

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 – N. 01 ISSN 2179 – 3441

É o início do fim que está começando: sobre o prólogo de *Assim falou Zaratustra*

*It is the beginning of the end that is beginning: on the prologue of Thus Spoke
Zarathustra*

André Muniz 

Professor Associado Departamento de Filosofia da UnB, Brasília, Brasil. Contato:
andreimg@unb.br

Resumo: O propósito do presente artigo é apresentar e interpretar alguns pressupostos estético-teóricos presentes no prólogo de *Assim falou Zaratustra*. Isso será feito tendo como pano de fundo uma constelação de temas e problemas já tratados pelas poéticas modernas no século XIX.

Palavras-chave: Nietzsche, Zaratustra, poéticas modernas.

Abstract: The aim of this article is to present and interpret some aesthetic-theoretical assumptions present in the prologue to *Thus Spoke Zarathustra*. This will be done against the backdrop of a constellation of themes and problems already addressed by modern poetics in the 19th century.

Keywords: Nietzsche, Zarathustra, modern poetics.

A Claus Zittel,
com admiração e amizade

1. Muito se fala da forma literária de *Zaratustra*, mas de que forma?

O necessário é, antes de tudo, dar mais atenção à forma na arte.
Se a ênfase excessiva no *conteúdo* gera a arrogância interpretativa,
as descrições mais extensas e completas da *forma* se calam.
(Susan Sontag, *Contra a interpretação*)

Apesar da pesquisa especializada há muito mostrar interesse pelo tema da forma literária dos escritos de Nietzsche, há muito também ela expressa, a meu ver, uma tendência hermenêutica conservadora, por exemplo, quando assume, no

caso dessa temática, a precária distinção (idealista) entre forma e conteúdo.¹ Mais do que isso, é possível notar na pesquisa especializada uma tendência geral que se interessa pelo debate sobre forma literária na medida em que ela está sedimentada no conteúdo. Assim, só seria relevante abordar a prática literária de Nietzsche na medida em que ela contém e consegue exprimir adequadamente um tema/assunto/conceito,² revelando aquilo que, na escrita, estaria contido em termos de “material cognitivo”. Dito de outro modo: seria preciso identificar no “como” se diz “o que” se quer, de fato, significar. Sob essa ótica, a forma (inclusive a literária) restaria aprisionada pelo conteúdo.

Certamente um dos casos mais exemplares de redução da forma da escrita nietzschiana a interesses meramente conteudísticos seja aquele das interpretações de *Assim falou Zaratustra*. Eu tomo de empréstimo uma singular passagem do seu prólogo que me permite ilustrar o que quero dizer com forma aprisionada pelo conteúdo. O trecho do qual vou me ocupar nesse artigo é bem conhecido da pesquisa especializada: “O que de grandeza há no humano é ser uma ponte [Brücke], jamais um fim: o que pode ser amado nele é que ele é uma transição [Übergang] e um declínio [Untergang]” (ZA, Prólogo 4).³

Um modo recorrente de se interpretar metáforas, e isso não só no caso das metáforas de Zaratustra, parece ser aquele em que se persegue a decifração de um (suposto) sentido subjacente ao que é dito, algo mais ou menos assim: o que Nietzsche quis dizer com tal e tal enunciado? É como se a forma (metafórica) da escrita tivesse algum valor em face de uma supervalorizada diferenciação, qual seja, entre o que é (literariamente) dito e o que se quer (filosoficamente) significar. O ponto de vista redutor da forma metafórica à decifração do sentido subjacente trata a metáfora em sua função mais antiga, a saber, o da palavra no lugar de algo,⁴ no caso ali, no lugar de um “pensamento”, de uma “reflexão”.

¹ Esse par conceitual remonta, segundo Reinhold Schwinger, a outro mais antigo, grego, qual seja: ideia/matéria. O uso sistemático desse vocabulário, bem como sua função vertebral na crítica de arte, tem como uma de suas precursoras a filosofia idealista. A estética do idealismo alemão é essencialmente uma estética de conteúdo, afirma Schwinger. Ver, de Schwinger, o verbete *Form und Inhalt* in: RITTER, 1971. A centralidade do par conceitual forma/conteúdo é notória, por exemplo, em Hegel. Tomo como ilustrativo disso o prefácio da *Filosofia do direito*, quando Hegel escreve sobre a “unidade da forma e do conteúdo”. Ali é dito categoricamente que “a forma na sua significação mais concreta é a razão enquanto conhecer conceitualmente, e o conteúdo é a razão enquanto essência substancial da efetividade tanto ética como natural. A ideia consciente de ambas é a ideia filosófica” (HEGEL, 2022, p. 146). Uma crítica contundente a essa distinção foi feita, por exemplo, por Theodor Adorno na Primeira introdução à *Teoria estética* (ADORNO, 2017, pp. 140–44).

² O próprio Heidegger, em seus cursos sobre Nietzsche, considera que a compreensão de seus “conceitos fundamentais”, bem como sua correta inclusão no rol de filósofos metafísicos, serviu para torná-lo um *Denker/Philosoph*, liberando-o de uma restritiva recepção como *Dichter/Künstler* pela tradição literária moderna em língua alemã. Sobre isso, ver PLES, 2012. Sobre a recepção de Nietzsche como poeta/artista pela tradição literária moderna de língua alemã, ver HILLERBRAND, 1978.

³ Todas as traduções da obra de Nietzsche aqui citadas são de minha autoria. Tomo por base a edição crítica de estudos (NIETZSCHE, 1999).

⁴ “Metáfora é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa” (ARISTÓTELES, 2015, p. 169 [edição Bekker: *Poética* 1457b]).

Com relação à supracitada metáfora de *Assim falou Zaratustra*, sua interpretação foi guiada, em geral, pela busca de um sentido extraliterário, qual seja, da compreensão da imagem da ponte *no lugar de* um pensamento-de-transição, que, por sua vez, foi novamente traduzido como estratégia para se pavimentar o caminho para um daqueles consagrados “conceitos fundamentais” de Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, notadamente, o conceito *Übermensch* — além-do-humano.⁵ Da “letra” constaria sim uma alegoria, mas o “espírito” do que estaria sendo dito/escrito seria outro, qual seja, o ultrapassamento do humano, representação filosófica positivada pela noção de superação, palavra essa tornada quase mantra de uma experiência de transição orientada para algo tido por superior/nobre/forte, no caso, a passagem/ponte para o próprio além-do-humano.

Ao alcançar o sentido subjacente à letra do texto, uma boa parte da pesquisa julgou ter encontrado razões teóricas para, por exemplo, (i) explicar que a imagem da ponte/transição enquanto motivo metafórico do “caminho para o *Übermensch*” significaria, “no fundo”, interesses filosóficos de Nietzsche em pensar grupos de valores (éticos ou epistêmicos) individualmente perseguidos via estratégia de (auto)superação; ou (ii) para explicar que “o caminho para o *Übermensch*”, ao pé da letra, representaria uma espécie de utopia estética, na qual processos de autossuperação se justificam teoricamente como condição de futura realização de um autêntico ideal humano, a saber, o ideal do artista e, conseqüentemente, o da arte como modo de vida.

Se há, na pesquisa, discordâncias quanto à amplitude do sentido que a citada metáfora — “O que de grandeza há no humano é ser uma ponte...” — pode assumir, não há discordância quanto à sua “mensagem filosófica” subliminar: de modo geral, interpretações desse “caminho para o *Übermensch*” (ou seja, do livro I de *Assim falou Zaratustra*) funcionam bem como exemplos do aprisionamento da forma (literária) pelo conteúdo ao assumirem como evidente por si a existência de um sentido profundo, “conceitual”, na escrita metaforicamente híbrida da obra. E um modo de defender isso foi dizer, por exemplo, que, depois de tematizar a transição para um novo ideal (entenda-se: além-do-humano), outras novas transições foram tentadas ao longo do livro, já que a inicial tematização do *Übermensch* teria aberto caminho para (pelo menos) dois outros “conceitos fundamentais” de *Assim falou Zaratustra*, quais sejam: a formulação da vontade de poder como interpretação global da vida (justo no capítulo “Da autossuperação”, livro II) e a doutrina do eterno retorno como consciência do tempo não linear e não sucessivo (livro III, “O convalescente”).

Por ser fruto de uma conferência destinada a especialistas em Nietzsche, esse artigo se dispensou daquele imenso trabalho que é citar e referenciar cada afirmação do autor relativamente aos exemplos que estão sendo dados sobre as

⁵ Apenas para ficar com um nome expressivo da pesquisa Nietzsche, ver MÜLLER-LAUTER, 1971, em especial, o cap. 6, p. 116 ss., cujo título é justamente *Weg zum Übermensch* [Caminho para o além-do-humano]

interpretações de *Assim falou Zaratustra*. Sei que há discordâncias profundas, como aquela famosa de Müller-Lauter contra Heidegger, sobre o *status* filosófico desses consagrados conceitos de *Assim falou Zaratustra*; já o ponto que nem todas(os) as(os) leitoras(es) vão concordar comigo é que há, por outro lado, total anuência entre eles de que uma coisa são as estratégias literário-formais de *Assim falou Zaratustra*, o *como* se diz, outra coisa, porém, é o *que* Nietzsche está querendo significar com essa escrita, o *que* ele, no fundo, quer dizer. Parece pouco, mas essa distinção abre um verdadeiro abismo entre modos de se examinar um texto composto com forte apelo poético e estético como é o caso de *Assim falou Zaratustra*.

Esforços no sentido de contrariar essa “obstinação pelo conteúdo”, como Claus Zittel⁶ há muito denomina a constante redução da forma literária a discussões meramente conteudísticas, não tiveram ainda, a meu ver, devida atenção e repercussão nas pesquisas Nietzsche. Desconheço outro pesquisador que tenha se dedicado por tanto tempo a por o dedo nessa ferida. Aliás, certo silêncio de longa data sobre os estudos de Zittel nesse âmbito, especialmente em seu inovador e pouco discutido livro *O cálculo estético de Nietzsche em Assim falou Zaratustra* (publicado originalmente em 2000 e ainda não traduzido para o português), parece-me um forte sinal daquele paradoxo de Lampedusa segundo o qual só valeria a pena uma mudança (de perspectiva) se for para deixar as coisas como estão. Este artigo foi escrito tendo esse livro de Zittel em grande conta e pretende levar adiante algumas de suas inovadoras formulações.

Para além do que já foi dito até aqui, o tipo de leitura que sedimenta as inovações da prosa poética de *Assim falou Zaratustra* na busca prioritária por conteúdo é, além do mais, uma iniciativa hermenêutica altamente seletiva. Para ficar apenas com o caso do trecho supracitado de *Assim falou Zaratustra*: sim, muito destacada foi pela pesquisa a imagem da ponte enquanto motivo teórico da transição [Übergang] do humano para algo “superior”, mas isso deixa de fora outro motivo ali explícito, falo do meticuloso uso da palavra alemã *Untergang* — declínio, ocaso. Ao se dizer do humano que ele é ponte, poder-se-ia logo perguntar: e o que declínio tem a ver com isso? Ademais, como ler a sugerida articulação textual entre transição/Übergang e a enfática noção negativa do declínio/Untergang sem cair na armadilha da busca por um sentido extraliterário, quer dizer, por um conteúdo filosófico subjacente a essa analogia? Essa pergunta retoma a tentativa que esse artigo ensaia: não reduzir a forma literária de *Assim falou Zaratustra* à sanha por conteúdo.

Uma resposta que poderíamos antecipar me parece ainda sim repetir o problema acima apontado: tal como a imagem da ponte, a representação ali no prólogo do humano como transição/Übergang tem sido lida na chave de uma atitude contemplativa *positivadora* (muitas vezes identificada à conhecida fórmula

⁶ “No entanto, não deixa de causar espécie a obstinação com que as pesquisas Nietzsche [Nietzsche-Forschung] se interessa prioritariamente pelo ‘conteúdo’” (ZITTEL, 2011, p. 218).

ético-estética da “afirmação de si”), uma iniciativa que concebe a imagem de transição atrelada ao motivo filosófico da autossuperação. Ou seja: uma transição sem superação seria uma proposta (teórica) estéril. Todavia, essa muito repetida identificação entre transição e superação é sintomática, porque ela me parece simplesmente fazer vista grossa para o que está ali escancarado, a saber, a situação *negativa* concomitante à transição, isto é, o declínio. Repostas que torcem o nariz para a enfática negatividade daquela passagem dão azo a certo pudor hermenêutico que até hoje parece ser um dos responsáveis por se ter simplesmente abandonado o que é mais paradoxal ali: pensar o que se transforma, muda, transita, concomitantemente àquilo que está em declínio, aquilo que se encontra (e por que não o dizer?) em estado de decadência.

Receio, sinceramente, que alguns leitores e leitoras já se preparam para me acusar justamente daquilo contra o que escrevo. É realmente um curioso exercício escrever sobre as estratégias poéticas do prólogo de *Assim falou Zaratustra* sem ser abduzido pela obstinação por conteúdos, pela busca por sentidos “mais conceituais” por trás do metafórico textual. Polício-me, de todo modo, para que este texto não seja lido como tentativa de “decifração” da supracitada metáfora do prólogo de *Assim falou Zaratustra*, como se eu, agora, quisesse simplesmente posicionar a negatividade, a noção de *Untergang*/declínio, onde outrora, acreditava-se, era prevista uma “esperança”, um “novo ideal”: o da transição do humano para algo além de si, para o além-do-humano.

Minha pretensão é completamente outra: para fazer jus ao que foi problematizado acima, é preciso reconhecer que essa aproximação entre transição e declínio — aliás, anterior a *Assim falou Zaratustra*, como pretendo mostrar adiante — não é, ela mesma, uma questão filosófica subjacente ao enunciado alegórico. Pelo contrário! No exemplo daquela passagem estaria, sobretudo, um caso típico de recurso literário que não se importa mais com aquela malfadada distinção forma/conteúdo e que nem por isso recai em discussões vazias, ditas autotéticas, como se ali se tratasse de uma discussão da “forma pela forma”.⁷ O enunciado alegórico completo — pois é preciso encarar a inusitada relação *Untergang/ Übergang* na metáfora da ponte! — é esteticamente bem mais ambicioso e dele se pode depreender justamente o potencial da forma para a composição de *Assim falou Zaratustra* sem priorizar este ou aquele “grande tema”, este ou aquele “conceito fundamental” de Nietzsche, como nos lembra, a todo momento, Zittel em seu estudo sobre *Assim falou Zaratustra*.⁸

Observada sem açodamento, a mencionada metáfora do humano como transição e declínio está, a meu ver, totalmente comprometida com conquistas estético-teóricas da modernidade poética, mais precisamente, com sua ênfase na

⁷ Umas das acusações mais frequentes contra poetas que, na segunda metade do século XIX, mostraram imenso apreço pela categoria literária do declínio/ocaso/queda/decadência é a de esteticismo. Sobre isso, ver RASCH, 1986, p. 58 ss.

⁸ Sua desafiadora posição sobre o assunto, da qual esse artigo depende em grande parte, pode ser lida em ZITTEL, 2011, p. 199 ss.

negatividade, uma orientação das poéticas modernas que não se envergonha de sublinhar seu interesse por uma situação (literária) em que algo flerta, com prazer, com sua própria dissolução, com seu declínio ou fim, uma condição extrema capaz de, paradoxalmente, viabilizar esteticamente a experiência de transições e transformações. E, do ponto de vista da consciência literária moderna, a estratégia crucial para se relacionar *Untergang* e *Übergang* não se encontra em outro lugar senão *no próprio processo de composição da escrita* de *Assim falou Zaratustra*, quer dizer, *na forma* da escrita. Tal é o caso com essa passagem do prólogo, a meu ver. Concomitante à metáfora da ponte, a analogia *Untergang/Übergang* não está ali na abertura de *Assim falou Zaratustra* pretendendo significar algo outro, não está no lugar de outra coisa, por exemplo, de um pensamento ou filosofema substantivo a ser decifrado pelo leitor ou leitora. Sua apresentação no prólogo sugere uma estratégia literária bem mais sofisticada, já que os primeiros momentos da narrativa já aparecem numa situação de declínio, ou seja, numa situação em que, muito diferente do que poderia se esperar convencionalmente de um início, exalta-se um ocaso, um fim. Estou sinceramente convencido de que na abertura da obra haveria então um propósito calculado de turvar a (convencional) percepção do começo/início de uma narrativa, já que não parece ser simplesmente o começo/início enquanto marco temporal convencional que está sendo apresentado ali, quer dizer, não é simplesmente uma narrativa que começa a partir do fim, mas uma situação de declínio que condiciona a experiência temporal das primeiras transições e transformações de Zaratustra. É como se o declínio, a situação de flerte com o fim/ocaso, fosse, ele mesmo, apresentado como condição do que está se iniciando, do que está, portanto, experimentando (temporalmente) suas primeiras mudanças, seus primeiros começos. E a enfática declaração de amor de Zaratustra que vem logo a seguir ao supracitado trecho do prólogo parece apontar justamente para isso: “Eu amo aqueles que não sabem viver a não ser como quem declina [als Untergehende], já que eles são os que fazem a travessia [die Hinübergehenden]” (Za, prólogo 4).⁹ A sofisticação com a qual a consciência literária de Nietzsche concebe, esteticamente reformuladas, as noções de

⁹ Aqui, o uso substantivado do verbo alemão *hinübergehen* foi traduzido por mim tendo como pressuposto meus interesses de pesquisa numa das mais importantes obras modernas de nossa língua, falo de *O grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Algumas soluções de tradução existentes em língua portuguesa para *die Hinübergehenden* acabam por ser muito literais, o que elimina toda poética contida nesse trecho de *Assim falou Zaratustra*. Apenas como indicativo, sugiro ao leitor e leitora que retomem as linhas de abertura de *O grande sertão* e as pense em relação às suas últimas linhas, observando aí um esteticamente calculado contato entre início/fim da narrativa segundo a lógica da morte/demo e devir/travessia. O interlocutor(a)/leitor(a) é evocado novamente pelo narrador nas linhas derradeiras da obra justo para ser veementemente confrontado com a imagem do demo/morte/fim, com a qual o narrador abriu sua estória. Mas nas últimas linhas de *O grande sertão* essa forte imagem literária (fáustica) reaparece confrontada com uma forma de existência transfigurada, quer dizer, de uma existência que suprime o marco temporal convencional do “fim” justamente pela fundamental experiência (humana) de *travessia*. Apesar de não conseguir aprofundar essa aproximação intertextual aqui, julgo haver familiaridade poética entre as decisões estéticas de composição das obras de Nietzsche e Guimarães Rosa nesse mencionado aspecto. Daí a escolha heterodoxa da tradução de *die Hinübergehenden*.

fim-início no processo compositivo de sua escrita aponta para outros caminhos de pesquisa, bem distintos daqueles já consolidados.

2. Fim-início reconsiderado: desembaraço procedimental das poéticas modernas

A poesia de nosso tempo é fim e ao mesmo tempo início.
Ela percorreu todas as possibilidades da forma —
pode mais uma vez ter a coragem de ser simples.
(Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*)

São inúmeros os exemplos na prosa e poesia modernas que sugerem essa esteticamente calculada aproximação entre declínio e transição, quer dizer, um flerte com o “fim” que, concomitantemente, propicia uma experiência das primeiras transições e transformações, propicia exatamente uma experiência de algo que está se iniciando. O jogo de palavras que consta do título desse segundo tópico vai justamente nesse sentido. Ele é tomado de empréstimo da engenhosa tradução dos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) daquela que foi uma das mais ricas invenções da consciência literária moderna: falo de *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce — ou *Finnicius Revém*, na tradução, pelos irmãos Campos, da palavra-montagem de Joyce.

Já em sua abertura, a leitora e o leitor se deparam com uma sugestão literária paradoxal: a frase de abertura está pela metade, sugerindo sem embaraços que não se trata de um início narrativo convencional. Joyce suprime o começo não apenas porque ele é uma convenção narrativa, mas o suspende para, calculadamente, contrariar a esperada mediação de uma gênese (da narrativa), quer dizer, suspende o começo como causa da percepção do tempo, o começo como marco temporal de origem. É uma inflexão temporal decisiva, é também um momento profundamente negativo, do qual segue-se, por exemplo, uma ruptura com a percepção de sucessão e continuidade, o que dá lugar a uma experiência de leitura radical: nega-se o começo para se viabilizar exatamente à experiência de fluxo, de mudança, uma escrita em pleno devir. Não é por outro motivo que a imagem-guia dessas linhas de abertura é *riverrun*, “riocorrente”: “riocorrente [riverrun], depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação devolta a Woth Castle Ecercanias” (JOYCE in CAMPOS, CAMPOS, 1971, p. 35).

Afora o efeito turbilhão dessas primeiras linhas, sua aparição súbita pode, num primeiro golpe de vista, surpreender alguém desprevenido, mas a impressão que elas produzem, para além de qualquer pretensão semântica, é a de supressão do marco temporal do começo/gênese, já que sua disposição (letra minúscula, substantivo solto, seguido de vírgula) sugere, em sua erupção, algo que está

passando, algo que parece estar, logo nas linhas de abertura, “em movimento”¹⁰. Sob esse aspecto, a palavra-montagem *riverrun* não “representa” ou “traduz” esse movimento, mas evoca, ela mesma, uma impressão do devir, do tempo sem marco temporal de origem. A opção de Joyce por um procedimento negativo, aliás, não me parece ter impacto estético-teórico apenas por visar suprimir o começo “no começo”; o ponto é o próprio impacto dessa situação de negatividade na própria narrativa: como se sabe, a narrativa “aparece” subitamente contando “a queda” [*the fall*] de Finegann. Visto dessa perspectiva, pode-se dizer que a narrativa já flerta, no fluxo vertiginoso de suas primeiras linhas, com o “fim”, ou seja, com uma enfática situação de negatividade. O refinamento da reflexão sobre a relação fim-início, que julgo ser útil para discutirmos aquela outra, entre *Untergang/Übergang*, tem uma série de consequências que não poderiam ser, por razões de tempo e espaço, tratadas aqui, mas uma merece ser brevemente relatada: da última linha escrita da obra, justamente ali onde se espera novamente outra mediação narrativa, a do fim, consta a parte da frase que parecia faltar na abertura. É como se a obra insistisse em seu mergulho num turbilhão de recirculação temporal (o devir!), ou dito em outras palavras, é como se “no fim” aparecesse subitamente o (re)começo: “Vindo, indo! Fim aqui. Daqui. Fin, revim. Toma. Mansamente, rememoreme. Até mil de ti. Sorriss. As chaves para o. Édem! O leito a longe a lento levada além do” (JOYCE, 2022, p. 665).

O cálculo estético é novamente guiado pela negatividade, pela suspensão do fim enquanto marco temporal da narrativa que se realiza, que se completa. No procedimento de composição de *Finnegans Wake*, fim e início são categorias estéticas, elas se tocam sem qualquer subordinação a outra percepção temporal que não a transição, e isso não sugere ali tão só uma metáfora para o título da obra, mas, sobretudo, é o modo como a poética joyciana reflete justamente sobre a experiência do que está mudando, transformando-se. Na supressão do fim (da narrativa) “no final”, resta calculadamente sugerida uma impressão de inacabamento, de algo incompleto, inconcluso, portanto, ainda em mutação.

Leitores(as), tradutores(as) e estudiosos(as) de *Finnegans Wake* não passaram incólumes por essa experiência evocada pela moderna poética de Joyce. No caso de Haroldo de Campos, ele fez do motivo poético *fim-início* não apenas impulso de inúmeros e interessantíssimos artigos de crítica literária e teoria estética, mas, sobretudo, fez dele pilar de um de seus mais arrojados projetos literários, a obra *Galáxias* (1984), radical tentativa de turvar qualquer limite entre prosa e poesia. Acredito que suas linhas de abertura falam por si:

¹⁰ Isso é algo bem diferente da técnica literária latina conhecida como *in medias res*, que se opunha à estratégia de abertura narrativa de escritores gregos da linhagem poética de Homero (chamada *ab ovo*). Horácio vai se lembrar dela em sua *Arte poética* e sugerir-la como regra de composição literária. “Nem comece que nem o poeta cíclico de outrora: / [...] Quem promete tanto cumpre o que fala no exórdio? [...] Nem inicia em morrer de Meleagro ao voltar Diomedes, nem de um ovo [ab ovo] gêmeo começa a guerra de Troia, / mas vai sempre direto ao assunto e no meio das coisas [in medias res], / como se já conhecidas, [...]” (HORÁCIO, 2020, p. 51, vv. 136; 138; 146-8).

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço [...]. (CAMPOS, 2004, sem paginação)

Os experimentos em torno da fórmula estética *fim-início* não são privilégios da literatura moderna ou das vanguardas do século XX. É bom lembrarmos os elos que diretamente vinculam as inovações poéticas de Joyce à literatura moderna do século XIX, mais precisamente, a um escritor francês à época esquecido, Édouard Dujardin, a quem Joyce atribui a invenção de um famoso recurso literário muito utilizado, posteriormente, pela prosa nova: o fluxo de consciência.¹¹ As influências da leitura de Joyce de *Os loureiros estão cortados* (1887) são muitas e variadas, impossíveis de serem trazidas à discussão aqui, mas um detalhe dessa obra revolucionária da literatura francesa guarda direta relação com o tema ora discutido: o meticuloso plano de embaralhar as convenções temporais de origem/início e conclusão/fim da narrativa. Só que no caso da moderna escrita d'*Os loureiros estão cortados*, as linhas de abertura apresentam não um rio/devir, mas uma paisagem crepuscular — o ocaso! —, paisagem envolta por uma impressionista imagem verbal de uma tarde que cai em Paris, cidade imaginária permeada por sons difusos, luz poente e multidão informe:

Um entardecer [soir] de sol se pondo, ar distante, céu profundo, e multidões [foules] confusas, ruídos, sombras, muita gente [multitudes], espaços de extensão infinita, um vago entardecer... [...] a hora, lugar, um entardecer de abril, Paris, um entardecer claro de sol se pondo [...] ... A hora soou; seis horas, a hora esperada. (DUJARDIN, 2005, p. 19)¹²

Temos aqui uma significativa troca de sinais: não é propriamente um começo (narrativo) que é instaurado com a imagem de declínio, mas é o declínio que se encontra em suas primeiras manifestações. Ao invés da ênfase disruptiva da transição/*Übergang*, como em Joyce, Dujardin enfatiza justamente o declínio/*Untergang*. Ora, a luz crepuscular é uma conhecida forma de evocação do

¹¹ Em carta de 10 de novembro de 1917 ao próprio Dujardin, Joyce se declara um “admirador de vossa obra tão pessoal e tão independente” (Carta citada no *Dossier Documentaire* em DUJARDIN, 2001, p. 130). Anos depois, em maio de 1930, Dujardin revisitaria a influência de sua obra em uma conferência denominada *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporaine*.

¹² Pequenas alterações na tradução foram feitas a partir do original francês e marcadas entre colchetes por mim.

ocaso, de algo que decai, um modo do tempo que está chegando ao fim.¹³ Tal “prazer pelo declínio” me faz lembrar das palavras do poeta Théophile Gautier em seu prefácio às *Flores do mal* de Baudelaire: “o ocaso não tem sua beleza como a manhã?” (GAUTIER *apud* MORETTO, 1989, p. 42).¹⁴ Aliás, essa mudança de matiz da luz guiou boa parte dos interesses artístico-literários das poéticas modernas, interesses infelizmente subestimados quando lidos sob epítetos desgastados, tais como “decadentismo”, “literatura da decadência”, “literatura finissecular”. Dito numa palavra: a consciência literária moderna se fascina ante o tempo das coisas que declinam, que flertam com o seu fim, com a morte. E o que não é meramente inusitado, mas calculado, é o fato de o narrador de *Os loureiros* fazer aquela luz crepuscular se manifestar também nas últimas linhas da obra, embaralhando propositalmente a compreensão do leitor e da leitora sobre o começo/início da narrativa, ao repetir (ao “recircular” diria Joyce) no último capítulo não só a luz poente, mas também a atmosfera de quando ela apareceu nas linhas de abertura da obra: “...Esse entardecer [soir]... a multidão [foule] atarefada e apressada, em Paris, o entardecer às seis horas [...]” (DUJARDIN, 2005, p. 111). Ao turvar os

¹³ Sobre isso, ver BOHRER, 1996, p. 445 ss. A interpretação de Bohrer, a meu ver, coloca no centro das iniciativas estéticas modernas uma robusta oposição à filosofia especulativa de Hegel. Que Hegel seja central neste debate, como antípoda dos modernos (no sentido aqui defendido), basta-nos lembrar de famosíssima passagem da *Filosofia do direito*: “[...] a coruja de Minerva só começa seu voo quando irrompe o crepúsculo [Dämmerung]” (HEGEL, 2023, p. 148 [com modificação minha]). Quer dizer: do núcleo da consciência temporal apresentada pela filosofia hegeliana consta uma equivalente e paradoxal relação fim–começo na imagem do crepúsculo–início (do voo de Minerva). Mas aqui, como se sabe, a reflexão inovadora de Hegel é especulativamente (e não esteticamente!) fundada. Isso faz imensa diferença.

¹⁴ O apreço pela luz do crepúsculo de fato é um traço fundamental da poesia moderna de Baudelaire, basta-nos lembrar de poemas como *Canto de outono* e *O crepúsculo romântico*. Todavia, é em um texto crítico-literário, escrito para apresentar suas traduções de Edgar Allan Poe, que o poeta francês, ao conclamar logo em sua abertura “Literatura de decadência!”, lembra seu leitor do gosto dos poetas decadentes por inundar “o horizonte ocidental com luzes variadas. Nos jogos desse sol agonizante, certos espíritos poéticos encontraram delícias novas; [...] E o pôr do sol lhes surgirá de fato como a maravilhosa alegoria de uma alma carregada de vida, que desce por trás do horizonte com uma magnífica provisão de pensamentos e sonhos” (BAUDELAIRE, 2023, p. 512). A expressão *literatura da decadência* (ou decadência literária), que Nietzsche empregaria textualmente em famosa passagem de *O caso Wagner* §7, carece ser lida também sem o imenso peso epistemológico que a pesquisa especializada deu a ela quando usou a obra de Paul Bourget (*Essais de psychologie contemporaine*) como fonte privilegiada daquela expressão. Bourget tinha, à época, entre 1879–1883, inúmeras fontes, não apenas Baudelaire, não apenas poetas e escritores naturalistas (do porte de Zola), mas também cientistas naturalistas como Taine e Ribot. Além do mais, era crescente seu interesse de pesquisa em torno da psicologia e psiquiatria, tangenciada pelos recentes estudos sobre degenerescência por parte do alienismo francês (com sua ênfase na função comportamental e social desse fenômeno). Aliás, Jean Pierrot chega a falar até mesmo de uma “perspectiva de psicologia social” em seus *Ensaio*s (PIERROT, 2007, p. 23). Talvez fosse preciso tirar todo o peso epistêmico dos ombros de Nietzsche, a fim de dar vazão a um amálgama entre arte (poesia) e ciência (psicologia) que parece tê-lo inspirado. E, enquanto escrevo este artigo, tomo conhecimento do livro de Isadora Petry, *Afetos em Mosaico: Para uma Fisiopsicologia da Decadência em Nietzsche*, pesquisa de doutorado que tive oportunidade de ler, mas cuja versão final, infelizmente, não foi possível de ser lida a tempo para a escrita desse presente texto. O que, do meu ponto de vista, seria revelante saber é se, no livro de Petry, a mediação entre Baudelaire–Bourget–Nietzsche ainda é feita com base em famoso e influente artigo de W. Müller-Lauter (“Décadence artística enquanto decadence fisiológica. A propósito da crítica tardia de Nietzsche a Richard Wagner”), texto aclamado e muito citado pela pesquisa brasileira e europeia até hoje, mas que não demonstra interesse nas discussões sobre conquistas concretas das poéticas modernas.

referenciais temporais de início e fim da narrativa, Dujardin sugere nesse último capítulo um metacommentário literário, um procedimento que busca fazer com que o fim toque o início, num perceptível movimento de *reinício* da narrativa. O fim, sugerido ali pelo entardecer/ocaso do sol, está, portanto, condicionando justamente a situação de primeiros começos e transformações da narrativa. Essa sofisticada articulação de Dujardin da relação fim-início representou um imenso impacto no debate literário moderno, como bem aponta Donald Schüller, ele mesmo um premiado tradutor e estudioso de Joyce, ao ponderar sobre essa estratégia do escritor francês: “A narrativa deixou de ser teleológica como preceituava a *Poética* de Aristóteles. Ignorado o fim, a trajetória é tudo” (SCHÜLLER, 2005, p. 9).

Muitos consideraram esse procedimento empregado por Dujardin um fato inaugural da prosa literária moderna.¹⁵ Mas isso talvez confesse tão só um lapso da pesquisa internacional não só sobre poéticas modernas,¹⁶ mas sobretudo quando se trata de avaliar sua presença na prosa brasileira da segunda metade do século XIX. Dito aqui sem rodeios: estou convencido de que esse moderno procedimento estético estaria presente também no famoso romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ponto alto da literatura moderna em língua portuguesa, publicado ainda em 1881. Talvez a leitora e o leitor possam puxar pela memória a enigmática abertura da narrativa, na qual o narrador declara ter hesitado:

se deveria abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (ASSIS, 2023, p. 31)

O primeiro capítulo (“Óbito do autor”) — uma evocação à morte, portanto, ao fim — é autorreflexivo, ou seja, o narrador está falando justamente sobre suas escolhas em face do processo de composição da história que vai narrar. Aqui também, como em Joyce ou Dujardin, não há embaraço em torno do começo. Mostra disso é o procedimento literário bem sofisticado desse capítulo de abertura de *Memórias póstumas*: borrar qualquer convencional distinção temporal entre

¹⁵ Essa é a posição, por exemplo, de Jean-Pierre Bertrand (Cf. DUJARDIN, 2001, pp. 7-33).

¹⁶ A pesquisa internacional fomentou uma querela em torno da real origem literária do fenômeno moderno. Muitos, como é o caso do famoso pesquisador Hugo Friedrich, cravaram seu adequado início na França de Baudelaire (Cf. FRIEDRICH, 1978, a primeira edição do original é de 1956). Contra essa tendência majoritária dos estudos sobre literatura moderna está Karl Bohrer, autor, infelizmente, muito pouco conhecido no Brasil, que, em 1989, publicou importante estudo sobre a redescoberta moderna do primeiro romantismo alemão (Cf. BOHRER, 2015). Tal “redescoberta”, no fundo, revisita criticamente e amplia, como ele mesmo admite, uma anterior descoberta da modernidade dos primeiros românticos alemães, aquela de Walter Benjamin em sua famosa tese de doutoramento, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

início e fim (narrativos), para com isso poder propor um experimento (literário) *sui generis*, a saber, o fim (a morte) como condição para o que está surgindo, o que está nascendo, no caso, a própria narrativa das memórias *póstumas* do narrador. A imagem que Machado de Assis usa nessa abertura me parece muito adequada aos propósitos estéticos da prosa moderna: ali está claramente afirmado que a “campa” (fim) é, para um “defunto autor” — não um “autor defunto”, que escreve depois de morto, mas um *morto que se torna* (que está *nascendo*) autor/escritor —, um “berço” (início), e isso, com o declarado intuito de fazer do escrito algo “mais novo”, que dizer, o fim/morte, que é condição do nascimento do narrador e da narrativa, é calculadamente concebido como procedimento de composição de uma escrita *moderna*. Assim, a forma desajustada, descontínua, fragmentada das memórias do defunto autor Brás Cubas segue justamente o calculado desajuste temporal do fim-início já anunciado nas linhas de abertura do primeiro capítulo. A propósito, devo enfatizar que essa atenção ao “extraordinário procedimento de composição” de *Memórias póstumas* não é um apelo reivindicado por mim, mas pelo próprio narrador.¹⁷

O motivo para tanta atenção a esse procedimento de composição da prosa moderna é que ele me parece ser um interessante recurso para se avaliar justamente aquilo que estávamos discutindo no tópico 1 desse artigo, a saber, a forma literária de *Assim falou Zaratustra*. Pois é justamente por meio dele que pretendo retomar a discussão em torno da metáfora da ponte, que, tal como me parece, também é um recurso estético, com plena ciência das práticas literárias modernas, que subsidia a compreensão do fim/*Untergang* como condição dos primeiros começos e transformações, ou seja, como condição de transição/*Übergang*.

3. *Incipit tragoedia*: a evocação do fim em seus primeiros começos

[...] eu amo tudo isto que se resume nesta palavra: queda.
(Stephane Mallarmé, *Lamento de outono*)

Mas o que *Assim falou Zaratustra* tem a ver com esse procedimento, característico da prosa moderna, segundo o qual numa situação de fim/declínio se experimenta justo o que está nascendo/começando, o que está em suas primeiras transformações e transições? Ora, no caso de *Assim falou Zaratustra*, isso me parece intuitivo, basta-nos recordar o que consta das linhas de abertura do prólogo: o declínio/*Untergang* é uma situação do que está se iniciando, do que está em mudança:

¹⁷ No famoso prólogo “Ao leitor”, que antecede o primeiro capítulo ora citado de *Memórias póstumas*, escreve-se sobre o que o leitor ou leitora não encontrará literalmente escrito: “Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 2023, p. 29).

Aos trinta anos de idade, Zaratustra deixou sua pátria e o lago de sua pátria e foi para as montanhas. Ali gozou do seu espírito e da sua solidão, e durante dez anos não se cansou. Mas enfim seu coração mudara [verwandelte sich] — [...] diante do sol [...] assim lhe falou: / “Ó astro! que seria de tua felicidade, se não tivesses aqueles que iluminas? [...] / Olha, estou farto de minha sabedoria [...] / Para isso, preciso descer às profundezas [in die Tiefe steigen], como fazes no crepúsculo [des Abends thust] [...] / Devo, assim como tu, *declinar* [untergehen] [...] / Olha, esta taça quer novamente se tornar vazia [leer werden], e Zaratustra quer se tornar novamente humano [wieder Mensch werden]” (ZA, Prólogo 1).

Essa abertura adota, a meu ver, aquele procedimento estético das poéticas modernas ao sugerir que o declínio é condição do que está começando, isto é, uma situação que apresenta as “primeiras transformações” de Zaratustra. Isso chega a ser literal na frase com a qual se encerra justamente a seção 1 do prólogo: “— Assim começava [begann] o declínio [Untergang] de Zaratustra”.

O declínio propicia começos e primeiras mudanças na justa medida em que uma situação negativa (“que flerta com o fim”) é condicionante do devir/transição. O cenário de abertura está, portanto, bem alinhado com esse procedimento moderno: junto à evocação do declínio está uma enfática alusão às “primeiras transformações” do coração de Zaratustra “depois de 10 anos” de plenitude, sugerida pelo longo tempo de autocontemplação (“gozo do espírito e solidão”) nas montanhas. Esse estado de permanente satisfação é logo contrariado, a cena de abertura não é positivada, a luz (o sol) da aurora é desprezada em razão de uma outra, a crepuscular.¹⁸ A mudança do coração de Zaratustra, sua pretensão de se tornar humano, não é causada por um (romântico) sentimento de insatisfação (tédio), mas está atrelado totalmente à vontade de declínio de Zaratustra. Esse cálculo estético de Nietzsche (para empregar a feliz expressão de Claus Zittel) nas linhas de abertura se espalha pelo prólogo (mas não só!), prova disso é a supracitada seção 4. A repetição do procedimento não é simplesmente um autocomentário; minha aposta é outra: nesse procedimento de composição se encontram os traços fundamentais da forma literária de *Assim falou Zaratustra*.

Zittel aliás já havia mostrado que o apreço de Nietzsche por esse tipo de procedimento artístico é anterior a *Assim falou Zaratustra*. Essa obra-chave de Nietzsche é, sim, o ápice de um conjunto de iniciativas estético-formais que, no entanto, Nietzsche experimentava fazia tempo. Na seção 221 de *Humano, demasiado humano* I,¹⁹ na qual Nietzsche pondera sobre a revolução da forma poética na literatura europeia, destaca-se justamente uma fundamental reflexão

¹⁸ Gostaria de mencionar, apenas para enfatizar o caráter ubíquo, na obra de Nietzsche, do interesse nessa luz crepuscular, o poema “Die Sonne sinkt” em *Diritambos de Dioniso*, escrito nos últimos dias de sua vida intelectualmente ativa.

¹⁹ Essa seção é citada por Zittel ao propor sua interpretação do que chama de “forma artística do declínio: o estilo barroco [Kunstform des Niedergangs: Barockstil]” (ZITTEL, 2011, p. 213 ss). Zittel, na verdade, está em diálogo constante com Bohrer, que já havia dado ênfase HH I 221 no contexto de sua interpretação das metáforas do sol poente [der sinkenden Sonne] como figura reflexiva [Reflexionsfigur] (Cf. BOHRER, 1996, pp 472-489).

sobre como o declínio, o flerte com o fim, é, para a arte, condição de suas transformações.

[...] a arte se move rumo à sua dissolução [Auflösung] — o que é notoriamente instrutivo —, nisso tocando em todas as fases de seus começos [Anfänge], de sua infância [Kindheit], de sua imperfeição [Unvollkommenheit], das ousadias e extravagâncias do passado: ela interpreta, ao declinar [im Zugrund-gehen], sua proveniência [Entstehung], seu devir [Werden]. (HH I, 221)

Nessa situação de extremo risco, isto é, no estado em que arte *declina* — um estado de *decadência*, portanto —, é aí que ela busca experimentar o tempo das coisas que estão começando, sua “infância”, ou dito de outro modo: rumo à sua própria supressão,²⁰ a arte experimentaria um *momento reflexivo, interpretando a si mesma em suas primeiras transições, em seu devir*. É verdade que Nietzsche não usa em HH I 221 o alemão *Untergang*, mas emprega um sinônimo, *Zugrund-gehen*, substantivo verbal que, aliás, consta de uma outra passagem fundamental, agora da *Genealogia da moral*, muito citada pela pesquisa especializada, mas para alcançar resultados bem distintos dos meus:

Todas as grandes coisas vão a declínio [gehen... zu Grunde] por meio de si mesmas, por meio de um ato de autossupressão [Selbstaufhebung]: assim quer a lei da vida, a lei da necessária “autossuperação [Selbstüberwindung]” na essência da vida [...] (GM III, 27).

A negatividade que essa formulação enseja está bem próxima das abordagens modernas que Nietzsche experimenta em *Assim falou Zaratustra* — e mesmo antes! A superação de si, a enfática imagem da transformação/transição ali sugerida, encontra sua possibilidade justamente numa condição negativa, isto é, no *Zugrund-gehen*, no declínio.

Essa leitura de GM III 27 à luz da citada passagem de HH I 221 nos permite entender de que modo o próprio procedimento de composição das poéticas modernas se encaixa bem ao superlativo “grandes coisas”. Tal “grandeza” não estaria na mera “superação”, como se estivesse ambicionando uma transição (uma “ponte”) para uma situação positiva, para um ideal, em detrimento de uma condição ou situação, digamos, “decadente”, mas ela estaria justamente ali onde a forma poética coincide com procedimentos afins ao “ato de autossupressão”. A implicação teórica disso é que declínio/supressão e transição/superação se articulam em uma mesma experiência artística, qual seja, a experiência da forma poética moderna.

²⁰ Aliás, a fundamental figura da autossupressão (Selbstaufhebung) foi objeto de investigação de Zittel em seu doutorado (Cf. ZITTEL, 1995). Também muito pouco repercutido pela pesquisa especializada, o livro não teve tradução para o português ainda.

Como dito, isso não é, nos escritos de Nietzsche, uma iniciativa exclusiva de *Assim falou Zaratustra*. A estratégica articulação *Untergang/Übergang* aparece em diversos momentos das obras publicadas. E para concluir o presente artigo vou citar uma que me parece bastante importante no que tange à consciência de Nietzsche do processo de composição moderno de seus escritos.

Em 1882, quando da publicação da primeira edição de *A gaia ciência*, é estampada na última seção da obra, a de número 342, a primeira versão do que, em 1883, se tornaria a já citada abertura do prólogo de *Assim falou Zaratustra*, mas com uma diferença que considero muito relevante, qual seja: GC 342 é aberta com o famoso enunciado em latim: *incipit tragoedia*.

Sempre me chamou atenção o fato de que a ideia que articulava, nessa inscrição, *começo* e *tragédia* era apresentada justo na última seção do livro IV de *A gaia ciência* como se com isso a obra quisesse indicar ali uma situação inusitada, como se quisesse sugerir que não se tratava de um “fim” convencional, mas de uma passagem, de algo que estava em se iniciando. A seção 342 de *A gaia ciência* traz esse motivo da mudança justamente ao convergir a representação do “declínio de Zaratustra” com a inscrição *incipit tragoedia*. Isso me parece sugerir a ideia de que *Assim falou Zaratustra* é uma obra em que a própria *experiência da transição na forma do trágico* coincidiria com o processo de composição, e como já apontei em outra oportunidade não é a autorreferencialidade que se destaca na forma literária moderna, mas sim sua *autorreflexividade* (Cf. GARCIA, 2023).

Pensando nas intenções estéticas de Nietzsche ao equivaler o “fim” de *A gaia ciência* à “passagem” para *Assim falou Zaratustra*, é possível retroagir ainda mais em seus escritos. Nietzsche já havia usado o final de uma obra, *Humano, demasiado humano*, para anunciar um começo — porém, não trágico. Na linha final da sua última seção (§638), evoca-se exatamente uma “Filosofia da manhã [Philosophie des Vormittages]”. E a imagem da luz matinal, da luz clareada que matiza o início do dia, alcançaria, em 1881, com *Aurora*, seu auge. Mas, um ano depois, em GC 342, a luz “começa a mudar”, é a luz do crepúsculo que domina a atmosfera final de *A gaia ciência*: “[...] como fazes tu no crepúsculo [des Abends thust], quando vais p’ra trás do mar e levas luz também ao submundo, ó abundosa estrela! — assim como tu eu tenho que declinar [ich muss, gleich dir, untergehen] [...]” (GC 342).

Abend (crepúsculo ou entardecer) é a atmosfera temporal que se sobressai, e isso é assim não porque Nietzsche optou por variar a metáfora da luz, mas por uma razão estética fundamental: *Abend* é mais do que uma tradução de, ou palavra substitutiva a, *Untergang*; crepúsculo não é usado simplesmente para “significar” uma situação ou estado em que algo declina, mas é figura estética constitutiva de uma prosa que pretende explorar o potencial negativo da forma literária, isto é, quer pensar o motivo do declínio como *forma estética*. Porque aqui, na seção 342 de *A gaia ciência*, o declínio não é apenas um motivo para transformações [rotação] do sol, motivo para transformações do coração de Zaratustra, mas, sobretudo, para

transformações da própria filosofia de Nietzsche! O enunciado-guia dessa transição — *incipit tragoedia* — traz consigo, e com grande sofisticação literária, aquela conquista das poéticas modernas segundo a qual a transformação, o devir, encontraria sua possibilidade numa situação negativa, ou nas palavras do próprio Nietzsche, numa situação *trágica*.

Acompanhemos um pouco mais essas transformações do próprio pensamento nietzschiano narrado pelas próprias obras. Na segunda edição de *A gaia ciência*, que veio a público em 1887, o enunciado latino *incipit tragoedia* é estrategicamente realocado. Nietzsche o inscreve, agora, na abertura e na parte final da obra. Está “no início”, na primeira seção do novo prefácio, e reaparece também, só que em alemão, “no final” do livro quinto, na seção 382. Cinco anos após a publicação da primeira versão de *A gaia ciência* e mesmo depois de encerrado o ciclo de 4 livros de *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche ainda pretendia extrair novas consequências da fórmula que aqui perseguimos... e ele extrai! Apesar de algumas diferenças na redação, há entre a seção 1 do novo prefácio de *A gaia ciência* e a seção 382 um estridente ponto em comum além da figura do trágico: a paródia. Na seção 1 do novo prefácio de *A gaia ciência* é dito: “*incipit tragoedia* — diz o final desse livro perigosamente inofensivo: tenham cautela! Alguma coisa sobremaneira ruim e maldosa se anuncia: *incipit parodia*, não há dúvida...” (GC, Prefácio 1). Não quero aqui abrir mais um debate sobre algo que acaba de aparecer, a paródia; para isso, indico mais uma vez a fundamental e inovadora pesquisa de Claus Zittel sobre essa categoria estética.²¹ Mas não encerraria este artigo sem ousar uma hipótese sobre essa nova inscrição latina: *incipit parodia*. Acredito que, com ela, a intenção não era apenas a de “recomeçar”, mas também a de contrariar, arruinar ou mesmo negar uma suposta prioridade do trágico, que, na transição de *A gaia ciência* (primeira edição) para *Assim falou Zaratustra*, “estava começando”. Parece haver aqui uma sutil pretensão de, paradoxalmente, sabotar a ideia de que a fórmula “é o fim que está começando” apenas poderia ser compreendida em chave trágica. A “maldosa e maliciosa” paródia adverte o leitor e a leitora para um deslocamento do elemento negativo, cuja função é suprimir. Ora, mas haveria outra possibilidade de “fim”, de negatividade, que não o trágico? É exatamente isso que me parece estar sendo

²¹ Em Zittel (2009, p. 124 ss.), bem do início da parte III de seu livro, na qual apresenta sua interpretação do que chama “niilismo poético de Nietzsche”, consta uma reflexão bastante sofisticada do fenômeno da paródia em *Assim falou Zaratustra*. Colocando lado a lado *incipit parodia* e *incipit tragoedia*, Zittel insiste na necessidade de se compreender a paródia em *Assim falou Zaratustra* para além de sua função clássica (arremedo jocoso e satírico dos materiais de alguma corrente artística ou composição artística autoral), pensando-a como componente estruturante de uma estética negativa (ou poética niilista, como ele mesmo chama), isto é, pensando a paródia na chave de uma iniciativa e força destrutiva. “No entanto, a paródia não se limita a propor um ludíbrio jovial [ein heiteres Spiel], mas sim a problemática fundamental que acabamos de designar, a saber, que, após a morte de Deus, só são possíveis falsos deuses, — que já não é possível criar nada de verdadeiro, mas apenas farsas [Possen], isso constitui a base amargamente séria [bitterernsten] de uma brincadeira aparentemente leve ao estabelecer que, nessa autorreflexão, chega-se a uma autossupressão [Selbstaufhebung] da jovialidade [Heiterkeit] supostamente feliz e afirmativa de Zaratustra. *Esta paródia tem um núcleo trágico*” (p. 126, grifo meu).

sugerido ao se testar a paródia como “o início do fim (do trágico) que começa”. Nietzsche está claramente refletindo sobre pressupostos estético-teóricos de sua prosa literária. Valendo agora para sua obra como um todo, é como se ele pretendesse manter com a inscrição *incipit parodia* a mesma atitude supressora da arte no tocante à tragédia, e talvez por isso a afirmação convicta do prefácio de 1887: “*incipit parodia*, não há dúvida...”. O fenômeno trágico, que tanto influenciou seu pensamento, não passa incólume: a paródia não autoriza sua consagração como mais um dos “grandes temas da filosofia de Nietzsche”. E isso talvez, a dizer como CG 153, por honestidade de um poeta:

Homo poeta: Eu mesmo, que, sozinho, fiz esta tragédia das tragédias, até onde ela está terminada; eu que primeiro amarrei o nó da moralidade na existência e o puxei tão apertado que somente um deus pode desatá-lo, — como Horácio exige! — Eu mesmo já matei todos os deuses no quarto ato — por moralidade! O que acontecerá com o quinto? Onde mais posso encontrar a solução trágica? — Tenho de começar a pensar em uma solução cômica? (GC 153)

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. As artes e as artes e Primeira introdução à Teoria estética. Org. e trad. Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. Org. Helio de Seixas Guimarães. São Paulo: Todavia / Itaú Cultural. 2023.

BAUDELAIRE, Charles. “Novas notas sobre Edgar Poe”. in: BAUDELAIRE, Charles. Prosa. Tradução, organização e introdução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin / Companhia, 2023.

BOHRER, Karl Heinz. Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

BOHRER, Karl Heinz. Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.

CAMPOS, Haroldo & CAMPOS, Augusto. Panaroma do Finnegans Wake. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Haroldo. Galáxias. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUJARDIN, Édouard. Les lauriers sont coupés. Présentation, notes, dossier documentaire, chronologie et bibliographie de Jean-Pierre Bertrand. Paris: GF Flammarion, 2001.

DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo editora, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. Da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile, “Prefácio a *Flores do mal*”. in: MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. Organização, tradução e notas. Editora Perspectiva e EDUSP: São Paulo, 1989.

GARCIA, André Luis Muniz. “A forma da escrita livre: Nietzsche e a prosa de ficção”. in: *Estudos Nietzsche*. vol. 14, n. 1, 2023.

HEGEL, Georg F. W. *Linhas fundamentais da filosofia do direito*. Tradução, apresentação e notas Marcos Lutz Müller. São Paulo: Editora 34, 2022.

HILLEBRAND, Bruno. (Hrsg.). *Nietzsche und die deutsche Literatur*. Band 1: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873–1963. Tübingen: DTV, 1978.

HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução, introdução e notas: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, Belo Horizonte, 2020.

JOYCE, James. *Finnegans rivolta*. Org. Dirce Waltrick do Amarante. Trad. Coletivo Finnegans, São Paulo: Iluminuras, 2022.

MÜLLER-LAUTER, W. *Nietzsche: Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter/DTV, 1999.

PIERROT, Jean. *L’imaginaire décadent (1880-1900)*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

PLEŚ, Łukasz Marek. “Friedrich Nietzsche: Dichter oder Denker?”. in: *Folia Germanica*, 8, 2012, pp. 35–49.

RASCH, Wolfdietrich. *Die literarische Décadence um 1900*. München: Verlag C. H. Beck, 1986.

RITTER, Joachin et alii [Hrsg.] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

SCHÜLER, Donaldo. “Do monólogo interior”. in: DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo editora, 2005.

ZITTEL, Claus. *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.

ZITTEL, Claus. *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsche Also sprach Zarathustra*. Würzburg. Königshausen & Neumann, 2011.

Recebido / Received: 30/06/2025
Aprovado / Approved: 11/09/2025