensão do modelo de apreensibilidade sintética desenvolvido em *O nascimento da tragédia*, especialmente nas seções 5 e 6 (KSA 1, 42-52). Sobre a função estética da *Stimmung*, inclusive no Romantismo alemão, cf. GUMBRECHT, 2008.

fotografia dos “três fabricantes de pente”, a posição dos modelos sublinha o conflito cômico, que se impõe como distância tanto entre a semiótica da amizade e a paródia da situação, quanto entre os corpos enquadrados na imagem. Mas, voltando ao outro exemplo de narrativa da distância nas fotografias de Nietzsche – sua foto com Lou Salomé e Paul Rée –, a composição alcança um outro nível reflexivo. Se, no retrato com Erwin Rhode e Carl von Gersdorff, ela é apresentada como um resultado acidental, em 1882, a intencionalidade passa a ser um dado importante na construção narrativa da imagem¹⁶.

Heinz Frederick Peters nos informa, em detalhe, as condições nas quais a fotografia foi obtida. (PETERS, 1985, p. 102) É em um passeio em maio de 1882 pela cidade suíça de Luzern que Nietzsche, Rée e Lou decidem procurar o fotógrafo Jules Bonnet e seu famoso estúdio. Ao chegarem lá, é Nietzsche quem dirige a composição: diante de uma carroça, utilizada para elaboração de nostálgicas cenas campestres, comuns nos retratos de família da época, ele imagina uma *farsa*. É ele, também, que solicita a Bonnet os objetos que deverão compôr o cenário, bem como suas disposições. É ele, enfim, quem tem de administrar as reclamações dos modelos, os protestos de Lou contra sua posição “inconveniente para uma moça” (*Idem*) e os de Rée contra o tom humilhante daquele enredo, e convencê-los de que “nenhuma outra pose poderia representar suas relações de maneira mais apropriada” (*Idem*). O instante em que Nietzsche e seu amigo aguardam o comando do chicote de Lou para começarem a puxar a carroça é fixado em todo seu complexo conjunto de tensionamentos. No final daquele mesmo mês de maio de 1882, escrevendo a Lou, Nietzsche, apesar de admitir o resultado satisfatório do retrato, não se isenta de reclamar de Jules Bonnet: “Oh, aquele péssimo fotógrafo!” (KSB 6, 198).

Mais uma vez, é aos modelos que cabe o sucesso da imagem, mas, nesse caso, também ao *compositor* da cena. O gosto por esse tipo de composição não era algo novo para Nietzsche. Na época de seu convívio com Wagner, ele havia participado de alguns *Puppentheater*, pequenas encenações de cenas e personagens míticos, organizados por Cosima por ocasião do Natal (cf. KSA 15, 18). Neles, Nietzsche não apenas representava os papéis sugeridos pela esposa de Wagner, mas também se dedicava ao

¹⁶ Com isso, não pretendo afirmar que a chave de leitura de uma imagem deva ser procurada na psicologia das intenções ou em um desejo qualquer que lhe serviria de condição. Mas não podemos ignorar que o discurso sobre a intencionalidade é um acréscimo importante na consolidação do sentido da narratividade. Se admitirmos, como o fiz de início, que a fotografia é uma superfície imagética e discursiva, intencionalidade e arbitrariedade não são condições da experiência fotográfica, mas signos produzidos nos limites internos do *enquadramento* enunciativo.

arranjo da decoração – a ponto de Cosima escrever-lhe, pedindo que providenciasse tecidos e outros acessórios (cf. carta de Cosima, citada em JANZ, 1993, p. 345). Mas a diferença aqui é notória. O desconforto confessado dos modelos na foto de 1882 – que retoma algo da falta de sincronia dos “três fabricantes de pente”, quase dez anos antes – manifesta todas as distâncias reveladas naquela cena. Ironicamente, o chicote de Lou (adornado, paradoxalmente, com um ramalhete de flores) e a prontidão domesticada de Nietzsche e Rée acabam por *representar mais adequadamente suas relações*, mas essa camada de sentido não emerge da superfície da imagem senão através de um desvio – a verossimilhança dos fatos cede lugar à veracidade no nível alegórico, que só se mostra ao se esconder.

Não devemos entender aqui essa alegoria no sentido preciso que o termo guardou nos escritos em que Nietzsche ainda se filiava à metafísica de Schopenhauer e à estética de Wagner. Nestes, a alegoria apontava para o todo do espírito alemão ou da verdadeira cultura do círculo de eruditos. Em um fragmento preparatório para a quarta *Consideração Extemporânea*, do começo de 1874, por exemplo, Nietzsche defende a ideia de que, no drama discursivo [literalmente, *Wortdrama*, drama da palavra], a música deve ser utilizada para alcançar algo que está fora do domínio da mera representação – e onde reside, propriamente, a verdade estética: “Tal música, pura em si, pode ser comparada à alegoria pintada [gemalten Allegorie]: o sentido próprio não se encontra nas imagens, e por isso pode ser muito belo” (KSA 7, 772-773).¹⁷ Se ainda podemos falar de alegoria na fotografia de 1882, é apenas na medida em que o mais-além de sua verdade, ao mesmo tempo em que se impõe, se retira, definitivamente encoberto, como em uma escrita cifrada. Nesse sentido, a distância se instaura irredutivelmente e os jogos de identificação e totalização se desfazem. Não há nenhuma classe social a representar, de tal modo que Élisabeth, diante da imagem, acredita que se trata de uma deformação do caráter de seu irmão, intencionalmente elaborada por Lou (cf. MARTIN, 1991, p. 74). A própria Lou, em suas anotações pessoais, encontrará aí não a totalidade de uma ideia a ser representada, mas a insistência gráfica de certas particularidades, como a desconcertante pequenez da carroça (cf. citado em BENDERS & OETTERMANN, 2000, p. 514). De um modo ou de outro, e graças à estrutura narrativa constituída por Nietzsche, a imagem fotográfica permanece fechada sobre si

¹⁷ Anna Hartmann Cavalcanti explorou essas questões em seu livro *Símbolo e Alegoria, a gênese da concepção da linguagem em Nietzsche*. No entanto, não estou convencido, por seus argumentos, de que Nietzsche tenha evitado o termo *Allegorie* – o fragmento citado aqui é um contra-exemplo desse hipótese. Cf. CAVALCANTI, 2005, p. 282.

mesma – sob uma forma que o texto de *Ecce Homo* denominou de *forma de enigma* [*Räthselform*] (KSA 6, 264).

Vemos, assim, em que sentido essa narratologia da distância sugere um outra vida das imagens. Ela parece corresponder a uma recusa ideológica, já que não se oferece nem inteira, nem diretamente aos processos legitimadores do reconhecimento institucional, cultural e social. Consideradas desde tal perspectiva metodológica, essas imagens não seriam mais construídas no âmbito de um projeto de resgate de identidades, mas, ao contrário, naquele da produção genealógica de seu esfacelamento.

IV. Conclusão

Alfred Lichtwark, crítico de arte alemão, escreveu, em prefácio à obra de Friedrich Mathies-Masuren, de 1909, sobre a arte fotográfica, que não havia, em sua época “nenhuma obra de arte que tenha sido mais notavelmente contemplada que as fotografias de si mesmo, dos parentes próximos e amigos, dos que são amados” (LICHTWARK, em MATHIES-MASUREN, 1909, p. 13). Ainda historicamente orientado pelo paradigma da perfectibilidade representacional, ele não podia desconfiar que essa fascinação e esse “si mesmo” seriam objeto de uma contínua desconstrução semântica nos anos seguintes do desenvolvimento da fotografia como arte. É verdade que foi preciso esperar o Surrealismo, o Dadaísmo e o Futurismo para que a pureza da forma representada se metamorfoseasse em imagens que incorporariam técnicas de composição antes inadmissíveis. A “nova fotografia” da década de 1910 e 1920, através das sobreposições, das superexposições, das colagens e do acento aos desvios formais da figura, dissolviam, enfim, o campo da objetividade (cf. NEWHALL, 1984, pp. 205-222). Mas essa transformação formal foi antecedida por algumas importantes experiências no nível semântico, que perturbariam a afirmação de Lichtwark, caso ele as considerasse. Isso porque, enquanto os primeiros retratistas utilizavam as novas técnicas disponíveis de modo a apreender, obsessivamente a facticidade do mundo – concreto, como é o caso com as cenas cotidianas de Daguerre, ou espiritual, como nos expressivos retratos de Félix Nadar – alguns outros exploraram suas novas possibilidades no domínio dos jogos de identidade. Hippolyte Bayard, por exemplo, obtem, em 1840, um autorretrato no qual aparece inclinado, de olhos fechados, reproduzindo a pose de um homem morto, a que dá o título *Autoretrato como afogado* [*Autoportrait em noyé*]. O caráter farsesco da imagem talvez já fosse o suficiente para considerá-la uma das primeiras narrativas da distância na história da fotografia. Mas a

ela, Bayard acrescentou uma outra dimensão significativa, escrevendo em seu verso algumas linhas. Nelas, não é apenas a ilusão de um referente falso, inexistente, que qualifica a imagem como pervertida – é também o *modo de olhar* e a relação com o real que são comicamente mimetizados:

O cadáver do senhor que vedes aqui atrás é o do Sr. Bayard, inventor do procedimento do qual vistes e vereis maravilhosos resultados. É do meu conhecimento que, há cerca de três anos, esse engenhoso e infatigável pesquisador se ocupava de aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o Rei, e todos aqueles que viram os desenhos que ele considerava imperfeito, admiraram-nos como vós admireis nesse momento. Isso lhe causou muito honra e não lhe valeu um centavo. O governo, que tinha dado muito ao sr. Daguerre, disse que não podia fazer nada pelo sr. Bayard, e o infeliz se afogou. Oh! instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os sábios, os jornais se ocupam dele depois de muito tempo, e hoje já faz muitos dias que ele está exposto no necrotério, sem que ninguém lhe tenha reconhecido ou reclamado. Senhores e senhoras, passemos a outros assuntos, de medo que vosso olfato seja afetado, pois a figura do senhor e suas mãos começam a apodrecer, como podeis notar” (citado em GAUTRAND & FRIZOT, 1986, p. 7).

A importância desse texto se encontra justamente nessas palavras finais, nesse “comme vous pouvez le remarquer” que complica os jogos identitários e direciona o olhar. E é essa ruptura com a facticidade do real que encontramos na foto de Nietzsche, Rée e Lou Salomé em Luzern, em 1882. Sua diferença em relação às narrativas sintéticas das fotografias de 1873, por exemplo, é a mesma entre Daguerre e Bayard, entre a representação e a ficcionalidade. Ou antes: a diferença entre as narrativas de síntese e as narrativas de distância no universo fotográfico *de* Nietzsche corresponde à diferença entre o tipo de representabilidade constituído em *O nascimento da tragédia* e aquele produzido por *Ecce Homo*. No primeiro caso, a ratificação dos mecanismos identitários tradicionais é formulada como projeto de resgate da cultura perdida e de retorno à origem esquecida (helênica, mitológica, wagneriana). No segundo, a biografia introduz Nietzsche como um personagem, que, quanto mais se apresenta, mais escapa à compreensão. Ao final de *Ecce Homo*, a pergunta “Fui compreendido?” só pode ser respondida com a assinatura farsesca “*Dioniso contra o crucificado*” (KSA 6, 374). Ora, entre essa assinatura e aquela com a qual Nietzsche procurou se identificar nas capas de seus livros, incluindo nos projetos não acabados de seus últimos escritos (cf., por exemplo, KSA 13, 542-543; 586; 615), se impoem as inúmeras identidades com as quais suas cartas do final de 1888 e começo de 1889 se dirigiam a seus correspondentes. Nietzsche Caesar, N., Nietzsche Dionysos, O Crucificado, Astu (respectivamente, KSB

8, 568; 570; 571; 572; 578) – são algumas das assinaturas com as quais essas cartas encerravam o nome “Friedrich Nietzsche” na forma do enigma¹⁸.

A análise da narratividade nas fotografias *de* Nietzsche nos coloca justamente diante do modo como esse genitivo comporta projetos identitários distintos. Nele repousa o sentido da ligação do real com a arte e a ciência e as expectativas de reconhecimento cultural. Compreender o que está em jogo nessas fotografias, o que podemos enxergar nelas, nos permite, ao menos, duas coisas importantes: reconhecer que representações de Nietzsche nossos discursos produzem, mas, mais fundamentalmente, que negociações esse autor, cujo nome se confirmou e se perdeu voluntariamente em seus retratos, pode empreender com o real – ou, antes, com sua *imagem*.

Referências bibliográficas:

- BARTHES, R. *La chambre claire* In.: *Oeuvres complètes*, vol. V, Paris: Seuil, 2002.
- BAUDELAIRE, Ch. “Le public modern et la photographie” In.: *Oeuvres complètes*, Paris: Robert Laffont, 1980.
- BENDERS, R. J. & OETTERMANN, S. *Friedrich Nietzsche – Chronik in Bildern und Texten*. München/Wien: Carl Hanser/ Deutscher Taschenbuch, 2000.
- BENJAMIN, W. *Kleine Geschichte der Photographie* In.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- BURKE, P. *Eyewitnessing, the Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion, 2001.
- CAVALCANTI, A. H. *Símbolo e Alegoria, a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo Annablume/ FAPESP; Rio de Janeiro: DAAD, 2005.
- CRARY, J. “Techniques of the observer”. In.: *October*, vol. 45, 1988.
- CRAWFORD, C. *To Nietzsche: Dionysus, I love you! Ariadne*. New York: SUNY Press, 1995.
- CRUMMEY, R. *Aristocrats and Servitors: The Boyar Elite in Russia, 1613-1689*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- DAGUERRE. “Description pratique du procédé nommé le daguérreotype” In.: COLSON, R. *Mémoires originaux des créateurs de la Photographie*. Paris: Carré et Naud, 1898.

¹⁸ Sobre o problema da identidade nas autobiografias de Nietzsche, cf. LEMOS, 2008.

De DUVE, Th. “Time exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox” In.: *October*, vol. 5, 1978.

FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

FRIZOT, M. “Le diable dans sa boîte ou la machine à exploiter le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIXème siècle ?)” In.: *Romantisme*, n°41, 1983.

GAUTRAND, J.-C. & FRIZOT, M. *Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique*. Paris: Trois Cailloux, 1986.

GUMBRECHT, H.-U. “Reading for the *Stimmung*? About the Ontology of Literature Today” In.: *boundary2*, volume 35, n. 3, 2008.

LEMOS, F. “Dar-se uma vida: autobiografia como metodologia filosófica”. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n.12, vol. 1, 2008.

_____. “Nietzsche e o *Gesamtkunstkwerk* wagneriano”. *Analytica*, vol. 14, n.1, 2010.

JÄGER, J. *Gesellschaft und Photographie – Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1995.

JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. 1. München: Hanser, 1993.

KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1968.

KRACAUER, S. “Die Photographie” In.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

MARTIN, B. *Women and Modernity – The (life)styles of Lou-Andreas Salomé*. New York: Cornell University Press, 1991.

MATHIES-MASUREN, F. *Künstlerische Photographie – Entwicklung und Einfluss in Deutschland*. Leipzig: Oscar Brandstatter, 1909.

NEWHALL, B. *Geschichte der Photographie*. München: Schirmer/ Mosel, 1984.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin und New York: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1986. (= *KSB*, seguido dos numeros do volume e da página, respectivamente).

_____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin und New York: Deutscher Taschenbuch Verlag und Walter de Gruyter, 1980. (= *KSA*, seguido dos numeros do volume e da página, respectivamente).

PETERS, H. F. *Zarathustra's Sister*. Princeton: Markus Wiener, 1985.

SCHLEGEL, F. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Bd. 2. München, Paderborn, Wien, Zürich: Schöningh, 1967.

SCHLEIERMACHER, F. *Über die Religion* In.: *Über die Religion – Schriften, Predigten, Briefe*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2008.

WAGNER, R. *Die Kunst und die Revolution* In.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen - Volksausgabe*, Bd. 3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911 .

YOUNG, J. *Nietzsche, a philosophical biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.