



# *Assim falou Zarathustra* como poema didático

## Thus spoke Zarathustra *as didactic poem*

José Nicolao Julião

Doutorado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), professor associado II de filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Rio de Janeiro, RJ - Brasil, e-mail: jnnicolao@gmail.com

---

### Resumo

Este artigo<sup>1</sup> tem por objetivo interpretar a obra de Nietzsche *Assim falou Zarathustra* (ZA), de 1883-1885, como sendo um ensaio no qual o autor experimenta diversos estilos e entre estes, o poema didático é, sem dúvida, um dos que mais se destacam. Para o proposto, consideramos de suma importância, sobretudo, duas questões, a saber que: primeiro, Nietzsche, na época do Za, apesar do seu afastamento do Romantismo, desde a fase intermediária da sua produção intelectual, ele ainda guardava influências marcantes do movimento artístico; segundo, a ideia de superação apresentada no livro ganha lugar de destaque em nossa interpretação, pois parece ser o *Leitmotiv* de toda a trama.

**Palavras-chave:** Superação. Poema didático. Ensino.

---

<sup>1</sup> Esse ensaio é uma versão ampliada e modificada de “O poema didático como um dos estilos experimentados por Nietzsche em seu *Assim falou Zarathustra*”, publicado no livro: HUSSAK, P.; VIEIRA, V. (Org.). *Educação estética*. Niterói: Nau, 2011.

## Abstract

*This article aims to interpret the Nietzsche's work Thus Spoke Zarathustra (ZA), 1883-1885, as an essay in which the author experiments different styles, among which the didactic poem is undoubtedly one of the most remarkable. For the proposed issue, we consider extremely important, two issues in particular, namely: first, Nietzsche, at the time of ZA, despite of being away from Romanticism, from the intermediate phase of his intellectual production, he still had marked influence on the artistic movement; second, the idea of overcoming presented in the book earned a prominent place in our interpretation, because it seems to be the Leitmotiv of the entire story.*

**Keywords:** *Overcoming. Didactic Poem. Teaching.*

## Desenvolvimento

O poema didático, como estilo literário, já fazia parte do mundo grego antigo, onde havia sido experimentado de forma expressiva, tanto pelos poetas quanto por alguns filósofos, e foi resgatado na Modernidade, sobretudo, no ambiente alemão, pelo Classicismo e Romantismo nos séculos XVIII e XIX. Nietzsche sofreu, portanto, segundo nossa hipótese interpretativa, fortes influências dos antigos e dos modernos<sup>2</sup> na composição da sua extraordinária obra ZA, no que concerne ao estilo do poema didático. Entretanto, se analisarmos a obra, perceberemos de imediato que vários foram os estilos

---

<sup>2</sup> É relevante perceber que Nietzsche ao se aproximar e se afastar tanto dos antigos quanto dos modernos – e neste aspecto nos referimos ao Romantismo – parece diminuir com o ZA a tensão tão enfatizada por autores como A.W. Schlegel que influenciou profundamente o jovem Nietzsche com suas *Lições sobre belas-lettras e arte*, e G. Lukács que lhe deferiu fortes ataques, que viam em suas teorias estéticas uma decisiva ruptura entre os antigos e os modernos. Embora o Nietzsche intermediário tenha estabelecido uma ruptura radical com Romantismo, sobretudo ao culto romântico de *Bayreuth*, que o jovem Nietzsche tanto festejara, o Nietzsche do ZA – obra imediatamente depois do período intermediário – ainda mantém certos elementos românticos, dentre esses, poderíamos destacar: a relação entre a arte e a vida compreendida como criação; a aproximação da forma filosófica com a literária (poesia); a vinculação entre razão e sentimento/sensibilidade; o uso da forma irônica, especialmente em sua relação com o trágico. Cf. sobre esse último aspecto BEHLER, E. *Klassische Ironie, romantische Ironie, Tragische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

experimentados pelo filósofo na elaboração minuciosa do escrito. Muitos comentadores<sup>3</sup>, por esta razão, têm dificuldades de estabelecer o seu estilo em comparação aos outros estilos experimentados por Nietzsche em suas outras obras. O ZA foi chamado de “romance de formação” (*Bildungsroman*), ou, de modo análogo – segundo a nossa hipótese interpretativa –, de “poema didático” por alguns. Há também quem o destaque como livro sagrado. Foi desta forma que o mais fiel discípulo de Nietzsche, Köselitz se referiu à obra em sua carta ao mestre, de 6 de abril de 1883, depois de ter lido a primeira parte do ZA: “Sob qual epígrafe corresponde o seu novo livro? – Creio que quase sob a dos escritos sagrados”<sup>4</sup>, Todavia, o próprio Nietzsche já havia assim se referido à obra, e isso pode ser constatado em sua correspondência com o editor Ernst Schmeitzner, em 13 de fevereiro de 1883: “É um ‘poema’ ou um quinto ‘evangelho’ ou algo ainda sem nome”. Curt Paul Janz<sup>5</sup>, renomado biógrafo de Nietzsche, chama a atenção para a pretensão do filósofo em compor o ZA à maneira de uma sinfonia, tal como ele esboçou em um projeto à obra, em 26 de agosto, de 1881. Segundo a análise de Janz, toda a arquitetura do ZA sugere a composição de uma sinfonia clássica. A divisão em quatro partes, acompanhada de um prólogo, obedecendo a “lei da estruturação crescente” (*Gesetz der wachsenden Glieder*): primeira parte, 86 páginas; segunda parte, 86 + 16 páginas, total de 102 páginas; terceira parte, 102 + 16 páginas, total de 118 páginas; quarta parte, 118 + 16 páginas, total de 134 páginas.

Há, também, os que interpretam a obra a partir da crítica literária comparada. Nessa direção, Kathleen Marie Higgins<sup>6</sup>, por exemplo, compara a quarta parte do ZA a uma novela do filósofo Lucius Apuleius<sup>7</sup>, intitulada

---

<sup>3</sup> Cf., por ex: Jaspers, 1974, 42-58 (a primeira edição é 1936), no primeiro livro, “A vida de Nietzsche”, na parte dedicada ao desenvolvimento da obra nietzschiana, chama a atenção para o caráter peculiar do escrito que não se classifica em nenhum dos estilos experimentados por Nietzsche; MONTINARI, M. *Che cosa ha veramente Detto Nietzsche*. Roma: Astrolabio-Ubaldini, 1975. p. 81-99.

<sup>4</sup> Para a citação da correspondência, utilizamos da edição *Sämtliche Briefe-Kritische Studienausgabe*. Indicamos apenas a data com o remetente ou o destinatário.

<sup>5</sup> JANZ, C. P. *Friedrich Nietzsche Biographie*. München: Carl Hansen Verlag, 1978. (3.B). II, 211-220.

<sup>6</sup> HIGGINS, K. *Nietzsche's Zarathustra*. Philadelphia: Temple University Press, 1987. Cf. p. 206. A fonte de informação de Higgins é o livro de BAKHTIN, M. *The dialogic imagination: four essays*. Translated by Caryl Emerson and Mikhael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

<sup>7</sup> Lucius Apuleius nasceu em 125 em Hippo (Argel), tornou-se conhecido na história da literatura por meio de sua novela *O Asno de Ouro*; na história da filosofia tornou-se famoso, por ter sido membro da escola platônico-eclética de Gaio.

*O Asno de Ouro*<sup>8</sup>. Essa novela foi escrita em um estilo chamado sátira meni-peia<sup>9</sup>, caracterizada pela irreverência e ironia. As sátiras de Apuleius são remetidas contra a avareza, contra a depravação do clero, contra a corrupção dos costumes e etc. Segundo Higgins<sup>10</sup>, o paralelo estilístico entre *O Asno de Ouro* e a quarta parte do ZA indica que ela é uma sátira ao estilo meni-peia. O que a quarta parte satiriza, segundo a autora, são as três primeiras partes, pois a insistência sobre as pretensões próprias e a loucura experimentada por Zaratustra na última parte<sup>11</sup> do livro – análogas à loucura do herói de *O Asno de Ouro* – lança uma nova e importante luz sobre o material precedente, ou seja, Nietzsche se esforça, na quarta parte, para modificar a sua mensagem doutrinal com reflexões sobre a sua natureza limitada e, portanto, elabora uma autoironia. Na mesma direção, Gary Shapiro<sup>12</sup> compara a obra ao estilo picaresco<sup>13</sup> de Rabelais, deste modo, propõe uma interpretação

<sup>8</sup> Essa novela narra a metamorfose mágica sofrida por um distinto mercador de Corinto, chamado Lucius, que é transformado equivocadamente em asno. Sob a nova forma, Lucius preserva todas as faculdades humanas, salvo a voz, e, deste modo, passa por uma série interminável de tribulações, nas quais é testemunho de numerosas e emocionantes aventuras. Por fim, Lucius retorna à sua antiga forma humana, depois de cheirar uma rosa que servia de antídoto ao feitiço, e nos narra a sua extraordinária história.

<sup>9</sup> A sátira meni-peia é um estilo criado pela influência de Menipo de Gadara, filósofo cínico que nasceu na Fenícia por volta de 270 a.C., Menipo de Gadara é um dos representantes do cinismo semicético e hedonista que se caracteriza pela forma polêmica e debochada como trata os assuntos filosóficos. Segundo Diógenes Laértios (VI, cap. 8), não havia nele nenhuma seriedade e nenhum esforço e em seus livros transbordam risadas. Seus escritos constituíram a base da sátira meni-peia, que influenciou consideravelmente a literatura posterior. Nietzsche se refere à sátira meni-peia em *Crepúsculo dos Ídolos*, “O que devo aos antigos”, 2. A crítica mais antiga, entretanto, geralmente, classifica o estilo da novela de Apuleius como “milésios”, pois ele mesmo, no início da obra, se refere a ela com essa designação: “Leitor, quero delinear para ti nesta charla milésia uma série de variadas histórias...”. O estilo milésio foi criado por Aristides de Mileto e se caracteriza pela forma escabrosa como os temas são tratados e pela liberdade da linguagem utilizada. Esse estilo era considerado menor e geralmente era atribuído a certas criações literárias da fantasia cotidiana que não se encaixavam em nenhum gênero literário catalogado nos tratados de retórica.

<sup>10</sup> Cf. *Ibid* colocar autor e ano, p. 229 e também a Conclusão.

<sup>11</sup> Cf. “O Sacrifício do Mel”.

<sup>12</sup> SHAPIRO, G. Nietzschean narratives. Bloomington: Indiana University Press, 1989. Cf. também, SHAPIRO, G. Festival, parody, and Carnival in Zarathustra IV. In: GOICOECHEA, D. *The great year of Zarathustra (1881-1981)*. London: University Press of America, 1983. p. 45-62.

<sup>13</sup> No estilo picaresco, o personagem central é, em geral, um vilão, que nos narra sua história em 1ª pessoa (diferente das *Memórias*, narradas majoritariamente em terceira pessoa) de forma episódica. O estratagema de utilizar um marginal proporciona ao autor a oportunidade de observar a sociedade de outro ponto de vista moral. O pícaro, em outras palavras, é uma espécie

da quarta parte do ZA à luz da seção 223 de *JGB*, intitulado “O Mestiço Homem Europeu”. Nessa passagem, Nietzsche, de forma irreverente e lasciva, ironiza a sua época. A passagem mencionada é a seguinte:

Porém o “espírito”, em especial o “espírito histórico”, encontra vantagens até mesmo no desespero: muitas vezes um novo fragmento de pré-história e de estrangeiro é ensaiado, adaptado, desprezado, empacotado e, sobretudo, estudado: – nós somos a primeira época estudada in puncto (em assuntos) de “disfarces”, quero dizer, de morais, de artigos de fé, de gosto artísticos e de religiões, nós estamos preparados, como nenhum outro tempo esteve, para o carnaval do grande estilo, para a mais espiritual petulância e risada de carnaval, para a altura transcendental da estupidez suprema e da irrisão aristofanesca do mundo. Acaso nós tenhamos descoberto justamente aqui o reino de nossas invenções, aquele reino onde também nós podemos ser, todavia originais como parodistas, por exemplo, da história universal como bufões de Deus, – talvez, ainda que nenhuma outra coisa de hoje tenha futuro, este será reservado para o nosso riso.

Estabelecendo uma distinção entre paródico e burlesco, alegoria e carnaval, Shapiro declara que ocorre uma mudança radical na narrativa, do modo de alegoria para o modo de carnaval e festa, no meio da quarta parte do ZA<sup>14</sup>. Por isso, compara a quarta parte a uma reconstrução do carnaval na Alta Idade Média, tal como aparece na obra de Rabelais<sup>15</sup>. As festas de carnavais, narradas por Rabelais, tinham a função de liberar a consciência do domínio da concepção oficial e permitiam lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobriam o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo<sup>16</sup>. Essa visão do carnaval é

---

de “malandro simpático”, inicialmente ingênuo, mas que depois, já calejado pela experiência amarga da vida, torna-se amoral. Cf. “Picaresco”, verbete da *História Universal da Literatura Portuguesa*. Disponível em: <[http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6\\_87](http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6_87)>. Acesso em: 20 out. 2006.

<sup>14</sup> Cf. SHAPIRO, 1983, p. 107.

<sup>15</sup> A referência de Shapiro, assim como a de Higgins, também é BAKHTIN, M. *Rebelais and his World*. Tradução de - Helen Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968.

<sup>16</sup> Sobre o carnaval na Alta Idade Média e no Renascimento, ver: BAKHTIN, 1987. Esse escrito

bastante semelhante à forma irônica como Nietzsche vê o mundo moderno, tal como é expressa no aforismo de *JGB* citado por Shapiro. A característica bufônica e grotesca do homem moderno não pode ser um impedimento para a formação de seres mais elevados. A alegoria bizarra dos “homens superiores”, na última parte do ZA, representa o tom bufônico e paródico com o qual Zaratustra-Nietzsche avalia a cultura de seu tempo, como festa de carnaval. Porém, não sem antes estabelecer uma distância irônica que diferencia Zaratustra dos “homens superiores”.

Todos esses estilos evidenciam um aspecto importante na composição do ZA, a saber, trata-se de uma obra perspectivista, na qual Nietzsche experimenta vários estilos na elaboração de suas fabulosas doutrinas. E, apesar do seu distanciamento de Wagner desde o fim da década de 1970 do séc. XIX, Nietzsche ainda pretendia com o ZA realizar também o antigo projeto do compositor, ou seja: a elaboração de uma *Obra de Arte Total* (*Gesamtkunstwerk*). Por conseguinte, ele pôde dizer que se tratava de uma sinfonia, se levarmos em conta a forma sonora e rítmica da obra, mais a sua arquitetura sinfônica; ou que se tratava de poema, se pensarmos na composição estética enquanto um todo; ou que se tratava de escrito sagrado, se quisermos destacar o combate empreendido no livro contra a tradição religiosa e as paródias às passagens bíblicas. A nossa pretensão neste estudo não é a de avaliar cada um dos estilos experimentados por nosso filósofo na elaboração do ZA, o que seria demasiado enfadonho. Queremos apenas, por ora, apresentar alguns aspectos relevantes que possibilitem classificar a obra também como “poema didático”.

O “poema didático” e o romance de formação, segundo nossa hipótese hermenêutica, salvo algumas considerações são tomados, no mais das vezes, como estilos aproximados entre os modernos. Por isso, podemos afirmar que há certa continuidade do segundo em relação ao primeiro, malgrado a posição de Lukács que estabelece uma relação de ruptura em sua comparação entre, a epopeia antiga e o romance moderno<sup>17</sup> ou a de

---

de Bakhtin é a base do conceito de carnavalização usado por Shapiro.

<sup>17</sup> Para Lukács, o romance moderno estabelece uma ruptura com a epopeia antiga, mas continua lhe prestando homenagens póstumas: a obra, no caso, a epopeia antiga que continua lhe servindo de modelo comparativo, configurava o mundo entendido como totalidade autossuficiente; na Grécia o acontecimento era figurado ao adquirir peso e importância para a comunidade, índice de vinculação de um destino com a totalidade. A forma Épica correspondia, assim, a uma

Schlegel<sup>18</sup>, que, em suas *Lições sobre belas letras e arte*, estabelece uma ruptura do Romantismo com o Classicismo, na forma como aquele compreendeu a relação entre arte e natureza nos antigos. O “romance de formação”, que só surge tardiamente, se desenvolve em prosa e o “poema didático”, muito mais antigo, se estrutura em forma poética ou poético-prosaica. No primeiro, a trama gira em torno da personagem central, em seu aprendizado de vida; enquanto que, no segundo, a trama não se dá, necessariamente, em torno do aprendizado de um indivíduo. Mas, em ambos os casos, há uma pretensão de serem ensinamentos da humanidade. O jovem Nietzsche tinha um grande interesse por esses estilos, tanto na versão moderna romanceada, experimentada por Goethe, Schiller e Hölderlin, quanto na versão mais antiga expressa no poema de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, nas tragédias gregas, no *Mito de Sísifo*, também no poema de Parmênides e ainda no *De rerum natura* de Lucrecio, só para lembrar alguns exemplos. No que

---

estrutura temporal: a epopeia antiga assinalava uma integração entre o “eu e o mundo, ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência”. O sentido era conhecido, “palpável e abarcável com a vista” e o espírito apenas acolhia-o ou identificava-o. De tal forma, que era o princípio da imitação, o elemento formal que definia essas culturas fechadas e homogêneas: “criar”, diz Lukács, significava “apenas copiar essencialidades visíveis e eternas” (LUKÁCS, 2000, p. 29). Não havia separação entre estética e ética, entre o belo e o útil, nos termos de Lukács, pois “toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma” (LUKÁCS, 2000, p. 26). Na modernidade, diferentemente, não é mais possível um acordo perfeito entre o indivíduo e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente; “não há mais totalidade espontânea do ser”; ela é oculta, fugidia. E a forma romance anuncia justamente essa situação de completo desterro. Contudo, os homens não cessam de almejar a totalidade perdida. Se antes a totalidade era espontânea, imediata, agora ela é artificial, produtora: ao mesmo tempo desejo, ausência e signo de um desmoronamento.

<sup>18</sup> Cf. SCHLEGEL, A. W. (Org.). *Die Kunstlehre*. Kritische Schriften. Verlag: Stuttgart, 1963. v. 2, p. 200. Para Schlegel, enquanto na doutrina da imitação clássica a arte está submetida a um objetivo que lhe é exterior, no Romantismo ela forma um domínio autônomo. Trata-se de afirmar um novo papel da arte, não a imitação da natureza, como algo previamente dado, mas a criação como atividade livre e autônoma, que possui sua finalidade em si própria. É nesse sentido que se pode compreender a clara distinção, estabelecida por Schlegel, entre a esfera da arte, como representação do belo, e a esfera da natureza, pois somente essa distinção torna possível pensar a criação artística como esfera autônoma, capaz de produzir, a partir de leis do espírito, uma recriação da natureza. A ênfase passa a ser colocada na atividade do criador: o artista não imita a natureza, mas cria um olhar particular, elabora um recorte significativo da natureza. Cf. respeito da influência de Schlegel sobre Nietzsche, CAVALCANTI, A. H. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 351-366, 2008.

concerne ao “romance de formação”, por mais que existam elementos semelhantes em obras clássicas ou medievais, as primeiras tentativas embrionárias do gênero só aparecem com alguma consistência a partir do Renascimento com o gênero picaresco, como, por exemplo, no anônimo *Lazarillo de Tormes*<sup>19</sup>. No entanto, será apenas no século XVIII, com Goethe, que esse gênero literário ganhará sua estrutura formal propriamente dita, no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796). Porém, foi previamente, a partir da influência de Rousseau, teorizado e preparado, principalmente, por Lessing, em sua *Educação do gênero humano*, de 1780, e por Schiller, nas suas *Cartas para educação estética do homem*, de 1793, que esse gênero ganhou força expressiva na Alemanha. Geralmente, a característica mais destacada do “romance de formação” é a de encenar as contradições entre a autodeterminação e a socialização do indivíduo, que é concebido como um ser dotado de sentimento e razão, de natureza e moral, transitando em um percurso dramático do conhecido para um âmbito desconhecido, e retornando para a sua autocompreensão. Por isso, o romance de formação foi celebrado como a “forma simbólica”<sup>20</sup> da Modernidade, segundo Lukács.

A classificação do ZA no gênero de “poema didático” foi estabelecida pelo amigo filólogo de Nietzsche, Erwin Rodhe, o mesmo que o havia defendido das fortes críticas de Wilamowitz na época da publicação de *O nascimento da tragédia* (1871). Em uma carta de 22 de dezembro 1883, Rodhe expressa da seguinte forma a obra do filósofo: “o teu *Zaratustra* tem me causado uma impressão mais agradável do que os teus outros últimos escritos. [...] Te felicito por essa forma mais livre de expressar tuas ideias [...] na forma de um poema didático...”. Entretanto, Nietzsche, nos anos de professorado em Basel, na Suíça, entre 1870 e 1872, época em que escreveu os cinco prefácios para livros jamais escritos, já se referia ao estilo poema didático no prefácio intitulado a *Disputa em Homero*:

---

<sup>19</sup> *Lazarillo de Tormes* é uma das obras-primas da literatura espanhola e universal. Narrativa anônima do século XVI, proibida na Espanha pela censura inquisitorial até o século XIX, pode ser entendida como uma das primeiras manifestações do romance e, dentro deste, é o ponto de partida do chamado “romance picaresco”, o tipo de narrativas protagonizado por um “pícaro”, ou seja, um indivíduo que oscilaria entre o “menino de rua” e o “malandro” numa linguagem mais contemporânea. Divertida e, por vezes, comovente, narra a história do garoto Lázaro e da sua luta pela sobrevivência, a obra possui também um alto teor de crítica social, causando a proibição do livro pela Inquisição.

<sup>20</sup> Cf. LUKÁCS. G. *La signification presente du Réalisme critique*. Paris: Gallimard, 1960. p. 74-98.



Quando, em sua peregrinação pela Grécia, o viajante Pausânias<sup>21</sup> visitou o Hêlicon<sup>22</sup>, mostraram-lhe um antiquíssimo exemplar do primeiro **poema didático** dos gregos, “Os trabalhos e os dias”, inscrito em uma Estela de pedra e severamente castigado pelo clima. Mas mesmo assim reconheceu que, ao contrário dos exemplares usuais, o poema não possuía em seu início a invocação a Zeus, mas começava imediatamente com o esclarecimento: “há sobre a Terra duas deusas Éris...” (NIETZSCHE, 1988, I, p. 786, grifo nosso).

Se levarmos em conta que o ZA foi elaborado como um “poema didático” ou um “romance de formação”, temos então de demonstrar como as características desses gêneros se desenvolveram na obra a ponto de classificarmos-la como tal, ou seja, como as contradições entre a autodeterminação e a socialização do personagem concebido como um ser dotado de sentimento e razão, de natureza e moral, transitando em um percurso dramático do conhecido para o desconhecido, e, depois, retornando para a sua autocompreensão, se dá no interior da trama, transformando Zaratustra naquilo que ele é.

A personagem Zaratustra é apresentada em *Ecce Homo* (1888), obra autobiográfica de Nietzsche, como um “tipo” que simboliza o que ele classifica de “autossuperação da moral” (EH, *Porque sou um Destino*, 3) (GIACÓIA, 1997, p. 102-125), ou seja, ele foi criado para corrigir “o erro mais fatal de todos”, a invenção da moral feita pelo profeta persa, no séc. VI a.C. É relevante, também, que a obra autobiográfica tenha como subtítulo, “Como se tornar o que se é” (*Wie man wird, was man ist*). Este famoso ensinamento do poeta grego Píndaro (*Pítias*, II, 72), que tanto inspirou Goethe e Hölderlin, aparece também de forma variada no conjunto da obra de Nietzsche, tal como nos aforismos 270 e 335 de *A gaia ciência* (FW) – respectivamente, *Du sollst der werden, der du bist* (“Deves tornar-te aquilo que és”), *Wir aber wollen Die werden, die wir sind* (“Mas nós queremos nos tornar

<sup>21</sup> Pausânias (115 – 180 a.C.) foi um geógrafo e viajante grego, autor da *Descrição da Grécia*, em dez livros, obra que presta uma importante contribuição para o conhecimento da Grécia Antiga, graças às suas descrições de localidades da Grécia Central e do Peloponeso.

<sup>22</sup> Situado perto do Olimpo, o monte Hêlicon era conhecido como a morada predileta das Musas. Esse local era um santuário, onde essas deidades se reuniam para dançar, cantar e encantar o mundo dos artistas. Lá havia duas fontes: a de Aganipe e a de Hipocrene – esta havia sido criada por uma fenomenal patada do lendário Pégaso. As águas dessas fontes tinham a propriedade de fornecer a inspiração, a quem delas bebesse – Foi lá, onde possivelmente Orfeu recebeu sua instrução artística. Em suas paragens, as Musas inspiradoras executavam, com seus pés incansáveis, graciosos movimentos de dança, e iam demonstrando a harmonia de suas cristalinas vozes.

aquilo que somos”). No ZA, nas seções *O Convalescente – wer du bist und werden musst.* (“quem tu és e quem deves tornar-te”); *A Sanguesuga – ich bin, der ich sein muss* (“eu sou quem devo ser”); *O Sacrifício do mel*, da quarta parte do ZA – *Werde, der du bist!* (“torna-te quem és!”). Tal ensinamento é o que se deve fazer cumprir na trama da obra, pois Zaratustra é aquele que ensina o caminho de como se chega a ser o que se é, superando todas as dificuldades que impedem esse destino. Por isso, consideramos que o mais importante, no aprendizado de Zaratustra, é ensinar que a superação (*die Überwindung*) é a lei da vida e, portanto, devemos sempre nos superar, e só assim atingimos o nosso ser próprio, ou seja, só assim chegamos a ser aquilo que somos. É o ensinamento da superação que confere, em última instância, antidoutrinação e dinâmica à obra. No prólogo, vemos Zaratustra ser apresentado como um legislador, um criador de novas tábuas de valores (NIETZSCHE, 1991, IV, p. 25-27), que espera, na solidão de sua montanha, a hora do seu declínio, a hora de poder descer para junto dos homens para os quais deve ensinar a autossuperação como lei da vida. Os três temas mais importantes do prólogo, “a morte de Deus”, o “último homem” e o “super-homem”, estão intimamente ligados. O ensinamento da “morte de Deus” é necessário para que o homem seja superado, e a orientação da superação é dada pelo super-homem; ou seja, depois da “morte de Deus”, o homem tem duas alternativas<sup>23</sup>: ou tornar-se o último homem – a conservação do homem –, ou o super-homem – a superação do homem. No entanto, a forma como

<sup>23</sup> Essa tese é aporética, pois é complicado defender uma posição de deliberação no pensamento nietzschiano, graças, sobretudo, às fortes teses deterministas defendidas por Nietzsche ao longo de sua obra (que ficaram mais acentuadas com o a elaboração do conceito de eterno retorno). O determinismo defende a tese segundo a qual tudo o que houve, há e haverá, e tudo o que ocorreu, ocorre e ocorrerá, já está de antemão fixado, condicionado e estabelecido, não podendo haver nem ocorrer mais do que já está, de antemão, fixado, condicionado e estabelecido. O eterno retornar de todas as coisas, expresso no conceito nietzschiano de eterno retorno, parece preencher as exigências do determinismo. Mediante isso, fica difícil sustentar, no pensamento de Nietzsche, teses acerca da autonomia; mas, o pensamento do eterno retorno é uma espécie de conjugação entre elementos cosmológicos e éticos, e nesse sentido, pode oferecer algum subsídio, para se pensar que, apesar do devir determinante de todas as coisas retornarem, inclusive do agir, pode-se deliberar sobre os atos. A base para tal reflexão é o fragmento póstumo do outono de 1881, escrito às vésperas da composição do ZA, “[...] Meu ensinamento diz: viver de tal modo que tenhas de desejar viver outra vez, é a tarefa - pois assim será em todo caso! Quem encontrar no esforço o mais elevado sentimento, que se esforce; quem encontrar no repouso o mais elevado sentimento, que repouse, quem encontrar em subordinar-se, seguir, obedecer, o mais elevado sentimento, que obedeça. Mas que tome consciência do que lhe dá o mais elevado sentimento, e não receie nenhum meio! Isso vale a eternidade!” (NIETZSCHE, F. *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari: Berlin; New York: DTV; De Gruyter, 1988. IX, 505).

o ensinamento é apresentando para todos nas seções três, quatro e cinco do prólogo, leva a um fracasso pedagógico. No final do prólogo, Zaratustra não consegue mais do que um cadáver como companheiro.

Na primeira parte da obra, Zaratustra ensina “o caminho do criador” – título de uma das últimas seções dessa parte – por meio da dinâmica transmutação do espírito, apresentada na seção inicial, intitulada *Das Três Transmutações*. É a transmutação do espírito, de camelo em leão e de leão em criança que conduzirá a ação dramática do ensinamento da superação nessa parte. Assim, vemos Zaratustra ensinar aos homens a quererem não novos caminhos, mas aquele que até então seguiram, pois o super-homem não é nada de absolutamente fantástico, mas somente aquele que é. De forma iconoclasta, como um leão, Zaratustra se insurge contra todos os ídolos, contra tudo que o camelo até então suportou como peso, contra tudo aquilo que o homem até então considerou grande, sério e sagrado, Deus, Estado, Alma, etc. É por isso que, com o tema da “morte de Deus”, Nietzsche põe fim ao preconceito contra o tempo e o reconhece como a única dimensão do todo, em oposição ao idealismo, que recusa o temporal em favor do atemporal, do ideal. Nesse sentido, o que Zaratustra quer ensinar é que o sentido da Terra se dá numa inserção fundamental no tempo imanente nela, independente de qualquer autoridade externa. E, por conseguinte, na seção *Dos Desprezadores do Corpo*, Zaratustra alerta para a importância do corpo na imanência dos acontecimentos, pois ele é o fio condutor (*Leitfaden*) que guia para o caminho do criador, e os que o desprezam não são ponte nem caminho para o super-homem.

A elaboração de toda a segunda parte foi considerada por Nietzsche, em uma carta para a irmã, de 29 de agosto de 1883, como um desafio de autossuperação, se expressa ele: “[...] quase atrás de cada palavra estaria uma autossuperação de primeiro grau”. Não é sem propósito que a segunda parte gire em torno da doutrina da vontade de poder e que tenha como principais seções “Da Autossuperação” (*Von der Selbstüberwindung*) e “Da Redenção” (*Von der Erlösung*), porém, esse ensinamento, ao contrário do anunciado no prólogo, é apresentado para alguns, aos amigos e discípulos. A primeira seção tem como tema a formulação da vida como vontade de poder e, por conseguinte, a superação como a dinâmica de seu impulso. Por isso, Zaratustra diz: “E a própria vida contou-me este segredo: ‘Vê’, falou ela, ‘eu sou isso que precisa sempre se autossuperar’”. A segunda seção tem como tematização o espírito de vingança e o caminho de sua superação. A vontade criadora e legisladora constitui uma relação essencial com o tempo,

na medida em que é ela que redime o homem do espírito de vingança, da vontade escrava e autopunidora, que se vinga da vida por não poder retroceder, por não poder transformar todo o passado, o “foi”, em um “assim eu quis, assim eu quero e assim eu hei de querer”, e, desta forma, lança uma negra sombra sobre todo o futuro. Portanto, a relação da vontade criadora com o tempo consiste em buscar um saber silencioso desde que liberte a vontade de sua fixação com o passado nostálgico. Nessa seção, vemos então Zaratustra ensinar que a vida é destituída de sentido além de si mesma, ou seja, a vida humana contém em seu eterno movimento criação e destruição, prazer e dor, alegria e sofrimento, bem e mal, superação e conservação, pois o sentido dela não será encontrado em nenhum outro lugar que não seja neste antagonismo gerado por ela mesma. Entretanto esse pensamento, em vez de nos frustrar de nos impedir o crescimento de completude, deve nos inspirar, pois, através dele, se é capaz de afirmar o eterno retorno de todos os momentos da existência, reconhecendo que cada instante é necessário para se tornar o que se é. A seção *Da Redenção* termina com uma pré-figuração da doutrina do eterno retorno, assunto da parte seguinte. Não obstante, Zaratustra percebe também que esse novo ensinamento, ao contrário dos anteriores, só pode ser ensinado para o ser mais solitário.

A terceira parte do ZÄ tem como tema central a doutrina do eterno retorno, o pensamento mais elevado e, por conseguinte, mais solitário de Zaratustra-Nietzsche que permite a superação da “virtude de rebanho” e do niilismo como determinante do sentido histórico, em favor de uma vontade livre e afirmativa que quer sempre o mais elevado como forma de sua expressão. O eterno retorno como “a fórmula mais elevada da afirmação” (NIETZSCHE, 1991, VI, p. 335), denota o caráter de aumento, crescimento e intensificação que esse pensamento proporciona a todo aquele que o experimenta. O tema do eterno retorno na filosofia de Nietzsche tem dupla significação: por um lado, é um ensinamento acerca da natureza do tempo, e, por outro, é o pensamento do ser mais solitário que afirma a unidade criadora de todas as coisas. Quando Nietzsche relaciona o eterno retorno com o tempo e a experiência da afirmação singular, ele está enfatizando a alteração profunda que tal pensamento propicia ao indivíduo na imanência do tempo. É da experiência do eterno retorno que o super-homem surgirá como um tipo criador da vontade livre, que quer sempre se superar, se elevar. As seções dedicadas ao eterno retorno são: *Da Visão e do Enigma* e *O Convalescente*. Na primeira, o tema é apresentado em forma de enigma e é narrado para um grupo de marinheiros, pois é uma exigência desse pensamento somente se exprimir por meio da interpretação,

desafiando a verdade, fazendo-a ser superada por outras formas de saber. Nessa seção, vemos ainda a natureza do tempo revelar-se como instante. Na segunda seção, é revelada a solução do enigma apresentado na primeira seção; ou seja, Zaratustra é a imagem do ser mais solitário, o pastor em cuja boca penetrou uma negra serpente do niilismo, deixando-o nauseado. Essa é a imagem que ilustra a causa de seu padecimento; mas a causa de fato é a percepção de que todas as coisas retornam e, com elas, também o menor dos homens. Portanto, identificamos a superação com o próprio retorno; o eterno escoar é a superação. Não obstante, graças ao estático fim da terceira parte, Nietzsche acrescentou à obra uma última e derradeira parte, percebendo, com isso, talvez, a necessidade de sociabilizar o ensinamento.

Nietzsche pensou, certa vez, em deixar o Zaratustra morrer no término da terceira parte, dando-lhe uma meta, um *telos*<sup>24</sup>. Mas preferiu escrever uma quarta parte, na qual fica incerto o futuro da personagem, caracterizando, assim, o livro como uma espécie de obra em aberto e, deste modo, intensifica-se a dinâmica da trama. A estratégia de escrever uma obra em aberto pode ser evidenciada em uma carta enviada a Overbeck<sup>25</sup>, na qual Nietzsche aconselha ao amigo a voltar ao prólogo depois de ler a quarta parte. Inicialmente, Nietzsche esboçou a quarta parte como a primeira de outra obra, gêmea do ZA, intitulada *O Grande Meio-dia*, mas ele acabou por acrescentá-la às demais. A importância da última parte para o ensinamento de Zaratustra sobre a superação é fundamental, pois, de forma análoga ao prólogo, Nietzsche fala da necessidade da superação do homem. A ideia de superação caracteriza a dinâmica da vida de estar sempre se superando, pois, no parágrafo 3 da seção intitulada “Dos Homens Superiores”, é dito:

Os mais preocupados hoje indagam: ‘como se conservará o homem?’ Zaratustra foi o primeiro e único que indagou: ‘como se superar o homem?’[...] Isso pergunta e não cessa de perguntar: ‘como poderá o homem conservar-se melhor, mais longamente, mais agradavelmente?’ Com tal pergunta – eles são os senhores de hoje. Superem, meus irmãos, esses senhores de hoje – esses

<sup>24</sup> Nietzsche 1988, X, 517. Eis o plano na íntegra:

*plano para a quarta parte do Zaratustra.*

1. *A procissão vencedora, a cidade empesteada, a fogueira simbólica.*
2. *As anúncias do futuro: seus discípulos (Schüler) contam seus atos.*
3. *Último discurso com os presságios, as interrupções, a chuva e a morte.*
4. *A reunião em volta de seu túmulo – o juramento – o grande meio-dia – alegre e apavorado pressentimento.*

<sup>25</sup> Cf. a carta a Overbeck, de 7 de maio de 1885. A passagem da carta, referida à quarta parte, é a seguinte: “... Foi pensada como final: volte a ler o prólogo da primeira parte...”.

---

pequenos homens: eles são o maior perigo do super-homem (NIETZSCHE, 1991, IV, p. 357).

Na quarta parte, portanto, Nietzsche resgata o conceito de super-homem, que havia empalidecido depois do vigor do prólogo e da primeira parte, e de forma análoga ao prólogo – para o qual aponta depois do fim da quarta parte – fala da necessidade da superação do homem. Por conseguinte, o ensinamento da superação percorre toda a ação dramática, desde o prólogo, em que aparece pela primeira vez, até a última parte, caracterizando, dessa maneira, a dinâmica da obra, e é no contexto da relação de Zaratustra com os homens superiores que tal ensinamento vai se revelar.

A importância da quarta parte está no fato de que Nietzsche quer mostrar a superação como princípio dinâmico e impulsionador da vida, e está longe de abandonar a doutrina do super-homem, depois de, na terceira parte, ter formulado a doutrina do eterno retorno. Ele proclama que o seu coração almeja pelo super-homem. O que Zaratustra vai ensinar aos “homens superiores” é que a superação é individual, e que eles devem sempre se autossuperar, superar seus caracteres humanos demasiadamente humanos, suas pequenas virtudes e prudências, a sórdida autossatisfação, a felicidade do maior número, “a virtude de rebanho”; e indaga, provocando, se eles têm a coragem de se autossuperar. Com isso, o que Zaratustra quer ensinar, em última instância, é que, sendo a lei da vida a superação, o processo que ela implica, “tornar-se o que se é”, é de sempre se tornar mais. Por isso, os homens superiores devem sempre se superar, assim como Zaratustra, que deve, também, eternamente se autossuperar. O ensinamento do super-homem revela que o homem deve superar-se, superar o niilismo, a morte de Deus, a “virtude de rebanho” e o princípio de conservação, a partir da afirmação do instante contido na prova do eterno retorno, que libera a vontade de seus enlaces metafísicos e niilistas, restabelecendo a inocência da vida de sempre se superar; pois é declinando e perecendo que se experimenta a hora da solidão mais solitária e se atravessa à ponte do eterno retorno para o super-homem.

Esse caminho de aprendizado, atravessado por Zaratustra ao longo da obra, parece realizar as exigências estilísticas do poema didático e/ou do romance de formação, pois as contradições entre a autodeterminação e a socialização vividas pela personagem, um ser dotado de sentimento e razão, de natureza e moral, transitando em um percurso dramático do conhecido para o desconhecido, e, depois, retornando para a sua autocompreensão – autossuperação –, tornando-se aquilo que ele é, dão-se no interior da trama.

---

## Referências

- ANDLER, C. **Nietzsche**: sa vie et sa pensée. Paris: Gallimard, 1958. v. 1 e 2.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BEHLER, E. **Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
- BEHLER, E. Nietzsche und die Frühromantische Schule. **Nietzsche-Studien**, Berlin, v. 7, p. 59-87, 1978.
- BENNHOLDT-THOMSEN, A. **Nietzsches Also sprach Zarathustra als Literarisches Phänomen**. Frankfurt: Athenaeum, 1974.
- BLANCHOT, M. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.
- BRUSOTTI, M. **Die Leidenschaft der Erkenntnis**: Philosophie und Ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von Morgenröthe bis Also Sprach Zarathustra. Berlin; New York: De Gruyter, 1997.
- CAVALCANTI, A. H. Arte e natureza em Nietzsche e August Schlegel. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 351-366, 2008.
- FINK, E. **Nietzsches Philosophie**. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- GIACÓIA Jr., O. **Labirinto da alma**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.
- GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HAASE, M. Der Übermensch in Also sprach Zarathustra und in Zarathustra-Nachlass 1882-1885. **Nietzsche-Studien**, v. 13, p. 228-245, 1984.
- HEIDEGGER, M. **Vorträge und Aufsätze**. Pfullinger: Neske, 1954.
- HELLER, E. **The Poet's Self and the Poem**: essays on Goethe, Nietzsche, Rilke and Thomas Mann. London: Athlone Press, 1976.
- HIGGINS, K. **Nietzsche's Zarathustra**. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- JANZ, C. P. **Friedrich Nietzsche Biographie**. 3B. München: Carl Hansen Verlag, 1978.
- HISTÓRIA Universal da Literatura Portuguesa. Disponível em: <[http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6\\_87](http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6_87)>. Acesso em: 14 out. 2006.

- 
- JASPERS, K. **Nietzsche, Einführung in das Verständnis seines Philosophierens.** Berlin; New York: De Gruyter, 1974.
- LAËRTIOS, D. **Vida e doutrina dos filósofos ilustres.** Brasília: Ed. da UnB, 1987.
- LUKÁCS, G. **La signification presente du Réalisme critique.** Paris: Gallimard, 1960.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance.** São Paulo: Editora 34, 2000.
- MONTINARI, M. **Che cosa ha veramente Detto Nietzsche.** Roma: Astrolabio-Ubaldini, 1975.
- NIETZSCHE, F. W. **Kritische Studienausgabe.** Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Berlin. DTV; New York: De Gruyter, 1988.
- NIETZSCHE, F. W. **KGW – VI – 4 Nachberichts-Band zu Also sprach Zarathustra.** Herausgegeben. M-L. Haase und M. Montinari. Berlin: DTV; New York: De Gruyter, 1991.
- NIETZSCHE, F. W. **Werke Grossoktaveausgabe.** 20B. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1920.
- NIETZSCHE, F. W. **Sämtliche Briefe:** Kritische Studienausgabe. 7B. Berlin: DTV; New York: De Gruyter, 1986.
- SHAPIRO, G. **Nietzschean narratives.** Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- SHAPIRO, G. Festival, parody, and Carnival in Zarathustra IV. In: GOICOECHEA, D. **The great year of Zarathustra (1881-1981).** London: University Press of America, 1983. p. 45-62.
- SCHLEGEL, A. W. (Org.). **Die Kunstlehre:** Kritische Schriften. Verlag: Stuttgart, 1963. v. 2.
- TODOROV, T. **Teorias do símbolo.** Campinas: Papyrus, 1996.

Recebido: 02/04/2012

*Received:* 04/02/2012

Aprovado: 06/04/2012

*Approved:* 04/06/2012