

Ficcional, demasiado ficcional: o “personagem Nietzsche” nos prefácios de 1886

Fictional, all too fictional: the “character Nietzsche” in the prefaces of 1886

Antonio Edmilson Paschoal¹

Resumo

Até que ponto o artista pode ser separado de sua obra? A ambiguidade dessa relação é o tema deste artigo cujo título é uma paródia da obra de Nietzsche de 1878, *Humano, demasiado humano*. Concordando com o título daquele livro, o propósito deste artigo é reiterar que, de fato, as coisas mais importantes que temos, como é o caso da filosofia, derivam de coisas “demasiado humanas”, dentre as quais, porém, cabe ressaltar, encontra-se a fantasia e a ficção. Assim, tomando como material de trabalho os prefácios de 1886, textos nos quais a contingência humana é reivindicada como elemento central para a produção filosófica, pretendemos mostrar a circularidade existente entre autor e obra, inclusive quando essa circularidade é objeto de reflexão nos prefácios. A tese básica defendida é que o autor em pauta não seria um sujeito que produz a obra e responde por ela, mas, ele mesmo, uma invenção necessária, uma parte indispensável da ficção que, por sua vez, é parte indispensável da vida.

Palavras-Chave: Nietzsche. Sujeito. Subjetividade. Autor. Ficção

Abstract

How far the artist can be separated from his work? The ambiguity of this relationship is the theme of this article whose title is a parody of Nietzsche's 1878 work, "Human, Too Human." Agreeing with the title of that book, the purpose of this article is to reiterate that, in fact, the most important things we have, as is the case of philosophy, derive from things "too human", among which, it should be noted, fantasy and fiction. Thus, taking the prefaces of 1886, texts in which human contingency is claimed as the central element for philosophical production, we pretend to show the circularity between author and work, including in the prefaces, where it is the object of reflection. The basic thesis is that the author in question would not be a subject who produces the work and responds for it, but himself a necessary invention, an indispensable part of fiction, which, in turn, is an indispensable part of life.

Keywords: Nietzsche. Subject. Subjectivity. Author. Fiction.

¹ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e pesquisador do CNPQ. Curitiba, PR, Brasil. E-mail: antonio.paschoal@yahoo.com.br.

“Uma coisa sou eu, uma outra são os meus escritos” (EH Por que escrevo tão bons livros 1).

1. Apresentação e localização da questão

A frase de Nietzsche, “uma coisa sou eu, uma outra são os meus escritos”, que tomamos como epígrafe deste artigo parece sinalizar uma separação entre o autor e sua obra, colocando em ambientes distintos realidade e ficção. Para evitar concluir de forma apressada, contudo, alguns pontos devem ser observados. Primeiro, que ela aparece num contexto específico, o início do terceiro capítulo de *Ecce homo*, onde o tema é o autor em particular, ao passo que os livros seriam objeto de análise nos capítulos seguintes. Segundo, que o autor em pauta, aquele “eu”, é uma presença marcante no interior da obra e não fora dela. Também ele, como um conceito ou uma imagem, participa no papel geral da obra que é de *comunicar* “um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos” (EH Por que escrevo tão bons livros 4). Desse modo, parece ser mais produtivo considerar o modo como se dá a correlação entre autor e obra do que concluir de forma muito rápida pela separação entre eles. O que pretendemos fazer considerando, primeiramente, a obra como expressão do autor e, em seguida, o modo como a figura do autor é veiculada no interior de alguns textos de Nietzsche, como parte de sua “*arte do estilo*” (EH Por que escrevo tão bons livros 4).

Tais observações preliminares sobre aquela *arte do estilo*, com a atenção voltada especialmente para os textos nos quais o autor aparece como uma figura de linguagem e meio de expressão, conduzem o foco desta análise para a escrita do texto filosófico. Uma análise que deve considerar as estratégias argumentativas do filósofo e os benefícios que ele colhe ao optar por certas formas de escrita. Em especial, por uma forma de escrita com traços subjetivos e autoreferencial, que explora, nos seus limites, a correlação entre a biografia e a obra sem, contudo, conforme veremos, incidir numa oposição entre representação e realidade e sem cair na armadilha apontada por Martiel Guérault de sacrificar a “essência da filosofia (...) à biografia, à história propriamente dita, à psicologia das individualidades” (GUÉROULT, 1974, p. 11).

De fato, aquela separação inicial, resultante de uma análise da figura do autor descrita na obra a partir de seu correspondente na *realidade*, é uma conclusão um tanto canhestra e equivocada, especialmente ao pretender colocar diante do leitor aquele sujeito que cria o livro, como se ele fosse separado da obra, protegido dela, talvez, por sua mesa de trabalho. Esse modo de considerar a obra conduziria também à ideia de que o autor descrito no texto seria a representação do sujeito, do agente que cria, que causa a obra e que, por isso mesmo, possuiria

autoridade sobre ela, podendo, num prefácio futuro, a partir de uma avaliação da recepção daquela obra, expor o que ela de fato deveria dizer. Referendando, assim, aquela separação entre o autor e a obra, bem como uma espécie de precedência do primeiro sobre a segunda.

Tais perigos, contudo, se dissipam rapidamente quando se considera, além daquelas observações iniciais, também alguns aspectos gerais da filosofia de Nietzsche. Por exemplo, que não se sustenta no interior do seu pensamento a ideia de um autor entendido como um sujeito agente, ou então, a ideia de um conhecimento de si claro e distinto que permitiria fundamentar uma exposição de si do autor no interior da obra. Contudo, essa refutação rápida não resolve o problema em toda a sua complexidade, pois, de fato, Nietzsche se encena em vários de seus textos como um autor que fala de si e que explica a obra a partir de si e de suas experiências vividas. Assim, para dar conta da complexidade envolvida na questão, o primeiro passo é abandonar o tipo de raciocínio excludente que se tem naquela contraposição inicial e que seria reeditado, de um modo inverso, se postulássemos, por exemplo, a impossibilidade de um conhecimento de si. Desse modo seria possível, com maior lentidão, atentar para a sutileza e para as nuances envolvidas nessa relação.

Nesses termos, diante daquela contraposição inicial, apresentaremos a hipótese geral de que não há propriamente uma separação entre autor e obra nos textos do filósofo, na medida em que em seus textos ganha corpo as suas tensões internas. Considerando, contudo, alguns desses textos, em que o autor se torna uma figura marcante em seu interior, torna-se necessário ampliar a atenção, pois, neles, o modo como a escrita expressa vivências do autor é conduzida para um patamar mais elevado. Exigindo do leitor um cuidado entre o texto entendido como sintoma de vivências e a descrição de vivências que se tem nele e que constitui um texto igualmente filosófico. Ele precisa, assim, considerar a sutileza de um texto em que a expressão do autor se faz numa fala sobre o autor, pelo autor. O que vai exigir um olhar para os propósitos tanto do tipo de fala que ali se estabelece, quanto da figura do autor que nele se apresenta. Ambos alinhados, ao certo, aos propósitos filosóficos daqueles textos.

Conforme demonstramos em outras duas oportunidades², existem diversos modos de o autor se colocar no texto, o que se faz, também, com diferentes propósitos. Um exemplo muito peculiar nesse sentido é o prefácio à *Genealogia da moral*. Ali, o autor que se apresenta no interior do texto é uma figura construída a partir de vivências passadas e peculiaridades daquele que escreve o texto. Tais vivências, contudo, são reunidas de modo a demarcar uma posição na polêmica que se inicia com aquela obra que é, de fato, “um escrito polêmico”. Assim, o autor

² PASCHOAL, 2018, p. 14-15.

apresentado especialmente no prefácio do livro constitui um ponto de fala que permite uma coerência ao discurso que se constrói num estreito vínculo com aquele *autor* e com as premissas depositadas nele. Nesse sentido, como se pode observar, na medida em que o texto avança e algumas afirmações se tornam demasiado agressivas ou estranhas, extrapolando os limites do discurso que por uma questão de coerência seria permitido àquele autor, ele será substituído no texto, por outros personagens que tomarão a palavra, como é o caso da “reação” de um “espírito livre” ao discurso de Nietzsche na seção 9 da primeira dissertação da obra (GM I 9), ou do papel do “senhor Curioso e Temerário” no texto, na seção 14, (GM I 14), ou ainda de Zaratustra, que toma a palavra, quando Nietzsche não mais poderia falar no final da segunda dissertação (GM II 24). Assim, a exposição de si que se tem no prefácio da *Genealogia da moral* constitui uma forma de autogenealogia que expõe as condições de emergência do autor daquele texto. Nos seus limites, do autor ideal para a condução daquele texto. Desse modo, é possível afirmar que aquela configuração do autor, embora apoiada em dados da vida passada de Nietzsche, é fortemente marcada pelo trabalho do artista que dá forma ao autor *necessário*, numa interessante mistura daquilo que até aqui tem sido tomado como realidade e ficção. Uma mistura que constitui, ao certo, um exemplo do que Foucault irá denominar como “função-autor” (FOUCAULT, 2001), remetendo o interesse pela figura que ali aparece, mais por aquilo que ali ela produz, do que por aquilo que ela poderia expressar em termos de uma correspondência com o seu alterego que se encontraria *fora* da obra.

Um segundo exemplo, que exploramos em outra ocasião³, é aquele no qual se tem Nietzsche falando de si de forma direta em *Ecce homo* e de forma indireta em *O caso Wagner*. Em ambos, conforme vimos, em textos que reúnem a invenção, uma linguagem hiperbólica e uma boa dose de cinismo, nos deparamos com a construção de uma figura que tem por pressuposto certas vivências que permitem a realização, naquela figura, de uma transvaloração dos valores. Assim, mais do que um simples relato de si, verifica-se ali o propósito de mostrar uma possibilidade de superação da modernidade. Uma transvaloração que só poderia se cumprir em termos pessoais, na figura ali encenada de Nietzsche, que se torna o que é a partir da passagem por diferentes vivências e que vê realizar-se em si uma “transvaloração dos valores” caracterizada justamente por sua experiência em “deslocar perspectivas” (EH Por que sou tão sábio 1).

Tão ilustrativo quanto os dois exemplos apontados acima para a observação dessa variação estilística em que o próprio autor ganha uma função no interior do texto, mas que

³ PASCHOAL, 2019.

apresentam a vantagem de tematizar justamente a relação autor - obra, é o conjunto dos cinco prefácios escritos por Nietzsche em 1886, que tomamos para análise neste momento. Servindo-nos, portanto, desse conjunto de prefácios podemos ampliar os estudos visando a compreensão da tessitura do texto filosófico tendo em vista, por um lado, o que eles indicam, a obra enquanto expressão de um estado, de uma tensão interna do autor e, por um lado, aquilo que neles é recurso literário, tendo em vista as variações estilísticas inerentes a eles, em especial os seus contornos autobiográficos. Prefácios que não podem ser tomados apenas como a explicitação de peculiaridades de outras obras passadas, mas, elas mesmos, expressão de vivências do filósofo. Uma experiência que coloca em relevo a relação autor x obra.

2. O prefácio como estilo literário – primeiros prefácios

O estudo que propomos dos prefácios redigidos por Nietzsche no ano de 1886 não se concentra na atribuição corriqueira que se tem de um prefácio como a apresentação de uma obra para um público e, no caso de uma obra reeditada, de um balanço de sua recepção, com a realização de certos ajustes ou, como muitas vezes se menciona,⁴ no caso de Nietzsche, com o propósito de conferir à sua obra o caráter de unidade. Nosso objetivo não é, assim, discutir a relação de continuidade do prefácio em relação a cada obra em particular, mas, antes, tomar os prefácios como uma obra autônoma, tendo como ponto de apoio o intento editorial do filósofo, entre tantos outros, de publicar o conjunto dos prefácios como uma obra à parte, um projeto mencionado por ele ao seu editor, Ernst Fritzsch, e que endossa a ideia de toma-los como uma obra autônoma⁵.

Tomamos os prefácios a partir da relação autor-obra que é enunciada neles, por um lado, e que se explicita neles, por outro. Isso, contudo, não nos afasta da tese de que os prefácios veiculam um projeto de transvaloração dos valores, explicitada em especial por Henry Burnett em seu livro sobre os mesmos (BURNETT, 2008, p. 19). Nosso propósito não é apenas literário, mas, antes, de constituir um ângulo de visão privilegiado para o aspecto filosófico que se desenrola nos prefácios. Assim, no geral, tomaremos os prefácios enquanto uma variação estilística de Nietzsche que cumpre um propósito numa intrincada filosofia que só pode ganhar corpo, existir, em determinadas formas. No caso, a escrita na forma de prefácio permite, conforme veremos, uma série de experimentos relativos à relação ao autor, seu corpo e sua

⁴ Tema debatido, por exemplo, por Henry Burnett no seu livro sobre os “Cinco prefácios para cinco livros escritos” (BURNETT, 2008).

⁵ A respeito, conferir BURNETT, 2008, p. 26. Burnett cita artigo de Marco Brusotti 1992, p. 11.

obra, a partir de um olhar retrospectivo do autor sobre a obra, em que o autor se coloca diante dela e de si mesmo como que, diante de um espelho.

O uso do prefácio como um estilo literário não ocorre, com Nietzsche, pela primeira vez em 1886, ele já havia lançado mão desse modo de escrita, ainda que de forma embrionária, nos anos de 1870 a 1872, no conhecido conjunto de prefácios⁶ reunidos pelo filósofo sob a insígnia de “Cinco prefácios para cinco livros não escritos”⁷. Um conjunto que foi publicado postumamente, visto que na época, após a escrita, o jovem professor preferiu oferecer o opúsculo que os reunia como presente para Cosima Wagner, do mesmo modo como fizera também com outros textos inédito do período⁸.

Tomando esse primeiro conjunto de textos preparados na forma de prefácios e comparando-os com os prefácios de 1886, chama a atenção naquele primeiro experimento de Nietzsche com essa forma de escrita, além do caráter mais ensaístico, o vínculo menos acentuado com as obras “prefaciadas” – isto porque, de fato, naquele momento, elas não existiam – além da pouca conexão dos textos entre si, da pouca referência ao autor e da ausência de uma preocupação direta com os leitores. Para ilustrar essas características, vale dizer que, neles, o uso da primeira pessoa do singular aparece poucas vezes, uma exceção é o caso da passagem do terceiro prefácio a “O Estado Grego”, e o diálogo do autor com o leitor, tendo em vista as obras prefaciadas, só acontece, em poucos trechos, como se tem, por exemplo, no segundo prefácio, “Pensamentos sobre o futuro de nossas instituições de ensino”, onde o filósofo se refere à obra ainda não escrita como um arauto para os leitores que procura, nas suas palavras, leitores “solitários, em cuja existência eu acredito!”.

A despeito, contudo, de tais peculiaridades, que marcam claramente uma grande diferença em relação aos prefácios de 1886, tais ensaios são importantes no sentido de inaugurar um modo de escrita que constitui uma variação em relação a outros estilos adotados pelo filósofo. De fato, a variedade de estilos e modos de escrita é um traço marcante da obra de Nietzsche, na qual encontramos desde textos relativamente dissertativos, como é o caso de *O nascimento da Tragédia* e da *Genealogia da moral*, passando por obras aforismáticas, como é o caso de *Humano, demasiado humano*, *Além de bem e mal*, textos com formato de contos épicos e paródicos, como é o caso de *Assim falou Zaratustra*, textos propositadamente

⁶ A discussão em torno dos motivos pelos quais os livros dos prefácios não foram levados a termo não nos interessa neste momento.

⁷ Os “Cinco prefácios para cinco livros não escritos, título conferido ao seu conjunto de ensaios pelo próprio Nietzsche, compreende o prefácio aos seguintes “livros”: 1. “Sobre o pathos da verdade”; 2. “Pensamentos sobre o futuro de nossas instituições de formação”; 3. “O estado grego”; 4. “A relação da filosofia de Schopenhauer com a cultura alemã”; e 5. “A disputa de Homero”.

⁸ Conferir C. P. JANZ, 1984, Vol. 1, p. 336-337 e 356.

construídos na forma de polêmica, como é o caso da *Primeira Consideração Extemporânea*, *David Strauss, o escritor e o confessor*, obras de cunho autobiográfico, como se tem em *Ecce homo*, entre outras. Tal variedade, como consideramos neste artigo, não constitui uma simples alternância estilística feita para impressionar o leitor ou executada para ampliar as possibilidades da escrita, mas são condições de possibilidade do próprio pensamento, que tem na sua *forma* parte indispensável da sua *matéria*.⁹

3. Autoreferência e autobiografia: o conjunto dos prefácios de 1886

Seria arbitrário afirmar que a afeição de Nietzsche por prefácios se manifesta apenas nos dois conjuntos mencionados neste estudo. Ela é bem maior, como se observa, por exemplo, nos vários outros prefácios produzidos pelo filósofo, nos quais encontramos uma grande variedade de formas de escrita e de finalidades. A título de exemplo dessa multiplicidade de formas e propósitos, pode-se mencionar: o prefácio a *Assim falou Zaratustra*, que não é propriamente um prefácio à obra, mas ao personagem; as diferenças de propósitos que tem entre os prefácios de *Além de bem e mal* e da *Genealogia da moral*; o breve descanso que o prefácio a *O caso Wagner* (e a obra no geral) confere ao filósofo; e, para não nos alongarmos, o enigmático opúsculo acrescentado ao prefácio de *Ecce homo*, no qual, após o prefácio clássico sobre a obra, num diálogo entre o autor e seu leitor, Nietzsche faz um balanço de sua vida e afirma: “assim eu me conto a minha vida”. Esses exemplos tornam evidente que o campo de estudos que considera os prefácios de 1886 constitui um recorte em relação a um universo bem mais amplo e heterogêneo.

Nos limites desse recorte, uma primeira característica que se sobressai nos prefácios de 1886, se os comparamos com os de 1872, embora pareça trivial, é que neles o leitor tem em mãos prefácios de livros escritos¹⁰. Assim, embora se deva registrar que, em alguns casos o próprio Nietzsche não tinha o livro prefaciado em mãos, como ocorre quando escreve o prefácio de *Humano, demasiado humano* e de *O nascimento da Tragédia*¹¹, o fato é que os prefácios de 1886 vinculam-se às obras prefaciadas. Evidenciando-se que eles constituem escritos “posteriores e retrospectivos” (carta ao editor, Ernst Wilhelm Fritsch, de 07 de agosto de 1886) em relação aos livros prefaciados.

⁹ Desenvolvemos essa temática de forma mais ampla em PASCHOAL, 2019.

¹⁰ O novo conjunto de prefácios, escritos no ano de 1886, é composto pelos prefácios preparados para cinco livros escritos que são: 1. O nascimento da tragédia; 2. Humano, demasiado humano I; 3. Humano, demasiado humano II; 4. Aurora; e 5. A gaia Ciência. A ordem da escrita, porém, conforme veremos, não segue a ordem das obras prefaciadas.

¹¹ Cf. carta a Heinrich Köselitz de 31 de outubro de 1886 (cf. JANZ, 1985, p. 225).

Outra característica que advém dessa comparação é que, aquela certa autonomia que se tem entre os prefácios de 1870-1872, cede lugar a um conjunto de textos que segue de forma mais evidente um propósito comum. O que faz com que, mais do que os anteriores, os prefácios de 1886 constituam um agrupamento mais bem articulado e orgânico enquanto conjunto, podendo ser lido, cada prefácio como um capítulo de uma obra única que teria em seu centro o autor, sua tarefa e os contornos que essa tarefa assume em cada livro, tendo em vista os traços peculiares e as vivências do autor a cada momento.

No geral, porém, a despeito do caráter coeso dos prefácios de 1886, o fato é que cada um deles remete o leitor àquela tensão interna que marcava o filósofo no momento da escrita de cada uma das obras prefaciadas e que foi decisiva para a produção de cada uma delas. O que permite dizer que cada obra seria um daguerreotipo que congela a imagem do autor naquele momento e que, por esse motivo, oportuniza, avaliar posteriormente a imagem congelada e o que pode ser associado a ela.

Se a obra analisada pode ser tomada como a expressão do que fora vivenciado pelo autor no momento de sua produção, congelando essa experiência numa imagem, nem por isso o retorno a elas, por meio dos prefácios, se faz de uma forma inativa e meramente descritiva. Ali também opera um *pathos* que é tencionado de diferentes maneiras. Neles, não se tem simplesmente a descrição de episódios e de obras retomadas por meio do olhar futuro. Se, por um lado, a descrição que ocorre nos prefácios de 1886, vincula aquelas obras às tensões vividas pelo autor no momento em que foram escritas, numa espécie de genealogia do texto a partir do autor, por outro lado, ao escrever os prefácios, ele produz novas obras, que igualmente exprimem tensões vividas por ele e que se imprime nelas. Mais ainda, como os prefácios indicam enquanto texto informativo, eles se constroem por meio de um olhar retrospectivo, evidencia-se neles o modo como aquelas tensões foram se desdobrado em novas vivências e novas obras. Eles também revelam um processo de assimilação do passado e de constituição de si, como faz um organismo ao digerir um alimento. Assim, no seu conjunto, os prefácios apresentam a correlação entre o passado vivido e a obra filosófica ao mesmo tempo em que fornece indícios do modo como essa assimilação constitui o filósofo no presente.

Assim, em 1886, além de uma narrativa de si no sentido de um reconhecimento do vínculo do presente com o passado, tem-se o produto de um olhar criador que toma o passado para a constituição de si mesmo como uma obra de arte que ganha forma, no caso, na obra filosófica. Desse modo, tanto na obra prefaciada quanto no prefácio encontramos exemplos de como o filósofo se apropria e digere suas vivências, suas tensões e seu passado. Casos em que a própria obra não se separa do autor, não deixa de ser uma vivência, uma realização em relação

a certas circunstâncias, que igualmente poderá ser repensada no futuro. O curioso no caso dos prefácios é que a narrativa se mistura com o reconhecimento da obra como sintoma. O que leva à necessidade de se observar os diferentes patamares nos quais o texto se produz. O primeiro, a ideia básica de que o texto se vincula a certas vivências de seu autor; o segundo, que em um determinado texto, essa vinculação é o tema do texto; o terceiro, que ao fazer essa vinculação, o autor traz para dentro do texto tanto a obra, quanto a figura do autor que, nesse caso, passa a ocupar certas funções literárias que não são apenas denotativas, mas também conotativas, criativas; quarto, o filósofo como o autor, assume a fala por meio de uma linguagem em primeira pessoa, quer do singular, quer do plural; e, por fim, quinto, cria uma figura de linguagem que permite a ele colocar-se diante dele mesmo no intuito de compreender justamente como ele reage às tensões impostas a ele por aquelas vivências. Assim, se na obra se tem uma circularidade entre a escrita e as vivências, no prefácio, além dessa circularidade, deve-se atentar para a sobreposição textual bem como para a autoencenação do filósofo, que coloca novos elementos naquela circularidade e amplia o próprio horizonte ficcional.

Partindo dessas observações gerais, passamos à análise de cada um dos prefácios em particular, seguindo a ordem em que foram escritos. (JANZ, 1985, p. 224-225) O primeiro desses prefácios, que tomamos inicialmente, é o de *Humano, demasiado humano I*, o segundo, o prefácio a *O nascimento da tragédia*, o terceiro, o prefácio a *Aurora*, o quarto, o da *Gaia Ciência*, seguido pelo prefácio ao segundo volume de *Humano, demasiado humano*.

4. A obra como abrigo do autor

O prefácio a *Humano, demasiado humano*, escrito na primavera de 1886, inaugura um modo de escrita marcado pela forte utilização da primeira pessoa do singular e pela remissão da obra ao autor. “Disseram” a ele, afirma Nietzsche no início do prefácio, que sua obra contém “laços para pássaros incautos” e que constituiriam uma “escola da suspeita”. Assim, trazendo à cena os seus leitores, com os quais se propõe a dialogar, ele inicia um discurso que correlaciona seus livros às angustias e sofrimentos do autor, Nietzsche. O que não corresponde, certamente, à constituição da obra pela ação de um sujeito livre que decide o que colocar nela de suas tensões. A obra não é uma ação deliberada conscientemente de seu autor, mas uma ação que deriva de sentimentos como o gosto, ou o nojo. Daquilo que aproxima alguém de certos alimentos e o afasta de outros, que leva alguém a apertar a mão de uma pessoa, mas evitar outra, a aproximar-se de certos indivíduos, lugares etc. e evitar outros. É nesse sentido, por aquilo que ela reúne de indícios de seu autor, que conhecer a obra será também conhecer o autor e vice versa.

Além de um indício, nesse sentido, a obra é também o modo como o autor cria o que “precisa”, “à força de artifício” da falsificação, da criação poética para atender a certas necessidades. Por exemplo, de encontrar um abrigo frente a “alguma adoração, alguma inimizade, leviandade, cientificidade, estupidez...” (HH Prefácio 1), um abrigo que pode corresponder, perigosamente, ao esquecimento temporário de si mesmo. Outra satisfação que ela pode oferecer é a de “cura e restauração própria” (HH Prefácio 1). Frente à solidão, à necessidade de amizade e de afinidade, um autor pode recorrer a um excedente de “‘arte’ (...) [a] muita sutil falsificação de moeda” (HH Prefácio 1). Seria por um apego a esse tipo de recurso que Nietzsche, frente à pressão daquele tipo de necessidade, teria fechado os olhos “à cega vontade de moral de Schopenhauer, num tempo em que já era clarividente o bastante acerca da moral” (HH Prefácio 1), e ao “incurável romantismo de Richard Wagner” (HH Prefácio 1). Tal “arte” da falsificação teria sua origem, assim, numa “astúcia de autoconservação”. Num tipo de resposta àquela necessidade de cura e proteção que termina produzindo o engano, o afastamento de si e a falsidade. O termo obra de arte e falsificação, contudo, não remete necessariamente a algo desprezível para Nietzsche, posto que mentir e falsificar, segundo ele, fazem parte da vida. Se o filósofo vive, e se a vida não é moral, mas arte, e como tal “quer a ilusão, vive da ilusão...” (HH Prefácio 1), não seria um disparate associar a sua vida à ilusão e à falsificação.

Ora, “foi assim”, tomando a arte como parte da vida que o filósofo teria “inventado” para si “os espíritos livres”, quando precisou deles. A criação artística de tais figuras relaciona-se com a necessidade de companhia em meio à doença e inatividade. “Uma compensação para os amigos que faltam” (HH Prefácio 2). Tais figuras, assim como os “filósofos do futuro” que Nietzsche descreve em *Além de bem e mal* (BM 210), constituem uma fantasia, mas também uma esperança. A esperança possível na modernidade de encontrar uma forma de constituir-se do indivíduo que permite a ele ultrapassar aquilo que está disposto na modernidade. O que estaria idealizado na obra, *Humano, demasiado humano*, e em especial no prefácio que estava sendo acrescentado a ela.

5. Autocrítica

Diferentemente dos demais, o prefácio a *O nascimento da tragédia*, enviado ao editor em 29 de agosto de 1886 (BURNET, 2008, p. 21), possui um título: “Tentativa de autocrítica”. Como esse título sugere, o propósito do prefácio não é de desenvolver uma crítica à obra, mas ao seu autor. Assim, o foco não é exatamente o modo como a obra foi escrita, por exemplo, sem a ousadia de uma linguagem apropriada, mas os motivos daquela falta de ousadia. Destarte, o texto é um dos que mais explora o vínculo entre o autor e a obra, que teria, assim, em sua

base, uma questão “profundamente pessoal” (NT Tentativa de autocrítica 1). Vale observar, nesse sentido, que o surgimento da obra se dá num clima de paz, tanto em termos gerais, após a guerra, quanto em termos pessoais, quando o autor “convalescia em casa, de uma enfermidade contraída em campanha” (NT Tentativa de autocrítica 1). Para além daquele clima, contudo, ganha relevo no texto a marca indelével das vivências que teriam dado origem ao livro. Embora derivassem da coragem e da suspicácia, elas revelam o caráter juvenil do autor. Elas são “prematuras e demasiado verdes” (NT Tentativa de autocrítica 2). O que torna a obra desagradável ao mesmo autor 14 anos depois, quando escreve o prefácio, com um olhar “mais velho” e “mais exigente”, mas que não renega a tarefa à qual se dedicara naquele período juvenil.

Concentrado na figura do autor, o prefácio elenca suas características, suas ousadias, mas também a sua falta de coragem e determinação. Limitações que não impedem de identificar ali o discípulo de Dionísio, contudo, timidamente escondido “sob o capucho do douto, sob a pesadez e a rabugice dialética do alemão”. Naquele momento, juventude corresponde, ainda, a necessidades “estranhas e inominadas” (NT Tentativa de autocrítica 3), a certas limitações para o trato de questões psicológicas, o que não o impede, mesmo assim, seu autor de ser um “um ‘sabedor’ (...) o iniciado e discípulo de seu deus”, aquele que pode oferecer a melhor resposta à pergunta “o que é o dionisíaco?” (NT Tentativa de autocrítica 4). O livro, assim, reflete o autor, mas de um modo que somente com a distância proporcionada pelo tempo ele poderá sopesar. Somente no futuro ele poderá afirmar que ali se configurava uma “metafísica de artista”, mas, também, que ali já se “denunciava (...) um espírito que um dia (...) se colocar[ria] contra a interpretação e a significação morais da existência” (NT Tentativa de autocrítica 5). Um “pessimismo ‘além do bem e do mal’” que, a despeito dos limites impostos pela filosofia de Schopenhauer, já se constituía num movimento contra o Cristianismo. O olhar para o passado, no prefácio, coloca em relevo o paradoxo que caracteriza aquela crise na qual o jovem professor de filologia estava mergulhado, mas, também, o modo como naquele momento já se evidenciava nele certos traços que só ficarão evidentes no futuro. O tempo não irá torná-lo diferente daquilo que ele é. Também aquele livro não destoaria do conjunto da obra. Também ele seria, como os demais, um movimento “em prol da vida” e voltado “contra a moral” (NT Tentativa de autocrítica 5).

Naquele momento, contudo, juvenil, marcada pela falta de “coragem (ou imodéstia)”, a tarefa do filósofo, aquilo que o marca de forma indelével, assumiu uma forma provisória, expressando-se por meio de uma linguagem estranha, composta “penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas” (NT Tentativa de autocrítica 6). Revelando-se, com isso, no

texto, o quanto o filósofo, então, voltara suas esperanças para “onde não havia nada a esperar”, para “as coisas modernas” (NT Tentativa de autocrítica 6). O quanto também nele se expressava o “ser alemão”, mas de um modo prejudicial, pois se traduzira, naquele momento, pelo encantamento por Schopenhauer, pela esperança em Wagner e também pela esperança no Reich, associado, em 1886, a uma “mediocrização acomodante” (NT Tentativa de autocrítica 6).

Na obra, desse modo, não se tem apenas o que no autor era saúde e jovialidade, mas também resignação e equívoco, bem como o modo como ele reage ao seu tempo, sendo seduzido por ele, incorrendo num romantismo que, em sua avaliação posterior, curado daquelas doenças – e certamente acometido por outras – nada teria a ver com os gregos. Se a obra peca, portanto, ela o faz na medida em que é expressão do filósofo, de sua juventude e das crenças, doenças, que o assolaram na juventude e que participaram de suas vivências, conforme registrará posteriormente.

O modo como a modernidade, seu tempo, se impõe a ele e como ele retribui a ela será um tema central também dos próximos prefácios, conforme veremos, por exemplo, no prefácio à *Aurora*, em que ele assume a tarefa de superar a moral como uma exigência da modernidade, e também na *Gaia ciência*, em que avalia os ganhos de ter passado pela doença. No que se refere ao prefácio a *O nascimento da tragédia*, contudo, o que se tem é a constatação de que seu livro de 1872 era um livro pessimista no sentido de “uma peça de anti-helenismo e romantismo”, uma forma de consolação metafísica. Contudo, mesmo assim, ele não deixaria de ser também uma arte do “consolo deste lado de cá –” (NT Tentativa de autocrítica 7). Qual consolo? O riso. Nesse ponto, contudo, Nietzsche lança mão de um personagem mais futuro: se somente como ridentes e dançarinos é possível um dia mandar “ao diabo toda a ‘consoladora’ metafísica – e a metafísica em primeiro lugar!” (NT Tentativa de autocrítica 7), quem pode fazer isso de forma privilegiada é Zaratustra, “o dançarino (...) o verorridente” (NT Tentativa de autocrítica 7).

6. Quem sou “eu”?

O prefácio ao segundo volume de *Humano, demasiado humano*, assinado com data de setembro de 1886, em Sils-Maria, Alta Engadina, na Suíça, mantém em relevo o vínculo da obra com o autor e suas vivências, em especial com seus adoecimentos e com o modo como o romantismo, enquanto uma doença, teria afetado o seu autor. O que ganha destaque, contudo, é o quanto as obras de um filósofo, as de Nietzsche em especial, expressam estados de saúde,

mas, igualmente, de doença e de convalescimento e quais os efeitos da doença e do convalescimento sobre o filósofo. Sobre o seu pensamento.

Chama a atenção também nesse prefácio o modo como Nietzsche se coloca no texto por meio do uso destacado com aspas do pronome “eu”, empregado para indicar aquilo que permanece nele, que confere a ele uma certa estabilidade, a despeito dos desvios e seduções. Nesse “eu”, presente e passado se correlacionam. Se só podemos falar daquilo que se encontra no passado, numa distância que nos protege dos sentimentos mais fortes de uma vivência, nem por isso o falar de algo deixa de ser uma vivência e de envolver emoções. A obra filosófica – e em especial textos autorreferenciais, como é o caso dos prefácios – reúne em si memória mas também é uma vivência, visto que ali não se expressa um filósofo que teria se retirado da vida para falar sobre ela.

Os prefácios não são apenas espelhos nos quais se tem os reflexos de uma vida passada. Não se trata apenas do narrar o acontecido, aquilo se encontraria “*abaixo de si, atrás de si*” (HH II Prefácio 1) e que teria se transmutado para o edifício mais frio da memória. Trata-se de falar de um passado em parte digerido, em parte ainda presente num afogueado aparelho digestivo e que torna-se *corpo* na obra filosófica. A realidade mais material da carne, mas também dos instintos, dos impulsos, dos traços psicológicos, da multiplicidade de almas que constituem o corpo e a obra filosófica enquanto extensão sua. Como isso ocorre, a construção desse corpo que também é um *corpus*, vai depender em grande parte das condições do aparelho digestivo daquele que vivenciou toda sorte de doenças. Do modo como interpretou essas vivências. O que faz da realidade mais material do corpo uma invenção, uma ficção, assim como o autor que se revela na obra, pois ambos são o resultado de um passado que os alcança, mas que também é digerido e assimilado, interpretado de algum modo por eles. O que produz uma circularidade, primeiro entre ser e tornar-se¹² e, segundo, entre aquilo que se é e suas formas de expressão.

Essa atenção ao trato do filósofo com o passado, suas observações sobre adoecimento, convalescença, saúde e doença são centrais nesse prefácio. Um passado que, ao ser revisitado, permite reconhecer naquele “eu” uma saúde básica, um “instinto” que não foi abalado pelos adoecimentos e que “permaneceu sadio” (HH II Prefácio 2). Desse modo, o adoecimento, que trazia consigo o risco de morte, de se perder o filósofo, não foi fatal para ele. Ou seja, do mesmo modo que as doenças passadas são constitutivas para ele, também o é aquela saúde básica, responsável para que aquele pessimista e romântico “volte a si” (HH II Prefácio 2).

¹² O subtítulo de *Ecce homo* reúne, propositadamente, essas duas ideias, a do tornar-se e a do ser: como alguém se torna o que é. Valeria complementar, como o que se é permite formas de se tornar.

Mas, em que medida pode ser útil para o filósofo ter mergulhado no romantismo, naquilo que é a representação mais elucidativa do que é moderno, que teria seduzido Wagner e o tornado, o aparente vitorioso sobre a modernidade, “um romântico desesperado e emurhecido, prostrado repentinamente diante da cruz cristã, desamparado e alquebrado...”? Para Nietzsche, justamente o desgosto produzido por aquele terrível espetáculo teria infundido nele terror de ceder a uma “inexorável suspeita”. Assim, frente ao perigo de uma desconfiança profunda em relação a todas as coisas, ele se volta para a sua tarefa, para aquilo que está sedimentado nele como “ser” e, para ser fiel a ela, ele busca se preservar por meio do “asseio nas coisas do espírito” (HH II Prefácio 3), por exemplo, ao se proibir a música romântica.

Nas palavras do filósofo, foi o fato de ter identificado a tarefa, “a *minha* tarefa”, o que permitiu a ele sobrepujar a desconfiança diante de si e retomar o caminho para si mesmo. Sua tarefa é uma expressão daquele “eu”, do que é próprio a ele. A doença que poderia de fato comprometê-lo seria aquela que o afastaria dessa tarefa, levando-o a concessões e “facilidades” pelas quais teria de pagar duramente no futuro.

A ideia de “tarefa” é central no pensamento de Nietzsche. Ela é uma das formas mais produtivas que ele encontra para traduzir aquela ideia de um “eu”. “Eu” sou, em certa medida, uma tarefa [*Aufgabe*], uma função, mas também, uma missão e uma responsabilidade da qual não posso me desviar. À qual o filósofo não está ligado por um planejamento, mas pelos seus instintos mais arraigados. O seu compromisso com sua tarefa não é equivalente àquele que se tem, por exemplo, num contrato, mas implica em um envolvimento trágico, que não tem saída, pelo qual se deve pagar. Assim, independentemente de seu estado de saúde, ele não pode abandonar sua tarefa, sob pena de perder aquele “eu”, seu modo de ser mais próprio.

Deve-se observar, contudo, que esse modo de “ser”, acentuado pelo filósofo no prefácio, não seria uma essência que não se altera, independentemente das adversidades. Ele corre o risco real de se perder. Assim, essa ideia não poderia ser confundida, por exemplo, com uma substância que não se altera apesar dos vários acidentes pelos quais passa, como seria a ideia do *Hypokeímenon* de Aristóteles (*Metafísica*, VII). Antes, Nietzsche estabelece uma margem de manobra para a ideia de um “eu” que é estável apenas na medida em que reúne as suas superações, aquilo que é hostil a ele, bem como o modo como o autor se mantém, ou não, fiel à sua tarefa, à sua distância própria. O que corresponde, em outros termos, no conhecimento do “tamanho do próprio estômago” ou, ainda, daquilo que não permite a ele “nivelar-se a qualquer um” (EH Por que sou tão inteligente 2). Tal estabilidade, contudo, deve-se insistir, é tão incerta e provisória quanto a manutenção desses fatores.

Neste ponto, evidencia-se novamente a ideia de circularidade. Pois esse ser que busca não perder a si mesmo é também o produto de um passado. Mais ainda, no caso de Nietzsche, um passado que é apropriado e que se traduz em *literatura*. O falar de si do filósofo tem por pressuposto a tomada de si no âmbito de uma certa interpretação. E é nesse sentido que ali, segundo ele, nos escritos então prefaciados, “fala um homem sofredor e abstinente como se *não* fosse um sofredor e abstinente”. Mais ainda, um homem que se colocou “a tarefa de defender a vida *contra* a dor e abater todas as conclusões que, na dor, na desilusão, no fastio, na solidão e outros terrenos pantanosos, costumam medrar fungos venenosos” (HH II Prefácio 5). Na obra, e também no prefácio, se expressa não apenas um homem e suas vivências, mas também o material usado por esse homem para filtrar os sentimentos produzidos por essas vivências, em nome daquilo que nele é primordialmente saúde. É para preservar essa saúde primordial que o autor se impõe uma disciplina e uma dietética. Tudo o que é necessário para não esquecer quem ele é e qual é *a sua tarefa*.

Por fim, a questão que se apresenta no desdobramento do prefácio é se as vivências que se imprimem na obra diriam respeito apenas ao filósofo. A resposta é não. A obra é recomendada “ao coração e aos ouvidos daqueles que são acometidos de algum ‘passado’ e têm ainda espírito bastante pra sofrer também do espírito de seu passado?”, àqueles que têm ainda condições de ser a “*consciência* da alma moderna”, nos quais se reúne “doença, veneno e perigo” mas que são indivíduos cujo consolo é percorrer “o caminho para uma *nova* saúde”. Ela se dirige aos “*bons europeus*” (HH II Prefácio 6). Figuras abalizadas por aquela “vontade de trágico e de pessimismo que é marca tanto do rigor quanto da força do intelecto” (HH II Prefácio 7).

7. Sou único, mas não caminho só.

O prefácio a *Aurora*, escrito em Ruta, próximo a Gênova, no outono de 1886, conforme registra o filósofo ao final do texto, também tem como tema central o autor. Contudo, a exposição de si, no caso, se faz inicialmente por uma espécie de comparação com o seu oposto e, ao final, considerando o quanto um “eu” pode ou não prescindir de um “nós”.

Nos primeiros movimentos do texto, o autor se apresenta como um “ser subterrâneo” (A Prefácio 1) e solitário, uma toupeira, colocando em relevo o fato de que suas vivências são peculiares e que ele não pode recomendar a outro que percorra o que seriam seus “caminhos próprios” (A Prefácio 2). É somente dele o “seu caminho *para si*”, assim como o “seu amargor, seu ocasional dissabor com esse ‘para si’” (A Prefácio 2).

Novamente, essa peculiaridade se mostra em sua tarefa, que teria em *Aurora* um momento privilegiado de sua realização. Com o seu livro de 1881, segundo sua descrição, ele teria descido aos “alicerces da moral” num trabalho de escavação que teria atingido a “confiança na moral”, solapando essa confiança. Algo que não teria sido feito antes por outros filósofos, especialmente por Kant, que ele toma como um antípoda e como um caso exemplar do encantamento exercido sobre os filósofos pela moral. Kant, como um filho do seu tempo, não soube se desvencilhar das amarras do tempo e levou a moral a sério de um modo pernicioso, terminando não por criticá-la de fato, mas por fundamentá-la e assentá-la sobre uma base sólida. Justificando-a pela razão e protegendo-a da “*imoralidade* da natureza e da história” (A Prefácio 3). Justamente o oposto do que faz a *toupeira*, da figura assumida por Nietzsche no início do prefácio.

Mas, se Kant foi pessimista e se, lógica adentro, os alemães continuam sendo pessimistas, isso não impede que se divise uma tarefa para os alemães daquele século. Uma tarefa que Nietzsche assume e que tem por princípio uma “desconfiança na razão” que aparentemente sustenta os edifícios morais, mas que é, em última instância, ela mesma, “um fenômeno *moral...*” (A Prefácio 4). Essa tarefa, contudo, segundo o filósofo, não corresponde a um caminho contrário em relação àquela lógica pessimista, mas ao seu aprofundamento, na medida em que ela nega a si mesma, culminando num “*credo quia absurdum est*” (A Prefácio 3). Assim, se Nietzsche é pessimista, também ele é filho de seu tempo, também ele atua por moralidade, também ele atende ao chamado da moral, mas a um chamado que pede a sua superação.

Partindo da exigência moral, de um “tu deves”, ele chega a um “tu podes”. Colhe, assim, o fruto mais maduro da moral, mostrando que, assim como existem diferentes maneiras de se passar por um adoecimento, existem também diferentes maneiras de se passar por uma moral, e que a moral pode ser também condição para uma saúde maior, do mesmo modo como a doença pode ser uma condição para a saúde. A circularidade entre o eu e o tornar-se não perfaz um caminho único. Kant é um exemplo claro nesse sentido. Além disso, a experiência “para si” do indivíduo é única, mas não deixa de ser uma experiência consubstanciada num tempo. Portanto, “lógica adentro”¹³, Nietzsche contempla tanto a exigência de autonegação da

¹³ Existe aqui uma referência direta a Hegel, quando ele afirma que “lógica adentro somos pessimistas” e cita: “a contradição move o mundo, todas as coisas contradizem a si mesmas”. Contudo, existe também uma referência indireta, ao certo, pela insistência no uso da expressão “para si”. Uma expressão clássica da lógica hegeliana e da sua descrição do movimento do Espírito, que se tem na *Fenomenologia do Espírito* (por exemplo, no parágrafo 248). Para Hegel, o desenvolvimento do Espírito tem como condição o movimento do “para si” em direção ao seu contrário, ao universal. O uso do termo se faz justamente num movimento do texto que passa de um “eu” para um nós. Para a consideração desse eu num universo mais amplo.

moral, quanto a sua consideração não apenas em termos individuais, mas em termos que poderia ser dito, abusando da aproximação com Hegel, do Espírito de seu tempo. Nietzsche considera, assim, o movimento de autonegação imposto pela moral, mas o faz transpondo os limites do “eu” e assumindo-se como parte de um “nós” (A Prefácio 4). *Nós*, afirma ele, solapamos as bases da moral, por moralidade, por uma lógica da moral. Por uma obrigação moral, por um “tu deves”. A hostilidade do filósofo, assim, é a hostilidade típica de um “herdeiro” que toma os bens herdados e os dilapida sem escrúpulos, num “tu podes”. Como faz o verorridente Zarathustra (NT, Tentativa de autocrítica, 7), que nega “por *prazer*”, Nietzsche – e não Kant – realiza *em si* e “em nós [seu tempo]”, “a autossupressão da moral” (A Prefácio 4).

O pronome nós, nessas passagens, contudo, não remete sempre a uma correlação com outros de seu tempo. Próximo ao final do prefácio, o pronome “nós” remete exclusivamente a Nietzsche e à sua obra, *Aurora*, visto que ambos partilham certos traços comuns. Nas palavras do filósofo, ambos “somos amigos do *lento*, tanto eu como meu livro” (A Prefácio 5). Mais adiante, contudo, fica evidente a necessidade de ampliar esse “nós”, incluindo também os seus interlocutores, seus leitores. Mas eles não adentram ao círculo que corresponde ao “nós” sem o respeito exigido para essa entrada. Assim, reivindicando a virtude do filólogo e do professor,¹⁴ Nietzsche ensina aos seus leitores estas exigências, a lentidão, a “lenta leitura” (A Prefácio 5).

Nesse sentido, embora não possa querer que alguém siga o seu caminho, “suas mesmas audácias”, ele pode oferecer certas ferramentas para o seu leitor que são, quando utilizadas, já a ação de quem se desprendera das amarras da modernidade, que tem por característica justamente a pressa. O que, no caso de Nietzsche, faz parte “não apenas de seus hábitos”, mas também “de seu gosto”. A lentidão é o dístico de saúde que ele reivindica para si e que espera de seus leitores, que “aprendam a ler-me bem!”, a ler “lenta e profundamente”, com paciência, com dedos e olhos delicados.

8. O que faz a diferença?

O prefácio à *Gaia Ciência* também foi feito em Ruta, próximo a Gênova, no outono de 1886. A questão central continua sendo o modo como uma obra se relaciona com as vivências do seu autor, concentrando-se agora o foco na possibilidade de interlocutores. O problema da possibilidade de alguém que “não tenha vivido algo semelhante possa familiarizar-se com a vivência deste livro” (GC Prefácio 1). As vivências não apenas se expressam na obra, permitem ou obstruem um pensamento, como devem fazer parte do itinerário a ser de algum

¹⁴ Conferir: CI, O que falta aos alemães, 6 e 7.

modo percorrido pelo leitor que pretende compreender a obra. Um itinerário que ele não poderá simplesmente decidir ou não percorrer, mas que, como o autor, tem que ter experimentado em seu corpo. A ideia de vivência também ganha contornos mais precisos nesse prefácio, passando a designar estados de saúde e de convalescença, sem esquecer que uma convalescença tem atrás de si a “longa e terrível pressão” da doença. Por fim, ainda nesse prefácio, além de explorar a ideia de que a obra designa algo do autor, Nietzsche passará a considerá-la também por aquilo que ela possa servir para o autor, ora, como um medicamento, ora como um “divertimento após demorada privação e impotência” (GC Prefácio 1).

Se a obra é expressão das vivências de seu autor, a *Gaia ciência* seria, nesses termos, o dístico da dor deixada para trás, de uma doença que poderia ter se convertido num quadro irreversível e que se manifestaria em um “desprezo aos homens” (GC Prefácio 1). Se ela, contudo, é a expressão de uma convalescença e se um “ressuscitado (...) precisa dar vazão à sua malícia” (GC Prefácio 1), a obra produzida nesse contexto traz um perigo para seus leitores. Com ela se anuncia a tragédia: “*incipit tragoedia*”. D’onde a recomendação do filósofo para que seus leitores “tenham cautela!”, pois com a obra prefaciada, “alguma coisa sobremaneira ruim e maldosa se anuncia” (GC Prefácio 1).

Particularmente, a figura do autor ganha, nesse momento, uma outra abordagem e não é retratada nem por um “eu”, nem por um “nós”, mas na forma de um “outro”, um “ele”. Em foco, então, é colocado o “Senhor Nietzsche”. Uma figura de linguagem que tem como interlocutor um “nós” – que não inclui Nietzsche – que se pergunta: “que temos nós com o fato de o Sr. Nietzsche ter recuperado a saúde?...” (GC Prefácio 2). Por meio desse movimento do texto, tem-se o estabelecimento de uma distância entre o autor que fala e o personagem que é colocado sob as lentes e observado. E será como um psicólogo que *ele*, o autor que conduz a narrativa, irá se interessar por aquela figura. Ao lançar mão dessa estratégia, ao criar um personagem que é ele mesmo, Nietzsche permite duplicar a sua perspectiva, tomar distância e lançar o olhar de psicólogo sobre ele mesmo. E é justamente para um psicólogo que interessa “o fato de o Sr. Nietzsche haver recuperado a saúde” (GC Prefácio 2).

Se o que orientou a escrita dos prefácios anteriores foi o modo como a obra remete ao seu autor e se essa remissão se depara com estados de saúde ou de doença, aqui Nietzsche trata justamente da “relação entre filosofia e saúde”. A relação entre o texto filosófico e estados de saúde de seu autor. E a análise dessa relação se faz, por meio da pergunta: o que ocorre “no caso de ele próprio [o filósofo] ficar doente, levará toda a sua curiosidade científica para a doença”? (GC Prefácio 2) Em foco, portanto, a própria compreensão do “ficar doente”, do passar pela doença e não necessariamente de ser doente. O que permite, retomando a ideia da

obra como expressão do seu autor, tomá-la como um sintoma, pois, segundo o filósofo, “num homem são as deficiências que filosofam, no outro, as riquezas e forças” (GC Prefácio 2). Como um resultado, mas também como algo a que o filósofo recorre, a filosofia pode ser, assim, um tranquilizante, fazendo-se amparada em conceitos, para o primeiro, ou um luxo, uma volúpia, e uma triunfante gratidão para o segundo.

Permite também formular a pergunta: “que virá a ser do pensamento mesmo que é submetido à *pressão* da doença?” (GC Prefácio 2). O filósofo idealizado por Nietzsche, ao certo, o Senhor Nietzsche, experimenta em si a doença na expectativa de que algo “saltará e o surpreenderá”. O resultado: “após uma tal interrogação de si mesmo, experimento consigo mesmo, aprendemos a olhar mais sutilmente para todo o filosofar que houve até agora” (GC Prefácio 2). O pensamento submetido à doença, contudo, caso não tenha por pressuposto uma saúde forte, ficará exposto a toda forma de aliciamento, do mesmo modo como o corpo doente empurra o espírito “para o sossego (...) para o bálsamo”, e apresentará como resultado uma filosofia que evita o conflito, preferindo amparar-se na segurança de uma metafísica e na ideia de felicidade final. Em suma, no geral, são as necessidades fisiológicas que impulsionam o filósofo e se dessas necessidades é possível derivar diferentes produtos, a depender do estado de saúde geral do filósofo, torna-se imprescindível, para avaliar esse estado, a figura de um “medico filosófico” (GC Prefácio 2). Daquele que pode auscultar nas filosofias sintomas de saúde ou de doença e toma-las não pela verdade que pretendem apresentar, mas por aquilo que elas significam em relação a esses estados.

A enfermidade, portanto, não significa necessariamente a corrupção do filósofo, mas pode produzir nele um benefício durável. Nesse sentido, Nietzsche considera uma vantagem o fato de ele ter uma saúde instável, pois ao intercalar estados de doença e de saúde, torna-se experimentado “na *décadence*” como dirá em 1888 e alcança entre outros benefícios, o que chamará, em 1888, de capacidade “para *deslocar perspectivas*” (EH Por que sou tão sábio 1) e que, nesse momento, denomina como uma “arte da transfiguração” (GC Prefácio 3), que ganha corpo em sua filosofia.

Se o filósofo não se aparta de seu corpo, antes, “temos de parir nossos pensamentos em meio à nossa dor”, o próprio filosofar é parte do “viver” do filósofo: “transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge”. Nesse contexto, a doença não seria sequer dispensável, pois justamente ela, “a grande dor, é o extremo libertador do espírito, enquanto *mestre* da grande suspeita” (GC Prefácio 3). Ela purifica o filósofo, o aprofunda, produz nele a “vontade de questionar mais” torna-o mais espiritualizado. Ela o torna mais sutil, e “cem vezes mais refinado” (GC Prefácio 4). Em especial, ela aparta o

filósofo do que é comum, cria um *nós* que não se alegra com toda verdade revelada, com toda a “vontade de verdade”, para o qual nem tudo deve ser revelado, que exige pudor, como se tem na anedota incluída por Nietzsche no texto: “‘É verdade que Deus está em toda parte?’ perguntou uma garotinha à sua mãe; ‘não acho isso decente’” (GC Prefácio 4).

9. Ficção ou realidade?

Conforme vimos no início, não se tem propriamente a ideia de “realidade” em Nietzsche, assim como não se tem um órgão para se obter um conhecimento objetivo de si. O máximo que se pode chegar próximo de um conhecimento de si se daria, na perspectiva de Nietzsche, pela observação de sintomas, daquilo que fica impresso na obra e que remete a vivências, estados, tensões internas de *pathos* que se imprimem na obra por meio de signos. Contudo, esse imprimir não corresponde a uma espécie de ato contínuo entre a vivência e a obra. A obra filosófica não é o retrato de um passado que se impõe sobre o autor simplesmente. Nela coexistem indícios também do modo como esse autor se apropria desse passado. Se é capaz de digeri-lo. Nesse sentido, ela é sinal de estados de saúde ou de adoecimento fisiológico também no sentido da capacidade de digerir certas vivências ou de ficar embotado por elas.

Nesse sentido, a obra filosófica traduz ora força, ora fraqueza, podendo ser ela mesma um medicamento, um tranquilizante para o sofrimento, segurança, ou aquele sinal de volúpia e gratidão. De tal forma que não se pode apartar o livro de seu autor. Ele é o seu autor externado em pensamento. Num conjunto complexo no qual ficção e realidade se fundem numa circularidade que não é um novelo com início e fim, mas uma circularidade sem pontas, na qual um “eu” é lançado sem saber exatamente o que seria seu precedente ou conseqüente. Na qual a ideia de causalidade, à qual nos apegamos de forma tão arraigada, pouco pode ajudar. Nessa circularidade, a obra filosófica, assim como o autor que a concebe são produtos artísticos que revelam modos de se apropriar do passado e de se inventar a si mesmo. Nas palavras de Nietzsche, de tornar-se o que se é.

Nesse sentido, concebendo a obra filosófica dessa forma, interessa a Nietzsche um conhecimento que se faz por meio de sintomas, de sinais que precisam ser auscultados pelo médico-filósofo, e que dizem respeito ao indivíduo: àquilo que ele é e ao modo como se torna o que é. Aquilo que nele virou instinto, gosto, nojo etc. Materializando-se, por exemplo, no fato de ele sentir repúdio ou atração e, em especial, por aquilo que pode ser entendido como sua tarefa. Aquilo que nele gera compromisso.

Ao referir-se a obras de outros filósofos como “confissões pessoais de seus criadores” (BM 5) ou às próprias obras como expressão de vivências experimentadas por ele, Nietzsche

apresenta uma concepção de obra da qual não se pode excluir obras autorreferenciais como é o caso dos prefácios. Neles, embora o intento do autor pareça ser o de sopesar outras obras, tem-se também a explicitação de vivências. Mais ainda, eles não podem ser tomados como o resultado de momentos idílicos em que o filósofo se retiraria da vida para escrever sobre ela ou sobre as suas obras, apresentando-as para o leitor. As obras como aquelas prefaciadas, também os prefácios são obras filosóficas, expressam condições de vida do autor e fazem parte de uma *tarefa*. E, talvez, por serem obras que ilusoriamente parecem estabelecer um lugar de fala do autor que se encontraria acima da obra, colocando-se criticamente diante dela, cria a ilusão de uma separação entre autor e obra. Contudo, também isso faz parte da ficção. No caso, da obra ficcional.

Entre os pontos que destacamos dos prefácios, o que melhor transparece o caráter ficcional da trama é aquele em Nietzsche se refere ao “Senhor Nietzsche”. Como já foi mencionado, a função dessa figura no texto é clara. Ela permite a Nietzsche um olhar externo a ele mesmo, observar a “si mesmo” de uma outra perspectiva. Contudo, se essa figura é ficcional, o mesmo pode-se dizer daquele autor que é encenado no interior do texto por meio do pronome “eu” ou “nós” e, no seu limite, o é também aquele filósofo que vai sendo desenhado nos prefácios como o crítico que tendo em vista suas condições peculiares de saúde, pode transvalorar os valores de seu tempo, numa autossuperação da moral.

Uma figura que tem, como meio de expressão, além do personagem, também um jogo de metáforas e o recurso ao antagonismo. A toupeira cumpre esse papel de metáfora e Kant, de antagonista. A metáfora da toupeira permite entender a figura de Nietzsche a partir de sua *tarefa*, a qual se assemelha a um trabalho subterrâneo, quase cego, que chega aos fundamentos da moral, para solapá-los. Por sua vez, a exposição por contrastes serve-se em especial da figura de Kant, cujos contornos permitem ao filósofo a introduzir um último problema relativo à confecção daquele personagem. Trata-se do fato de que aquele “eu” não deixa de ser também um “nós”. Que ele é impregnado por esse nós, por seu tempo, conquanto o seu desafio seja o de não ceder ao impulso de autoconservação da moral, mas responder a outra exigência de sua época que é o de autossuperação da moral. Ele não nega, portanto, o seu tempo, antes, pretende realizar o seu movimento último. Seu desejo mais íntimo. A autossuperação da moral. O que, em última instância retoma a ideia de tarefa, de um compromisso que não se faz apenas em termos pessoais, mas por um engajamento a partir de possibilidades abertas no momento em que ele vive, o qual deve ser compreendido, assim como a obra filosófica, por meio de sinais, pelos sintomas que apresenta.

Em todos esses casos, porém, prevalece a ideia de ficção. Uma ideia ampla e com mais de um significado em Nietzsche, como já mencionamos anteriormente, (PASCHOAL, 2018). O primeiro desses significados, no geral criticado por ele, é o de uma “ficção lógica” (BM 4) ou a uma falsificação, ou ainda a uma crença que “introduz uma falsa realidade” (FP 1887 9[144]), como um equívoco da razão. A esse mundo ficcional pertence ideias inventadas como as de “Deus”, “vida eterna” (AC 15). O segundo, que é enaltecido pelo filósofo, tem um sentido de obra de arte, poético, de dissimulação, fantasia e criação. Trata-se da “linguagem dos pintores”, que não remete a “verdadeiro e falso”, mas a “graus de aparência” (BM 34). Tal concepção corrobora a tese de que “o mundo para Nietzsche é um produto da interpretação e da projeção do homem”¹⁵ e também que todo homem, de algum modo, é um “artista” (GC 356) e, ainda, que a vida do homem ao certo não poderia ser pensada sem a ficção.

Nesse ponto, porém, quando afirmamos que a vida do homem não pode ser pensada sem a ficção, e após considerarmos a circularidade entre obra ficcional e o autor, não poderíamos deixar de retomar a ideia de corpo. O corpo como superfície de inscrições, no qual se inscrevem os sinais, sintomas de saúde, debilidade ou força digestiva. A retomada do conceito de corpo, contudo, não pode mais se fazer na forma daquela separação entre ficção e realidade que já abandonamos antes. Como se corpo remetesse àquilo que é material e real no homem, ao passo que a ficção remeteria a uma esfera irreal, da fantasia. Ao contrário, os argumentos apresentados sobre a correlação entre vivências, estados de saúde e a obra filosófica, permitem colocar a correlação entre corpo e ficção numa esfera bem acima da simples dualidade ou oposição excludente. Uma esfera na qual a descoberta de si não deixa de ser uma invenção de si. Na qual ser e tornar-se coexistem. Na qual a obra não se separa do autor, do seu corpo e de sua tarefa.

Filosoficamente falando, portanto, a figura do autor, como é explorada por Nietzsche nos prefácios, permite recolocar, agora num outro patamar, a correlação entre *ficção* e *realidade*. Para ele, *tudo* “o que pode ser pensado, é seguramente uma ficção” (FP 1888 14[148]). As ficções não constituem uma esfera à parte da vida, da “realidade”, mas fazem parte da vida. Da vida mais real que pode ser pensada. A ficção é “condição da vida” (BM 4). Desse modo, seria absolutamente em vão buscar os limites que separam *ficção* e *realidade*. Como se as vivências fossem reais e as imagens pintadas pelo filósofo, ficção. Invenção, que de algum modo buscaria efeitos sobre um leitor igualmente real. Como se a ficção fosse um canal de comunicação entre duas realidades: o autor e o leitor. Ao contrário, fazendo da obra expressão

¹⁵ MARTÍNEZ, 2013, p. 149.

de sua vida e, ao mesmo tempo, explicitando nela todo um jogo ficcional, que faz de si mesmo uma ficção, Nietzsche toma como *tarefa* justamente encerrar essa dualidade e estabelecer uma ideia de homem como obra de arte, que se inventa a cada nova experiência e se coloca diante de outros, seus leitores, como ficções que suscitem novas invenções de si. Novas ficções que dificilmente vão galgar a solidez que exigiria o conceito de *realidade*.

10. Referências

BURNETT, H. *Cinco prefácios para cinco livros escritos*. 2008.

BRUSOTTI, M. “Introduzione” a “Nietzsche, F. *Tentativo di Autocritica* (1886-1887)”. Gênova: Il Melangolo, 1992.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUÉROULT, M. La méthode en hisoire de la philosophie. *Philosophiques*, Vol. 1, n. 1, abril de 1974, p. 7-19. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1974-v1-n1-philoso1318/203001ar/>. Consultado em 16 de outubro de 2018.

HEGEL, G. W. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1992.

JANZ, C. P. *Nietzsche biographie*. Tomo I. Trad. para o francês por Marc B. de Launay *et all*. Paris: Gallimard, 1984.

JANZ, C. P. *Nietzsche biographie*. Tomo III. Trad. para o francês por Pierre Rusch e Michel Vallois. Paris: Gallimard, 1985.

MARTÍNEZ, Roberto Sanchiño. “*Aufzeichnungen eines Vielfachen*”. *Zu Friedrich Nietzsches Poetologie des Selbst*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013.

NIETZSCHE, Fr. *Kritische Studienausgabe*. 15 Bände. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. Berlin/New York: de Gruyter, 1988.

NIETZSCHE, Fr. *O nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Fr. *Humano, demasiado humano I*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Fr. *Humano, demasiado humano II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Fr. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Fr. *A gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Fr. *Briefe von Nietzsche*. Disponível em: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/BVN-1886>. Consultado em 15/04/2019.

PASCHOAL, A. E. Da crítica de Nietzsche ao sujeito ao sujeito de sua crítica. In: *Cad. Nietzsche* vol. 39 no.1 São Paulo Jan./Abr. 2018, p. 93-119.

PASCHOAL, A. E. Acerca da encenação filosófica do “Senhor Nietzsche”. In: FERRARO, G.; FAUSTINO, M.; BARTHOLOMEW, R. *Rostos de si. Autobiografia, confissão, terapia*. Lisboa: Vendaval, 2019.