

ESTUDOS

NIETZSCHE



ISSN 2179-3441

Volume 16 n. 1 (2025)

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 - N. 01 ISSN 2179-3441

A revista Estudos Nietzsche é uma publicação semestral do Grupo de Trabalho Nietzsche (GT-Nietzsche) da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) em parceria com a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e o Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGF-UFRJ). Sua proposta, alinhada à ideia que levou à criação do GT-Nietzsche, é incentivar a investigação e o debate sobre a contribuição do pensamento de Nietzsche, bem como a sua articulação com questões da atualidade. Para tanto, leva a público artigos sobre o pensamento do filósofo alemão, traduções de textos inéditos, bem como resenhas de obras recentes sobre Nietzsche, constituindo-se num ambiente de debate para pesquisadores especialistas da filosofia nietzschiana e numa fonte privilegiada para estudiosos interessados no pensamento do filósofo alemão. Os textos publicados seguem o exigido rigor filosófico e metodológico no que diz respeito ao tratamento dos escritos do filósofo, observando aspectos como a inserção em determinados debates já estabelecidos, o atual estágio das pesquisas sobre o tema trabalhado, a periodicidade dos textos empregados do filósofo, bem como o uso de material fidedigno e já submetido à crítica.

Equipe Editorial

Editores

Dr. Danilo Bilate (UFRRJ, Seropédica, RJ – Brasil)

Dr. William Mattioli (UFRJ, Rio de Janeiro, RJ – Brasil)

Conselho Editorial

Dr. Antonio Edmilson Pascoal (UFPR, Curitiba, PR – Brasil)

Dra. Chiara Piazzesi (UQÀM, Université du Québec à Montréal – Canadá)

Dr. Clademir Luís Araldi (UFpel, Pelotas, RS – Brasil)

Dr. Ernani Chaves (UFPA, Belém, PA – Brasil)

Dr. Ivo da Silva Júnior (UNIFESP, São Paulo, SP – Brasil)

Dr. José Nicolao Julião (UFRRJ, Seropédica, RJ – Brasil)

Dr. Oswaldo Giacóia Jr. (UNICAMP, Campinas, SP – Brasil)

Drª. Scarlett Marton (USP, São Paulo, SP – Brasil)

Dr. Wilson Frezzatti (UNIOESTE, Toledo, PR – Brasil)

Conselho científico

Dr. Aldo Venturelli (Università Carlo Bo, Urbino – Itália)

Dr. Antonio Marques (Universidade Nova de Lisboa – Portugal)

Dr. Jelson Roberto de Oliveira (PUC/PR, Curitiba, PR – Brasil)

Drª. Katia Hanza (PUC/Lima – Peru)

Dr. Marco Brusotti (Universidade de Lecce – Itália)

Drª. Maria Cristina Fornari (Università de Salento – Itália)

Dr. Patrick Wotling (Université de Reims Champagne-Ardenne – França)

Dr. Paul J. M. Van Tongeren (Nijmegen University – Holanda)

Drª. Vanessa Lemm (Universidad Diego Portales, Santiago do Chile – Chile)

Dr. Werner Stegmaier (Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald – Alemanha)

Produção Editorial

Larissa da Silva Medeiros, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Tito Stepanenko Gaglianone, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ – Brasil

ESTUDOS NIETZSCHE

ISSN: 2179-3441

VOLUME 16

—

NÚMERO 01

Jan./Jun. 2025

Bases de dados / Indexadores:

EBSCO
Publishing
Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas
Sumários.org



SUMÁRIO

Varia

A mentira nas Pesquisas Nietzsche: da supremacia do pensamento epistemológico à problematização da função semântica da linguagem 01
Maria Raquel Gomes Maia Pires

O andarilho e sua escrita: experimentalismo autoral em *Humano, demasiado humano* 30
Leonardo Origuela

Reflexos de si: sobre ética e poética nas cartas de Nietzsche 38
Claus Zittel

É o início do fim que está começando: sobre o prólogo de *Assim falou Zaratustra* 63
André Muniz

A realidade fisiopsicológica do tipo Jesus em *O Anticristo* de Nietzsche 82
Allan Davy Santos Sena

O corpo dionisíaco e a embriaguez transfiguradora (*Verklärungsrausch*) 98
Marcelo Hanser Saraiva

Tradução

Doze cartas de um herege estético: primeira carta 110
Karl Hillebrand

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 - N. 01 ISSN 2179 - 3441

A mentira nas Pesquisas Nietzsche: da supremacia do pensamento epistemológico à problematização da função semântica da linguagem

The lie in Nietzsche's Research: from the supremacy of epistemological thought to the problematisation of the semantic function of language

Maria Raquel Gomes Maia Pires 

Doutora em Política Social pela Universidade de Brasília (UnB). Professora Associada da Faculdade de Ciências da Saúde da UnB. Brasília, DF, Brasil, Contato: maiap@unb.br

Resumo: O artigo discute o problema da mentira nas Pesquisas Nietzsche com foco no ensaio Verdade e mentira no sentido extramoral. Investigamos o estatuto da mentira poética, um discurso fundado em artifícios artísticos (metáforas) que problematizam a função semântica da linguagem. Argumentamos que: i- o estatuto da mentira poética na filosofia de Nietzsche não remete a uma crítica do caráter lógico-especulativo da linguagem, mas tem uma abordagem estética que possibilita uma reflexão sobre a linguagem liberada da função referencial; ii- a mentira poética não se opõe à verdade, mas se apresenta como manifestação de certo ceticismo linguístico; iii- o ceticismo linguístico seria uma das chaves para o entendimento da mentira como linguagem poética fundada na metáfora. Identificamos uma lacuna na forma como as investigações especializadas abordam o tema da mentira na filosofia de Nietzsche, pois versões epistemológicas são priorizadas em detrimento daquelas centradas nas tradições poéticas.

Palavras-chave: Nietzsche, linguagem, mentira poética, metáfora.

Abstract: The article discusses the problem of lying in Nietzsche's Research, focusing on the essay Truth and Lying in the Extramoral Sense. We investigate the status of the poetic lie, a discourse founded on artistic devices (metaphors) that problematise the semantic function of language. We argue that: i- the status of the poetic lie in Nietzsche's philosophy does not refer to a critique of the logical-speculative character of language, but has an aesthetic approach that enables reflection on language freed from the referential function; ii- the poetic lie is not opposed to the truth, but presents itself as a manifestation of a certain linguistic scepticism; iii- linguistic scepticism would be one of the keys to understanding the lie as poetic language based on metaphor. We identified a gap in the way in which specialised research approaches the theme of lies in Nietzsche's philosophy, since epistemological versions are prioritised to the detriment of those centred on poetic traditions.

Keywords: Nietzsche, language, poetic lie, metaphor.

Introdução

O presente artigo¹ apresenta as principais interpretações das Pesquisas Nietzsche sobre a mentira no inacabado escrito *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Especificamente, investigamos o estatuto da mentira poética, entendida como um discurso fundado em artifícios que problematizam a função semântica da linguagem, em *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Toma-se de empréstimo a expressão “mentira poética” do pesquisador Claus Zittel, no uso que o especialista faz do termo para se referir à dimensão artística da escrita presente na filosofia de Nietzsche, envolta em certo “ceticismo linguístico subjacente” – isto é, na desconfiança do poder normativo, convencional, prescritivo e designativo da linguagem. O ceticismo linguístico seria o “pressuposto de que a linguagem não tem condições de fornecer uma orientação segura, visto que não se pode mais acreditar em nenhuma instância garantidora de sentidos” (ZITTEL, 2016, p. 16).

Em linhas gerais, a função semântica corresponde às “relações das palavras com os objetos por elas designados” (ANNABELA, 2018), ou seja, aos processos de significação estabelecidos e internos à língua, num contexto de práticas sociais que conformam e são produzidas pela linguagem. As “práticas humanas são tipos de linguagem” que estruturam redes de significação e justificação social, as quais incluem as relações de troca, a produção artística ou de discursos religiosos (KRISTEVA, 1969, p. 14-15).² A maneira como damos sentido às coisas no mundo, via linguagem, repercute não apenas na nossa comunicação, mas também nas relações sociais, na cultura e no pensamento. Se assim o for, cabe perguntar por que o ser humano reduz sua busca pela compreensão dos objetos, fatos e fenômenos ao processo de significação, isto é, ao preceito de que as palavras são capazes de apreendê-los, como forma ideal do entendimento. Mais ainda:

¹ Trata-se de uma versão reduzida de capítulo da minha dissertação de mestrado em Filosofia. Agradeço ao Prof. André Luis Muniz Garcia pela orientação segura da pesquisa que originou este trabalho. As traduções realizadas nesse estudo são de minha responsabilidade. Em atenção à limitação no número de páginas, optamos por manter apenas as traduções em português, sem os trechos originais, salvo quando relacionadas à confirmação da argumentação.

² Com sutil ironia, Júlia Kristeva denuncia a violência dos sistemas linguísticos como moduladores das práticas humanas, ao equiparar de “mulheres” e “mercadorias” nas “trocas sociais”. Diz ela: “Mas quem diz linguagem diz demarcação, significação e comunicação. Neste sentido, todas as práticas humanas são tipos de linguagem visto que têm a função de demarcar, de significar, de comunicar. Trocar as mercadorias e as mulheres na rede social, produzir objetos de arte ou discursos explicativos como as religiões ou mitos, é formar uma espécie de *sistema linguístico secundário* em relação à linguagem, e instaurar na base desse sistema um circuito de comunicação com sujeitos, um sentido e uma significação. [...] se a linguagem é matéria do pensamento, é também o próprio elemento da comunicação social. Não há sociedade sem linguagem, tal como não há sociedade sem comunicação. Tudo o que se produz como linguagem tem lugar na *troca social* para ser comunicado. A pergunta clássica: ‘Qual é a função primeira da linguagem: a de produzir um pensamento ou a de comunicar?’ Não tem nenhum fundamento objetivo. A linguagem é tudo isso simultaneamente, e não pode existir uma dessas funções sem a outra” (KRISTEVA, 1969, p. 14-15, grifo nosso). Haja vista o contexto temporal dessa obra, o termo “rede social” se refere às mencionadas “trocas socais” – e não às plataformas *on line* de conexão entre pessoas e conteúdo, tal como as conhecemos atualmente.

questionamo-nos pelas repercuções da usual e dominante redução da linguagem a mero instrumento de significação e de comunicação humana.

Parte das problematizações sobre a linguagem foram colocadas em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, texto bem conhecido pela pesquisa especializada, um escrito inacabado de 1873 e só publicado mais tarde (1896) pela irmã de Nietzsche. Nesse sentido, o ensaio segue como objeto de ampla produção e reflexão sobre a linguagem, configurando um pressuposto teórico e uma bibliografia de comentadoras(es) relevante à colocação do nosso problema. Apresentemos alguns dos argumentos centrais de *Verdade e mentira no sentido extramoral* sobre o que acabamos de designar como “ceticismo linguístico”, terminologia empregada por Zittel, mas pouco usual entre as(os) demais pesquisadoras(es). Na pergunta sobre o que é uma palavra, Nietzsche responde: “a reprodução de um estímulo nervoso em sons. Mas deduzir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é uma aplicação falsa e injustificada do princípio da razão” (VM 1).

A dúvida em jogo é saber como passamos dos nomes que atribuímos às coisas às certezas sobre elas, posto que todo o processo é antropomórfico, “de fio a pavio” (VM 1). Ou, afirma o próprio Nietzsche, “como podemos dizer: a pedra é dura; como se esse ‘dura’ ainda nos fosse conhecido de alguma maneira e não só como um estímulo totalmente subjetivo!” (VM 1). Essa afirmação tem um grande impacto teórico: só nomeamos e identificamos as coisas a partir do que nós próprios colocamos nelas; não temos, assim, outra forma de conhecê-las. “Seccionamos as coisas de acordo com os gêneros, designamos a árvore como feminina e o vegetal como masculino: mas que transposições arbitrárias!” (VM 1). Se os objetos, fatos e feitos humanos tivessem uma realidade independente da linguagem, não haveria necessidade de tantas línguas para designar uma mesma coisa, completa Nietzsche (VM 1).

Uma incerteza sobre a hegemonia da função designativa da linguagem é então instaurada em *Verdade e mentira no sentido extramoral*. A partir dela, Nietzsche faz interpretações ainda mais incisivas, como a da (famosa) centralidade e da exclusividade da função metafórica da linguagem. Sob esse aspecto, o ceticismo linguístico de Nietzsche, nesse ensaio inacabado, começa por delinear-se como uma forte descrença no poder referencial de significação da linguagem, visto que ela não consegue dizer o que as coisas são *verdadeiramente*, não sendo a referencialidade, portanto, um centro irradiador seguro de sentido ou significado. A descrença na “designação uniformemente válida e impositiva das coisas” (VM 1) confere à crítica da linguagem em *Verdade e mentira no sentido*

extramoral, tomada aqui como exemplificação do ceticismo linguístico,³ o fio condutor da investigação de Nietzsche sobre as formas de conhecimento.

Decerto, foi em meio a tais problematizações da função semântica da linguagem que Nietzsche registrou seu ceticismo à época da escrita de *Verdade e mentira no sentido extramoral*, no prólogo de *Humano demasiado humano II*, ao dizer que “não acreditava em mais nada” (HH II 1). Embora o ceticismo já tenha sido pesquisado e enfatizado no âmbito especulativo pela pesquisa especializada (CAMPIONI, 2019), gostaríamos de explorá-lo em um âmbito semântico. Isto é, como desconfiança do poder normativo, convencional e prescritivo da linguagem.

O ceticismo de Nietzsche não deve, no entanto, ser confundido com uma mera suspensão de juízo sobre a matéria julgada, até porque conhece-se bem a importância que sua interpretação sobre a metáfora assume em *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Mas, por que tratariamos da metáfora, se temos por objeto caracterizar a mentira poética nesse mesmo texto? A articulação se justifica porque defendemos a mentira como um discurso artístico fundado em metáforas, daí o interesse nessa característica básica da linguagem. A abordagem da metáfora, um artifício *intralinguístico* para transposição de sentido,⁴ baseia-se também no contexto interpretativo de *Verdade e mentira no sentido extramoral* pela pesquisa especializada. Esse texto costuma ser analisado como os primórdios da teoria e da crítica da linguagem em Nietzsche (CRAWFORD, 1988; BEHLER, 1994; 1995; OTTO, 1994). A escolha desse texto ocorre, ainda, por duas razões: (i) a explicitação inconteste do tema “mentira” no título desse ensaio inacabado e não publicado; (ii) as(os) intérpretes da teoria e da crítica da linguagem em Nietzsche enxergam ali o cerne de ideias a serem desenvolvidas na maturidade dos seus escritos.⁵

³ Os comentadores mencionam a carta da personagem Lord Chandos a Frances Bacon, de Hugo von Hofmannsthal, como marco da reflexão sobre a crise da linguagem na literatura. Entretanto, Gregor Schowering considera o ensaio *Verdade e mentira no sentido extramoral*, de Nietzsche, um “prelúdio” da Carta de Hofmannsthal. Hugo von Hofmannsthal foi amigo do filósofo austríaco Fritz Mauthner, ambos concordavam com as premissas do ceticismo linguístico, o que demonstra outro vínculo do tema com a filosofia. Sobre o ceticismo linguístico na filosofia, Márcio Suzuki afirma que seu aprofundamento fora ofuscado pela ressalva que Ludwig Wittgenstein interpôs à obra de Fritz Mauthner, no *Tractatus Logico-philosophicus*. Ou seja, “Wittgenstein decretou de certo modo a condenação filosófica de Mauthner”, ao escrever na citada obra que: “Toda filosofia é crítica da linguagem (Todavia, não no sentido de Mauthner)”. Esse parêntese cerceador conferiu ostracismo a esse filósofo, cujo ceticismo “tende ao desespero: a teoria do conhecimento inexiste porque as funções cognitivas, o pensamento, a memória, dependem inteiramente da linguagem, e esta é sempre um afastamento, não aproximação do mundo” (SUZUKI, 2024, p. 15-17). Na mesma direção, Linda Ben-Zvi afirma que Mauthner continua quase negligenciado dos círculos filosóficos (Cf: HOFMANNSTHAL, 2010; SCHWERING, 2011; SUSUKI, 2024; BEN-ZVI, 2014).

⁴ “Metáfora significa tratar como igual algo que, num dado ponto, foi reconhecido como semelhante” (FP 1872-73, 19[249]).

⁵ Sobre *Verdade e mentira no sentido extramoral*, Ernst Behler afirma: “Um dos aspectos mais fascinantes do estudo da teoria da linguagem de Nietzsche é o curso progressivo, o movimento dinâmico de seu pensamento desde 1869, quando escreveu o pequeno fragmento *Origem da linguagem [Vom Ursprung der Sprache]*, até o verão de 1873, quando compôs o texto *Verdade e mentira no sentido extramoral*; [...] O processo que é expresso aqui tem um caráter paradigmático para o pensamento moderno sobre a linguagem e pode ser melhor descrito como uma autocrítica

Bem sabemos que, para Nietzsche, o termo utilizado para caracterizar a palavra subsumida à norma designativa é *conceito*. Embora a interpretação do conceito como regra não seja exatamente uma novidade na filosofia, a articulação entre a função designativa e normativa da linguagem realizada por Nietzsche levanta, no mínimo, suspeitas sobre a releitura do conceito. Caberia questionar como foi possível o impulso artístico da linguagem, impreciso e intrinsecamente dúvida, tornar-se uma convenção fixa e válida ao processo de nominação via conceito. Nos primórdios do conceito estão o “enrijecimento e a petrificação de uma metáfora” (VM 1). Entrementes, se a metáfora não nos autoriza a tomar por verdadeira a designação das coisas no mundo, o critério de verdade passa a ser a própria convenção instrumental da língua. Torna-se relevante, então, reler *Verdade e mentira no sentido extramoral* à luz da metáfora como mero tropo, com desconfiança de que ela porte garantia sobre a referencialidade da linguagem.

Para que isso fique mais claro, tomemos os exemplos e os contraexemplos de Nietzsche sobre a formação de metáforas que escapam ao enrijecimento, ou seja, fogem à designação uniformemente válida, pelo conceito. Falamos aqui do uso artístico e poético da metáfora, encarnado em *Verdade e mentira no sentido extramoral* na figura do “mentiroso”, qual seja, aquele que “emprega as palavras para fazer com que o irreal venha à luz como algo efetivo, quer dizer, ele abusa do firme fundamento” (FP 1872, 19[230]). O discurso da(o) artista ou poeta contesta frontalmente as convenções válidas da linguagem, os conceitos, “para fazer o imaginário falar” (VM 1). O(a) mentiroso(a) brinca com as palavras, subverte, inverte ou subtrai significados; estabelece relações improváveis com outras metáforas; instaura propositalmente a ambiguidade do sentido. A essa característica da mentira, em que a metáfora assume um papel singular, chamamos de problematização da função semântica da linguagem. A mentira poética, portanto, constitui a base do ceticismo linguístico de Nietzsche em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, uma vez que não pode ser separada do propósito “extramoral” do discurso. Constatamos isso num apontamento póstumo da mesma época desse ensaio: “Ceticismo absoluto: necessidade de arte e ilusão” (FP 1872-73, 19[121]).

Por isso valeria a pena, inicialmente, contextualizar o tratamento dado à mentira pelas Pesquisas Nietzsche, revisitando nos próximos tópicos importantes interpretações desse ensaio inacabado. No âmbito da investigação especializada, concorrem, a nosso ver, duas interpretações acerca do discurso da mentira fundada na metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, a saber: i- a primeira, hegemônica, concebe a mentira e termos a ela correlatos (aparência, engano, falso, ilusão) como impulso do ser humano necessário ao conhecimento (portanto, “verdadeiro”), que aprisiona esse “Trieb”,⁶ a metáfora; ademais, a

incessante da filosofia, como uma tentativa de superar as amarras metafísicas da teoria linguística.” (BEHLER, 1994, p. 99).

⁶ Há um debate nas Pesquisas Nietzsche acerca do termo “Trieb”, em geral traduzido como pulsão, em relação ao “Instinkt”, instinto. Embora a maioria das(os) comentadoras(es) concordem que não há

restrição à linguagem conceitual é criticada em favor do discurso metafórico, considerado mais individual, vital, original ou autêntico;⁷ ii- em contraponto, interpretações como a do pesquisador Claus Zittel (ZITTEL, 1995; 2000; 2020), em quem nos baseamos, defendem o caráter autorreferente, relacional e contestador da função semântica da linguagem presente na metáfora. Dentre outras objeções, o especialista critica a priorização da metáfora em relação ao conceito feita pelas abordagens epistemológicas, em face do viés metafísico de uma eventual substituição do conceito pela metáfora no conhecimento do mundo. Para ele, Nietzsche teria uma visão moderna⁸ sobre metáfora ao torná-la indistinguível da própria linguagem.

Partimos de pressupostos que identificam uma lacuna na forma como as investigações especializadas abordam o tema da mentira na filosofia de Nietzsche, uma vez que versões epistemológicas são priorizadas em detrimento daquelas centradas nas tradições poéticas. Como argumentos, defendemos que (i) a primazia do “poético”, quando se trata da mentira para Nietzsche, quer dizer, do uso artificial da linguagem utilizada para enganar, iludir e seduzir pelo discurso do artista ou poeta, apresenta-se na forma de certo ceticismo linguístico, e isso já na juventude, a exemplo de *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Com isso, (ii) a mentira poética na filosofia de Nietzsche não remete a uma crítica do caráter lógico-especulativo da linguagem, isto é, dos fundamentos e princípios do conhecimento, mas tem uma abordagem estética específica, a saber: possibilitar uma reflexão sobre uma linguagem liberada da função designativa. Segue-se, então, que (iii) o ceticismo linguístico é a chave para o entendimento da mentira como linguagem poética fundada na metáfora.

uma distinção conceitual no uso dos termos por Nietzsche, questionamentos surgem quanto a tomar a pulsão como sinônimo de instinto, em seu sentido tradicional, ou seja, associado às ciências da natureza. O risco dessa indistinção seria assegurar uma espécie de “substância constituinte” do ser humano, formada pelos instintos biológicos, o que ratificaria uma insustentável ontologia metafísica à filosofia de Nietzsche. Outras recomendações consistem em não as tomar como uma espécie de “substância”, tampouco classificá-las ou dividi-las. As pulsões se caracterizam pelo componente irracional, plurívoco, inespecífico, sem uma direção teleológica e que buscam apenas mais domínio (SILVA, 2020; GIACOIA JÚNIOR, 1995). Em vista da nossa contraposição às visões epistemológicas a partir das tradições poéticas (gregas), consideramos que essa discussão em torno dos termos “Trieb” (pulsão ou impulso) e “Instinkt” (instinto) permanece atrelada às premissas epistemológicas do naturalismo científico, as quais não conseguem prescindir do conceito na explicação de um suposto “mundo pulsional” por detrás do mundo, de teor (ainda) metafísico.

⁷ Dentre o vasto leque de representantes da interpretação epistemológica sobre a metáfora nas Pesquisas Nietzsche, priorizaremos a análise que Hans Vaihinger faz de Nietzsche, a partir da filosofia do “como se”, no intuito de rastrear sua influência nas(os) comentadoras(es) (Cf.: VAIHINGER, 2011).

⁸ Referimo-nos ao contexto do ceticismo tomado como experiência, presunção ou instrução de representantes do movimento modernista na literatura de que linguagem não é capaz de satisfazer as expectativas de descrição do mundo, muito menos a expressão das singularidades dos sentimentos humanos. Para um amplo panorama de autores fundamentais para uma teoria moderna da linguagem na literatura, consultar DANNEBERG, 1996.

1. Interpretações epistemológicas de *Verdade e mentira no sentido extramoral*: *Filosofia do como se* e metáfora como impulso ao conhecimento

Com relação às correntes interpretativas das Pesquisas Nietzsche sobre a mentira em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, começemos por aquelas que focam o pressuposto epistêmico. Pela inegável influência sobre os representantes dessa vertente, a chamada “teoria da aparência” em Nietzsche, designada por Hans Vaihinger,⁹ coincide em muitos pontos com as análises realizadas pela pesquisa especializada,¹⁰ especialmente no que se refere à utilidade da “arte”, isto é, das formas da ilusão, aparência, erro e mentira para a vida. Na obra *Filosofia do como se* (VAIHINGER, 2011), Vaihinger questiona como alcançar objetivos corretos, especialmente no âmbito do conhecimento científico, por meio de representações falsas. Em resposta, argumenta que as “ficções úteis”, ou seja, as ilusões sabidamente irreais, são necessárias e justificáveis à vida humana. O filósofo se declara “neoidealista”¹¹ e mesmo “positivista idealista”, visto que valoriza “[...] as duas coisas que importam de verdade: fatos e ideais” (VAIHINGER, 2011, p. 99). Nesse esquema teórico, o pensamento de Nietzsche é citado como um dos pressupostos¹² que inspiraram a *Filosofia do como se*, expressa no que Vaihinger denomina “a teoria das representações conscientemente falsas, porém úteis” (VAIHINGER, 2011, p. 91). As ilusões são vistas como “úteis”, porque subsidiam o conhecimento científico da realidade, sobretudo.

Para Hans Vaihinger, o pensamento é uma função orgânica capaz de transformar as “sensações em conceitos e representações” (VAIHINGER, 2011, p.

⁹ Hans Vaihinger é reconhecido como um dos primeiros autores a destacar a influência de Immanuel Kant e Friedrich Albert Lange sobre Nietzsche, vinculando-o ao neokantismo. Nesse estudo, gostaríamos de contrapor essa visão, sobretudo na compreensão da mentira como discurso do poeta que questiona a função designativa da linguagem, a partir das poéticas gregas que inspiraram as tradições artísticas ocidentais. Sobre um suposto “débito” de Nietzsche a Kant, ver SANTOS, 2012.

¹⁰ Embora haja ressalvas na interpretação de Vaihinger sobre a teoria da aparência em Nietzsche, a exemplo de uma possível indistinção entre aparência (realidade em que vivemos) e ilusão (reificação de nossos erros), a base epistemológica que subscreve os elementos da arte à utilidade do conhecimento não costuma ser questionada pelos representantes dessa corrente. Vejamos no trecho: “O projeto de destituição ou revalorização dos valores [Umwertung aller Werte] encampado por Nietzsche não tem como objetivo a simples substituição de ilusões. Também não tem, e nem poderia visar ao fim das aparências. O que Nietzsche almeja é desmantelar as ilusões em prol do reconhecimento da aparência como aparência. É a ilusão da verdade, e não ‘a verdade’, o que impede o reconhecimento da aparência como aparência.” (VECCHIA, 2018, p. 320).

¹¹ “Nesse sentido, a filosofia do *como se* possui afinidades com o neoidealismo. Essa corrente neorromântica do presente, a renovação das ideias de Fichte, Schelling e Hegel corresponde às necessidades contemporâneas, sobretudo porque ajuda a revalorizar dogmas religiosos, contemplando-os como formas imagísticas e antropomorfas de pensamentos éticos. Para usar nossa terminologia, como ficções úteis – portanto justificadas e necessárias – da humanidade” (VAIHINGER, 2011, p. 98).

¹² São pressupostos da *Filosofia do como se*: i- o voluntarismo ou a primazia da vontade do século XIX; ii- a teoria biológica do conhecimento de Ernst Mach; iii- a filosofia de Nietzsche, com destaque para “as concepções de vida e do mundo”, as quais remeteriam a Schopenhauer e Lange; iv- o pragmatismo de William James e Schiller, contra o intelectualismo e racionalismo unilateral, diferenciado das extrações utilitárias acríticas (VAIHINGER, 2011, p. 91-92).

107), também “um mecanismo, uma máquina, um instrumento a serviço da vida” (VAIHINGER, 2011, p. 111), cujos erros ocorrem porque os “caminhos do pensamento são tomados como cópias da realidade em si” (VAIHINGER, 2011, p. 116). A habilidade de pensar é vista como um procedimento artístico, comparável às funções lógicas que substituem formações desconhecidas por outras, com finalidades práticas.

Ficções são descritas como aquilo que contradiz a realidade, contraditórias em si, isto é, métodos que abstraem elementos do real com função simbólica. Em sua obra, ele faz a distinção entre a ficção, voltada para a invenção, e a hipótese, cujo interesse seria a descoberta da realidade. Nesse esquema, as ficções seriam instrumentos científicos do pensamento que se conformam a determinados “fins”, notadamente aqueles necessários para a vida.¹³ Dito de outro modo, a verdade nada mais seria do que uma ficção mais próxima dos “fins” a que se submetem. Nas palavras do autor: “cada ficção deveria ser capaz de se justificar, isto é, ela precisa comprovar-se pelo que produz em favor do progresso das ciências” (VAIHINGER, 2011, p. 261).

A exemplo das categorias kantianas que não se adéquam à realidade, mas são necessárias na construção do conhecimento humano, o *como se* operaria com ficções conscientemente falsas para compreensão dos fenômenos. Em síntese, Vaihinger não pretende “desmascarar” as ilusões, procura compreendê-las como “ferramentas do pensar” para acesso à realidade. Com isso, acredita conferir dignidade à ficção, posto sua importância na criação de ideias, valores e imagens que respondam às necessidades humanas. É com esse referencial argumentativo que ele enquadra a “teoria da aparência conscientemente intencionada”, atribuída a Nietzsche, na esteira de uma mencionada influência de Friedrich Albert Lange, igualmente relevante para a pesquisa especializada de inspiração neokantiana e/ou naturalista.¹⁴

¹³ “A conformidade a fins não apenas decide sobre aceitação ou recusa de uma ficção, também determina a sua seleção entre outras. [...] Em outras palavras, o que importa é não nos prendermos às ficções como se o âmago fossem, mas reconhecê-las como tais, nos contentarmos com essa intuição e não permitir que sejamos seduzidos e confundidos pelas ilusórias questões e problemas daí resultantes” (VAIHINGER, 2011, p. 238).

¹⁴ Representantes da corrente naturalista nas Pesquisas Nietzsche, coincidente com as interpretações epistemológicas da mentira em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, destacam a influência da *História do materialismo*, de Friedrich Albert Lange, na filosofia de Nietzsche, com apreço por um certo tipo de “naturalismo”, o metodológico, presente nos seus textos. Confirma Brian Leiter: “Primeiramente, afirmei que Nietzsche é o que chamei de Naturalista-M especulativo, isto é, um filósofo que, como Hume, deseja construir teorias que sejam modeladas pelas ciências e pela perspectiva científica, no tocante ao modo como as coisas funcionam” (LEITER, 2011, p.80). Em contraposição a essa versão naturalista, André Luiz Muniz Garcia contesta o uso da linguagem científica por Nietzsche como “contraprova” de sua filiação naturalista: “Pressuposto estaria, segundo a corrente naturalista, o inegável apreço que Nietzsche continuaria a manter com o vocabulário das ciências dominantes; sim, esta definição é rica no uso de metáfora e alusão científica, mas só por isso não vejo como se alcança a afirmação de que ela é, exclusivamente, tributária do ponto de vista especulativo das teorias científicas. O jogo de palavras, contra ou favor à ciência, faz parte de estratégias muito mais sutis nessa obra, estratégias que, à sombra do que produziu depois de *Assim falou Zaratustra*, tem muito mais a ver com o refinamento e apreço estilístico (retórico, poetológico, metaforológico), por meio do qual burila e expressa seus pensamentos” (GARCIA, 2019, p. 174. Sobre o debate, ver também LEITER, 2011; LOPES, 2011).

A principal contribuição da “vontade de aparência” nietzschiana, na ótica do autor da *Filosofia do como se*, seria o entendimento de que a vida e a ciência não são possíveis sem representações imaginadas ou falsas. Ao ressaltar a aparência, Nietzsche afirmaria o valor do “mito” não apenas na religião, mas destacaria “o mundo do devir [das Werden] [...] no interesse da compreensão e da satisfação estética” (VAIHINGER, 2011, p. 632-633). Portanto, a aparência, o erro, a ilusão ou mesmo a mentira seriam manifestações do devir na experiência artística, contraposta à noção de “ser”. Na sua leitura de *Verdade e mentira no sentido extramoral*, Vaihinger vê o componente extramoral da mentira como “estímulo consciente e intencional da aparência”, ou, ainda, um “desvio consciente da realidade, tal como ocorre no mito, na arte, na metáfora etc.” (VAIHINGER, 2011, p. 234).

Tendo em vista a primazia do enfoque epistêmico sobre as tradições estéticas na *Filosofia do como se*, bem como a instrumentalização da ficção para finalidades estranhas à arte, a metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral* não poderia ter outro entendimento senão o do impulso básico do ser humano ao conhecimento, o qual mediaria nossas representações do mais volátil e impermanente (o estímulo, no caso de *Verdade e mentira no sentido extramoral*) para uma constante (o conceito). Tais interpretações tomam por base justamente estas clássicas passagens: “[...] impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental no homem” (VM 2); ou ainda: “Todo conceito surge da igualação do não-igual” (VM 1). Na visão de Vaihinger, as representações falsas advogadas por Nietzsche, presentes na discussão da metáfora, são vistas como fundamentais para o conhecimento. Em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, o impulso à formação de metáforas encontraria na aparência e, por extensão, na “mentira”, no falso, na ilusão, o substrato para uma vida que deve ser “afirmada, desejada e justificada” (VAIHINGER, 2011, p. 667).

Curiosamente, Vaihinger classifica o termo “mentira” como “extravagante” (VAIHINGER, 2011, p. 639), uma palavra que desapareceria do vocabulário nietzschiano no período de transição para a assim chamada segunda fase (a partir de 1878, com a publicação de *Humano, demasiado humano*). Nesse incômodo com o vocabulário nietzschiano, no qual o autor parecer desconsiderar as problematizações dos processos significativos da linguagem em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, intensificadas por Nietzsche a partir de *Humano, demasiado humano*, percebemos um certo julgamento moral – justo para uma mentira que se deseja “extramoral”.

A irritação de especialistas com as “extravagâncias” do modo nietzschiano de pensar e escrever sobre problemas filosóficos – iniciada na juventude, aprimorada nas obras no período intermediário e sofisticada com o *Zarathustra* – tem sido comum, como destaca Claus Zittel (Zittel 1995; 2000; 2020). No caso de Hans Vaihinger, caberia questionar se, a despeito do elogio das ficções, tal contrariedade com a ambiguidade da “mentira poética” não indicaria uma certa

pretensão à verdade, ainda tributária do sonho positivista de uma contemplação “mais verdadeira” que outras (a metafísica, por exemplo).

Podemos ver as repercussões das ideias de Vaihinger, em maior ou menor grau de afinidade, na maioria das interpretações das Pesquisas Nietzsche sobre a mentira fundada na metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Decerto, a pesquisa especializada há muito contestou compreensões equívocas em relação a um suposto retorno ao “mito” por parte do jovem Nietzsche, como a de Habermas, centrada num insustentável irracionalismo.¹⁵ Entretanto, persiste o entendimento do mito como produto do “instinto que impulsiona à formação de metáforas”¹⁶. De modo geral, pesquisadores como Detlef Otto classificam *Verdade e mentira no sentido extramoral* como uma “teoria da verdade e do conhecimento”, na qual “Nietzsche teria feito da metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral* o conceito-chave de uma teoria genealógica do impulso à verdade” (OTTO, 1994, p. 187). Parafraseando trechos de Nietzsche, Otto analisa que a aventura da sua “teoria da metáfora” seria precisamente esta: “responder como esse ser enganoso e iludido, o ser humano, cujas percepções não passam de ficções e ilusões [...], desenvolveu muito bem [...] um impulso honesto e puro à verdade” (OTTO, 1994, p. 181).

Na mesma direção, Rogério Lopes classificou, recentemente, como “protogenealógica” a intenção de *Verdade e mentira no sentido extramoral*, na qual Nietzsche exploraria os “rudimentos de uma teoria da percepção”, uma vez que nela processaríamos impulsos sensíveis, transformando-os em convenções linguísticas, os conceitos. Sob esse aspecto, a metáfora, como em Otto, segue analisada a partir de uma “narrativa genealógica acerca da emergência do conceito de verdade” (LOPES, 2023, p. 417). O impulso descrito por Nietzsche – “um estímulo nervoso transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por

¹⁵ Em seu *Discurso filosófico sobre a modernidade*, afirma Habermas: “O homem da modernidade, desprovido de mitos, só pode esperar da nova mitologia um tipo de redenção que supera todas as mediações. Essa versão schopenhaueriana do princípio dionísaco dá ao programa da nova mitologia uma guinada, alheia ao messianismo romântico – trata-se agora de total abandono da modernidade esvaziada pelo nínilismo. Com Nietzsche, a crítica da modernidade renuncia, pela primeira vez, a reter seu conteúdo emancipador. A razão centrada no sujeito é confrontada com o absolutamente outro da razão” (HABERMAS, 2000, p. 137). Em franca oposição, argumenta Oswaldo Giacoia Júnior: “Creio podemos afirmar, antecipando os rumos da comunicação que virá a seguir, que os pontos mais gerais de referência na discussão de Habermas sobre a obra de Nietzsche se prendem, de um lado, aos dilemas insolúveis nos quais a radicalidade do discurso nietzschiano permanece envolvida precisamente com aquilo que ela pretende negar e superar, e, de outro lado, à questão de sua incontornável motivação baseada na generalização das experiências estéticas fundamentais da modernidade, que fazem culminar em um grau máximo de intensificação a moderna consciência temporal [Zeitbewusstsein]” (GIACOIA JÚNIOR, 1993, p. 48).

¹⁶ Acerca disso, afirma Manuel Barrios Casares (2002, p. 20-21, grifos nossos): “Mas Nietzsche, de sua parte, acentua aquilo que Hans Blumenberg destacou como distintivo do tratamento romântico do mito, isto é, seu ocaso em relação não tanto a uma base inquebrantável de descrição do mundo – o originário acontecer fundante –, mas quanto à sua tarefa inconclusa de redescrição e reinvenção do mesmo. Expoente também do intento sempre precariamente logrado de responder à radical estranheza e à falta de solo da existência, o mito deixa de ser pátria metafísica, lugar da verdade primigênia, pura e não-contaminada, para se converter em outro resultado do instinto que impulsiona à formação de metáforas (e, assim, em uma prefiguração do próprio ‘trabalho no mito’), com toda a contaminação de artifícios retóricos que, desde o princípio, estão presentes já na linguagem”.

seu turno, remodelada num som! Segunda metáfora.” – sucumbe no “columbário romano” dos conceitos (VM 1).

Percebe-se claramente a primazia das análises da metáfora a partir da gênese do conceito, configurando o âmbito no qual as reflexões de Nietzsche sobre ilusão, ficção e mentira se dariam: em oposição à “teoria da verdade”. É essa verticalidade metáfora-conceito – ou mais precisamente: mentira como polo antagônico à verdade – que Claus Zittel contesta, argumentando em favor da horizontalidade entre metáfora-metáfora. Melhor dizendo, no “edifício de conceitos” formado de metáforas, o entendimento precisaria partir de pressupostos artísticos, quais sejam, a própria metáfora, não o contrário. Isso significa secundarizar as pretensões epistêmicas em favor do sentido autorreferencial e relacional da linguagem.

Se os conceitos nada mais são do que “metáforas habituais”, por que supor a rigidez designativa da linguagem como critério epistemológico alternativo à mentira, ao ilusório, ao falso, em suma, à arte? Uma vez que o ceticismo linguístico de Nietzsche desacredita qualquer dualidade entre real e aparente, entre o verdadeiro e o falso, a linguagem não mais assegura uma mediação crível entre o designado e a designação. Assim, ao privilegiarem o que nós próprios colocamos nas coisas como único parâmetro interpretativo, ou seja, o viés antropomórfico da linguagem, as correntes epistemológicas acabam por pressupor justamente o que acreditam contestar: a dualidade metafísica. No caso de *Verdade e mentira no sentido extramoral*, essa duplidade aparece como uma insustentável oposição entre conceito e metáfora, entre o sentido normativo e não habitual (ou ambíguo) da linguagem. Tal suposição equivaleria a dizer que, para o jovem Nietzsche, o conceito, uma vez petrificado numa convenção válida, pode ser (epistemicamente) distinto dos processos metafóricos e artísticos que constituem a linguagem. Para entendermos isso melhor, acompanhemos a contraposição de Claus Zittel.

2- Contraposição de Claus Zittel: metáfora como rede de relações horizontais na problematização da função semântica da linguagem

Se a metáfora costuma ser compreendida em *Verdade e mentira no sentido extramoral* a partir do conceito, como seria se procedêssemos ao contrário? Quer dizer, o que aconteceria se analisássemos o conceito a partir da metáfora? Por que priorizar o discurso conceitual e seus referenciais epistêmicos para entender a metáfora, se a linguagem contém uma base artística que independente do recurso ao conceito? São essas as questões que nos trazem até aqui. Parte dessas provocações foi colocada por Claus Zittel (ZITTEL 1995; 2000; 2020), especialmente a mencionada inversão de perspectiva de entendimento do conceito a partir da metáfora. Sigamos com o pesquisador. Acreditamos que, por

essa via, será possível rediscutir a noção de mentira fundada na metáfora; pensada a partir de um pressuposto estético.

No que tange às interpretações da metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, Zittel as classifica em três possibilidades no âmbito das Pesquisas Nietzsche. A primeira diz respeito ao hegemônico enquadramento das vertentes epistemológicas (VAIHINGER, 2011; VECCHIA, 2018; OTTO, 1994; CASARES, 2002; CAMPIONI, 2019; CAVALCANTE, 2006; LOPES, 2023; LLINARES, 2015; CRAWFORD, 1988; BEHLER, 1995), comentadas até aqui, focadas no entendimento da metáfora *a partir do conceito*. Ou seja, da metáfora como um “impulso ao conhecimento” mais adequado do que o conceito na mediação do saber humano sobre o mundo – por ser “mais intuitiva”, “viva” e “individual”.¹⁷ Na crítica a esse modelo, Zittel aponta a “irritação” que surge entre as(os) pesquisadoras(es), quando se apontam as incongruências de utilizar a proposta metafísica de *O nascimento da tragédia*, o conflito da dimensão dionisíaca (música) e apolínea (imagem), para analisar a relação entre a metáfora (como dionisíaca) e o conceito (como apolíneo) em *Verdade e mentira no sentido extramoral*.¹⁸ Noutras palavras, o questionamento seria este: se *Verdade e mentira* é entendida preponderantemente como uma ruptura de Nietzsche com a metafísica do artista em *Nascimento da tragédia*, como defende, por exemplo, Behler (1994;1995), por que adotar a tensão dionisíaco-apolínea para compreender a metáfora e o conceito em nesse ensaio?

Expliquemos o contexto desse debate: a metafísica do artista remete ao conflito entre uma base primordial dionisíaca (expressa no mito e na música) e a aparência (apolínea) desse uno primordial mediada pelo artista (NT 5).¹⁹ Entretanto, “Apolo não podia viver sem Dionísio! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo” (NT 4), afirma o jovem Nietzsche. A redenção pela arte, “através da aparência [Schein]”, aproximaria o ser humano de um “verdadeiro existente [Wahrhaft-Seiende] e Uno-primordial”, em meio a uma “satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência” (NT 4). Nessa interpretação, o artista teria um papel importante na

¹⁷ Para Detlef Otto, por exemplo, a artificialidade e a arbitrariedade da linguagem, bem como o deslizamento da metáfora para o inconsciente, indicariam o quanto o ser humano está enclausurado, “[...] e, portanto, mostra-o como naturalmente distanciado e fechado à essência, à natureza das coisas” (OTTO, 1994, p. 168). Ao situar o conceito entre a metáfora e a música, ele compara a derrocada da tragédia em *O nascimento da tragédia* com a morte da metáfora no conceito em *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Assim, o conflito entre a imagem apolínea e a música dionisíaca não teria sido abandonado ou superado por Nietzsche, e, por isso, a “abundância performativa da metáfora [performative Abundanz der Metapher]” permaneceria em aberto, sobretudo em *Verdade e mentira no sentido extramoral* §2 (OTTO, 1994, p. 187).

¹⁸ Sobre isso, Anna Hartmann Cavalcanti reitera que a força ou “pulsão artística, criadora de imagens”, em *O nascimento da tragédia*, assemelha-se ao “impulso formador de metáforas”, em *Verdade e mentira no sentido extramoral* (CAVALCANTE, 2006, p. 35).

¹⁹ “O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a unidade com o coração do mundo, é uma cena do sonho, que torna sensível aquela contradição e *dor primordial*, juntamente com o *prazer primigênio da aparência*. [...] Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene *essência da arte*; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto; ao mesmo tempo poeta, ator e espectador” (NT 5, grifos nossos).

afirmação (estética) da existência, especialmente em face do dionisíaco ou trágico.²⁰

Não obstante, reitera Zittel, as interpretações especulativas de *Verdade e mentira no sentido extramoral* incorrem em contraste com o pensamento de Nietzsche, principalmente, porque (i) são orientadas pela linguagem conceitual negada; (ii) adotam a referencialidade da linguagem (a capacidade de fazer corresponder palavras e coisas no mundo) como medida; e (iii) defendem a ruptura com a ordem lógica do conceito como principal conquista da metáfora (ZITTEL 2000, p. 277 *et seq.*). Em contraponto, ele defende uma segunda e uma terceira vias de leitura da metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, interligadas, quais sejam: (i) o relacionamento metáfora-metáfora e conceito-conceito; (ii) a perspectiva teórica e cultural. De antemão, argumenta como premissa que os textos de juventude e do período tardio de Nietzsche precisam ser observados em suas diferenças em relação ao pensamento inicial e posterior da sua filosofia. Nesse entendimento, a tese se baseia em dois pontos principais. Primeiro, em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, Nietzsche ainda se encontra “enfeitiçado” pela metafísica do artista de *O nascimento da tragédia*, ao contrário do que afirma Behler; segundo, a metáfora em *Verdade e mentira* também teria um caráter apolíneo. Descrevamos com vagar esses argumentos, que, a seguir, serão centrais para a defesa da *mentira como discurso poético orientado por redes de relações entre metáforas*.

O encantamento metafísico de Nietzsche em *Verdade e mentira*, reconhecido por Zittel, verificar-se-ia na crença de que existiria um “mundo” por detrás do mundo a ser descoberto, no qual subsiste um indivíduo original. Esse ser primevo se esconderia numa consciência que:

[...] jogou fora a chave: e coitada da desastrosa curiosidade que, através de uma fissura, fosse capaz de sair uma vez sequer da câmara da consciência e olhar para baixo, pressentindo que, na indiferença de seu não-saber, o homem repousa sobre o impiedoso, o voraz, o insaciável, o assassino, como se, em sonhos, estivesse dependurado sobre as costas de um tigre (VM 1, grifos nossos).

Os resquícios metafísicos de *O nascimento da tragédia* também respingariam em *Verdade e mentira* quando da formação dos conceitos, ou, mais precisamente, na ideia de que “toda palavra se torna imediatamente um conceito à

²⁰ “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista *extático dionisíaco*, ou enfim – *como por exemplo na tragédia grega* – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prostrerna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similiforme de sonho” (GT 2, grifos nossos). A redenção humana pela arte ocorreria, então, pelo trágico dionisíaco: “O desmedido revela-se como verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. *E foi assim que, em toda parte, o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado*” (NT 4, grifos nossos).

medida que não deve servir, a título de recordação, para a vivência primordial [...]” (VM 1). Do mesmo modo, estaria na compreensão de que no conceito há um esquecimento do “mundo metafórico primitivo”, ou um “enrijecimento e petrificação da massa energética que, qual um líquido fervente, desaguava originalmente em torrentes a partir da capacidade primitiva da fantasia humana” (VM 1).

Mais próximo ainda do vocabulário metafísico de *O nascimento da tragédia*, lemos isto: “[...] apenas porque o homem se esquece enquanto sujeito e, com efeito, enquanto sujeito *artisticamente criador*, ele vive com certa tranquilidade” (VM 1). Poderíamos questionar, portanto, se esse “sujeito artisticamente criador” não corresponderia ao artista de *O nascimento da tragédia*, à metafísica do artista, haja vista o contexto. Decerto, as correntes epistemológicas de interpretação de *Verdade e mentira* se concentram em “salvar” o impulso da metáfora, presente no “sujeito artisticamente criador”, do “columbário de conceitos, cemitério das intuições” (VM 1). Para isso, a despeito de considerarem *Verdade e mentira no sentido extramoral*, se não uma ruptura, pelo menos uma transição para o caráter antimetafísico da filosofia de Nietzsche, comentadoras(es) dessa corrente seguem com a metafísica do artista no radar, na tentativa de redimir a metáfora do seu enrijecimento.

Mas e se não houver esse caráter “sacrificial” da metáfora na formação dos conceitos? E se o “enterro” das intuições metafóricas no cemitério dos conceitos tiver sido tão bem-feito que não seja possível a “ressurreição”, tampouco criação de novas metáforas? E se a metáfora não for tão “dionisíaca” assim – haja vista as transposições entre imagem, som e palavra –, mas apenas “um grau preparatório do conceito”, portanto, também apolínea? Bem sabemos que o dionisíaco no *Nascimento da tragédia* corresponde à música, não à poesia, posto que a palavra, mesmo do poeta, consiste no aprisionamento do som em imagem (representação) apolínea.²¹ São essas as premissas de Zittel para defender o caráter apolíneo da metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral* e que servem de base teórica para os propósitos desta pesquisa.

Não é difícil identificar a continuidade entre metáfora e conceito em *Verdade e mentira*, a começar pelo trecho mais citado: “O que é, pois, a verdade? [...] as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível” (VM 1). A persistência da metáfora na linguagem conceitual pode ser vista na capacidade humana de “volatizar as metáforas intuitivas num esquema, de dissolver uma imagem num conceito” (VM 1). Desse modo, o conceito nada mais é do que “resíduo de uma metáfora”, em que a “ilusão de transposição artística de um estímulo nervoso em imagens” (VM 1)

²¹ “Ele [o poeta lírico] se faz primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora, porém, esta música se lhe torna visível, como numa imagem similiforme do sonho, sob a aparência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e conceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado” (NT 5).

corresponde ao parentesco familiar da “mãe” ou da “avó” de sua linhagem semântica. Vemos ainda que o rígido “edifício do conceito” é “feito com as próprias metáforas”, uma “imitação das relações de tempo, espaço e números sobre o solo das metáforas” (VM 1). A instabilidade do “domo de conceitos”, uma “ilusão” fixa, assemelha-se a uma construção humana erguida sobre “fundamentos instáveis e como que sobre água corrente”, ironiza Nietzsche (VM 1).

A participação da metáfora na formação dos conceitos turva qualquer clara distinção entre os dois, pois ambos aprisionam as sensibilidades artísticas de alguma forma. Advém desse imbricamento o caráter apolíneo da metáfora. Ademais, “em relação à música, toda comunicação por meio de palavras é de um tipo desavergonhado [von schamloser Art]; a palavra dilui e emburrece; a palavra despersonaliza: a palavra torna comum o incomum.” (FP 1887, 10 [60]).²² Haja vista o teor metafísico presente em *Verdade e mentira*, ainda segundo Zittel, em alguns trechos a relação entre metáfora e conceito pode ser lida como oposição, o que aparentemente tornaria ambíguo esse entrelaçamento mútuo. Encontramos tal dubiedade, por exemplo, na afirmação de que a palavra se torna imediatamente um conceito “à medida que não deve servir, a título de recordação, para a vivência primordial completamente singular e individualizada” (VM 1). Ou na comparação direta entre a “metáfora intuitiva como individual e desprovida do seu correlato” com o conceito como “inflexível regularidade” que exala “na lógica aquela dureza e frieza que são próprias à matemática” (VM 1).

À primeira vista, nota Zittel (2020, p. 113-114, nota 21), pode parecer que Nietzsche estabelece uma nítida distinção entre a metáfora (individual/incomum) e o conceito (geral/comum). No entanto, tal impressão se desfaz no que vem em seguida:

Tal impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, ao qual não se pode renunciar nem por um instante, já que, com isso, renunciar-se-ia ao próprio homem, não é, em verdade, subjugado e minimamente domado pelo fato de um mundo firme e regular ter-lhe sido construído, qual uma fortificação, a partir de seus produtos volatizados, *o mesmo é dizer, os conceitos* (VM 2, grifo nosso).

A defesa do caráter apolíneo da metáfora faz com que ela também tenha, tal como o conceito, uma função instrumental e cognitiva na linguagem. A metáfora, precursora do conceito, iguala o diferente e age sobre a imaginação, uma vez que “um símbolo memorizado é um conceito” (VD 4)²³. As abstrações, anota Nietzsche à época (FP 1872, 19 [204]), “são metonímias, ou seja, permutações de causa e

²² Marco Antônio Casanova traduziu “von schamloser Art” por “tipo disfarçado”. Entretanto, pelo tom provocativo do aforismo, optamos pela alternativa “tipo desavergonhado”.

²³ “Um símbolo memorizado é um conceito: como o som desaparece completamente quando é guardado na memória, apenas o símbolo da ideia que o acompanha é preservado no conceito. O que é possível descrever e distinguir, é ‘compreendido’. Na intensificação do sentimento, a essência da palavra é revelada de forma mais clara e sensorial no símbolo do som: é por isso que ela soa mais.” (VD 4).

efeito. Entretanto, todo conceito é uma metonímia". Portanto, a irrupção dionisíaca a partir da metáfora, interpretada recorrentemente pelas Pesquisas Nietzsche (OTTO, 1994; CASARES, 2002; CAMPIONI, 2019; CAVALCANTE, 2006; LOPES, 2023; LLINARES, 2015; CRAWFORD 1988; BEHLER, 1995), não se sustentaria nessa chave de leitura. Isso porque a subsunção da metáfora ao conceito foi longe demais, não sendo possível sua rendição emancipadora.

Claus Zittel fala aqui em “autossupressão” (*Selbstaufhebung*) da metáfora no conceito como uma das principais características da filosofia trágica de Nietzsche desde a juventude. A figura da autossupressão seria um *Leimotiv* do pensamento nietzschiano, uma estratégia crítica e um “teorema fundamental” para avaliar suas afirmações ambivalentes e, nesse sentido, “uma importante contribuição para a apreciação da dimensão estética do seu pensamento”.²⁴ O pesquisador ressalta que, no caso de Nietzsche, a autossupressão é completa, “não resta nada [Es bleibt nichts übrig]”, ou seja, a *Selbstaufhebung* não preserva o que subsumiu no seu oposto, mas liquida-o completamente.²⁵

O termo *Selbstaufhebung*, autossupressão, costuma ser traduzido de diversos modos por especialistas, mas do ponto de vista filosófico, segundo Zittel, ainda se insiste em manter uma característica bem problemática do termo alemão, qual seja: “que a autossupressão é considerada confinada ao domínio da moralidade, sem que ela mesma fosse [considerada] tematicamente como uma figura de pensamento [*Denkfigur*]” (ZITTEL, 1995, p. 9). Como figura de pensamento, a supressão da metáfora por ela mesma no conceito indica que também a linguagem, por manifesta deterioração (de diversas expressões culturais, científicas, políticas, artísticas etc.), ameaça constantemente a se arruinar.²⁶ Isso significa que a metáfora se aniquila no conceito, num movimento praticamente irreversível, haja vista seu caráter apolíneo, discutido nos parágrafos anteriores. Por seu turno, porque a metáfora e o conceito se diferenciam apenas em graus de flexibilidade semântica, não houve nenhum “sacrifício ou papel de

²⁴ “A figura da autossupressão é um leitmotiv, ou mais ainda: uma característica básica do pensamento nietzschiano; – é a estratégia crítica mais consistente de Nietzsche; pode, portanto, ser considerada tanto como um teorema-chave para a avaliação do status das mais diversas afirmações individuais de Nietzsche – como também pode marcar o decisivo ponto de abordagem para que se possa lançar uma luz esclarecedora sobre os supostos paradoxos, autocontradições e ambivalências em seu pensamento, além das alternativas simplificadoras, por exemplo, se Nietzsche é ou não moralista ou imoralista, idealista ou anti-idealista, iluminista ou contrailuminista, último metafísico ou superador. Além disso, ele representa o princípio da filosofia ‘trágica’ de Nietzsche que atravessa todas as fases de sua obra e, nesse aspecto, sua descrição pode dar uma contribuição importante para a apreciação da dimensão estética de seu pensamento.” (ZITTEL, 1995, p. 10-11).

²⁵ Claus Zittel contrapõe a concepção de *Selbstaufhebung* de Nietzsche à de Hegel, com a qual costuma ser equiparado, uma vez que não há mediação de opostos pela negação, tampouco preservação dos termos anteriores. Ou seja: “Em contraste com o conceito de autossupressão de Hegel, com o qual o de Nietzsche é frequentemente equiparado (por exemplo, W. Kaufmann p. 274 e seguintes), no qual uma mediação de opostos é alcançada em um nível mais alto *via negationis*, no qual os anteriores também são preservados, no caso de Nietzsche a liquidação é completa. Nada permanece [Es bleibt nichts übrig]”. (ZITTEL, 1995, p. 69).

²⁶ “A ciência, e a cultura em geral, manifestam-se na linguagem. Sua autossupressão, a desintegração da cultura, a autoabsurdização do conhecimento, portanto, também ocorrem por meio de seu principal meio de constituição.” (ZITTEL, 1995, p.74).

vítima [Opferrolle]” da metáfora na linguagem, como parecem sugerir representantes das correntes epistêmicas, completa Zittel.

Sob a perspectiva teórico-cultural (lembremos que essa é a segunda forma de analisar a metáfora por Zittel, a primeira foi o caráter apolíneo, revisado), “[...] o esvaziamento das metáforas foi, para Nietzsche, demasiado longe, e é de tal modo irreversível, que nenhum poema pode indicar a saída da prisão da linguagem” (ZITTEL, 2020, p. 115). Em acréscimo, cita uma anotação póstuma do período de *Verdade e mentira* (FP 1875, 12[24]), com a confirmação de que a música fora completamente corrompida pela retórica e pela poesia, quer dizer, pela palavra.²⁷ À guisa de um breve exemplo, o sufocamento da música pela poesia e a impossibilidade de uma reversão podem ser lidas em outros registros, como nesta comentada²⁸ anotação póstuma sobre música e linguagem:

Consideremos, depois de todos os pré-requisitos, que esforço deve ser transformar a música em um poema, ou seja, querer ilustrar um poema com música para ajudar a música a alcançar uma linguagem conceitual: que mundo de cabeça para baixo! Um esforço, me parece, como se um filho quisesse ser pai de seu pai! A música pode criar imagens a partir de si mesma, as quais serão sempre apenas esquemas, como se fossem exemplos de seu conteúdo geral real. *Mas como a imagem, a representação, deveria ser capaz de produzir música a partir de si mesma? Muito menos o conceito ou, como foi dito, "a ideia poética" seria capaz de fazer isso.* Assim como é certo que uma ponte leva do misterioso castelo do músico à terra livre das imagens – e o poeta lírico a atravessa –, é igualmente impossível fazer o caminho inverso, embora se diga que alguns acreditam tê-lo percorrido (FP 1871, 12 [12 [1], grifos nossos]).²⁹

²⁷ “Wagner agora dá uma resposta: a existência da música está ligada à força da era moderna, mas isso trouxe consigo imensas fraquezas em outros órgãos: e é esse estado doente e exausto para o qual surge um remédio na música. Por um lado, ela tem uma relação com a linguagem, como uma linguagem universalmente anterior à palavra para a linguagem completamente esgotada, retórica e poeticamente utilizada: a doença geral de todos os falantes, a incapacidade de realmente se comunicarem uns com os outros: se a poesia agora escreve para todos, então a linguagem agora pensa para todos, ele é um escravo dela e ninguém ainda tem individualidade nessa imensa compulsão.” (FP 1875, 12[24]).

²⁸ Behler (1995) interpreta essa anotação póstuma como a transição de Nietzsche entre a metáfora como impulso para sua vertente retórica, o que evidenciaria um possível distanciamento do *Nascimento da tragédia*. Entretanto, numa leitura atenta, podemos constatar a presença da excitação “dionisíaca” da “massa orgiástica do povo”, como uma manifestação do “Uno-primordial”. Vejamos o trecho: “O homem dionisíaco, excitado, como a massa orgiástica do povo, não tem um ouvinte a quem ele tenha algo a comunicar, exatamente como pressupõem o narrador épico e o artista apolíneo em geral. É mais da natureza da arte dionisíaca não reconhecer a consideração pelo ouvinte: o servo entusiasmado de Dionísio é compreendido, como eu disse em uma passagem anterior, apenas por seus iguais”. No original: “Der dionysisch erregte Mensch hat ebensowenig wie die orgiastische Volksmasse einen Zuhörer, dem er etwas mitzutheilen hätte: wie ihn allerdings der epische Erzähler und überhaupt der apollinische Künstler voraussetzt. Es liegt vielmehr im Wesen der Dionysischen Kunst, daß sie die Rücksicht auf den Zuhörer nicht kennt: der begeisterte Dionysusdiener wird, wie ich an einer früheren Stelle sagte, nur von seinesgleichen verstanden” (FP 1871, 12 [12 [1]]).

²⁹ No original: “Denken wir uns, nach allen Voraussetzungen, welch ein Unterfangen es sein muß, Musik zu einem Gedichte zu machen d.h. ein Gedicht durch Musik illustriren zu wollen, um damit der Musik zu einer Begriffssprache zu verhelfen: welche verkehrte Welt! Ein Unterfangen, das mir vorkommt als ob ein Sohn seinen Vater zeugen wollte! Die Musik kann Bilder aus sich erzeugen, die dann immer nur Schemata, gleichsam Beispiele ihres eigentlichen allgemeinen Inhaltes sein

Assim como a música se suprime no poema, sem possibilidade emancipatória, tampouco a metáfora se libertaria da sua metamorfose apolínea no conceito, ainda que sua ênfase permita relações mais fluidas no âmbito da linguagem. Mesmo que a metáfora possa, nos versos do “poeta lírico”, conduzir-nos pela “ponte” do “castelo do músico” para a “terra livre das imagens”, o caminho de volta nos é vedado, liquefaz-se instantânea e irreversivelmente. O uso do termo “ponte” na citada anotação não é por acaso: *a palavra é uma metáfora para a própria metáfora, em sentido autorreferente*. Quer dizer, metáforas são “pontes mentirosas” (*Lügnerische Brücken*), na expressão de Nietzsche em seu *Zarathustra*, entendidas como “[...] uma metáfora para metáfora, que equipara, mentindo, coisas semelhantes” (ZITTEL, 2020, p. 140).

Nesse contexto interpretativo sobre a metáfora, a linguagem do mentiroso (que, no fundo, é o próprio artista ou poeta) é autorreferente, porque ele sabe que mente e que tem que fazê-lo em vista do reconhecimento prévio da inabilidade da linguagem em conferir sentido a “coisas do mundo”. Nessa direção, diz Nietzsche em uma anotação póstuma: “Os poetas estão sempre errados em matéria de conhecimento, porque, como artistas, querem enganar e como artistas não compreendem o esforço da mais alta veracidade” (FP 1880, 3[108]). A mentira para o poeta seria, na direção do que aqui defendemos, um discurso que amplia as relações horizontais entre as metáforas, sem qualquer pretensão de designar algo sobre o mundo, mas, ao contrário, adentra cada vez mais no “jogo de referências cruzadas” (ZITTEL 2020, p. 54). O caráter eminentemente intra e interlinguístico do discurso fundado nas relações entre metáforas estruturaria, na visão de Zittel, “uma rede de imagens como verdadeira forma de reflexão” (ZITTEL 2020, p. 54).

Compreender a metáfora e o conceito num processo de declínio do próprio processo de metaforização repercute consequências estético-teóricas para o (suposto) primado da função de significação da linguagem. Destacamos aqui especialmente as repercuções sobre o discurso poético, do “mentiroso”, aquele feito com “pontes mentirosas de palavras” (ZITTEL 2020, p. 140). De fato, se o próprio conceito é uma “ilusão fixa”, feito de metáforas, a realidade é meramente uma convenção da referencialidade. Para Nietzsche, a busca por correspondência entre representante e representado, entre palavra e mundo, ocorre sobretudo por pressupormos a linguagem como instrumento de comunicação capaz de uma “designação uniformemente válida e impositiva das coisas” (VM 1). No fundo, isso só ratificaria uma confiança inabalável no poder normativo e de identificação da linguagem.

Estudos sobre as convenções da linguagem, as assim chamada designações uniformemente válidas, são variados e seguem a interpretação da metáfora via

werden. Wie aber sollte das Bild, die Vorstellung aus sich heraus Musik erzeugen können! Geschweige denn, daß dies der Begriff oder, wie man gesagt hat, „die poetische Idee“ zu thun im Stande wäre. So gewiß aus der mysteriösen Burg des Musikers eine Brücke in's freie Land der Bilder führt — und der Lyriker schreitet über sie hin — so unmöglich ist es, den umgekehrten Weg zu gehen, obschon es Einige geben soll, welche wähnen, ihn gegangen zu sein.” (FP, 1871, 12 [1]).

conceito, mas uma interpretação da metáfora *enquanto* metáfora é ainda incipiente, pois isso implicaria, por exemplo, não partir de uma clássica distinção entre sentido figurado (ou conotativo) em oposição a um (suposto) sentido literal, denotativo e natural, mesmo quando se fala de “vida”. Quais as repercussões dessa inversão? De acordo com o que foi debatido acima, com essa subversão seria possível prescindir da oposição entre metáfora e conceito em favor de uma relação horizontal, algo como metáfora-metáfora, tal como sugere Zittel. É como se a proximidade entre aquilo que se denominou acima de “ilusão fixa” (conceito) e a “ilusão fluida” (metáfora) pusesse em suspeita a propalada diferença semântica entre sentido designativo e metafórico, e isso por duas razões principais: (i) não existiria uma realidade, um “mundo atrás do mundo” a ser descoberto, mas apenas redes de *relações entre metáforas*, e mesmo que *Verdade e mentira no sentido extramoral* não consiga “provar” isso, o escrito aponta para essa direção; (ii) se o próprio material da metáfora, enquanto “essência” da linguagem, são tantas outras palavras e imagens, afastamo-nos da suposta crença em uma “verdadeira realidade”, a qual a linguagem deve “representar” (ZITTEL, 2020, p. 114).

Ciente do paradoxo de que a linguagem não expressa ou comunica o real extralinguístico, não comunica conteúdo ou fatos do mundo, nem tem pleno poder de designação, Nietzsche apostava, sempre segundo Zittel, na característica relacional da metáfora para multiplicar o “pensar por processos”, desencadeado pela ambiguidade da linguagem (ZITTEL, 2020, p. 119 *et seq.*) Melhor dizendo: inexiste uma realidade encoberta a ser revelada; o que pensamos, via linguagem (metáfora), são relações de palavras e imagens em relação com tantas outras, cuja primeira metáfora/palavra/imagem, o “estímulo”, não seria propriamente uma reação químico-física oriunda da afetação do mundo externo, mas uma imbricação indistinguível entre estímulo, palavra e imagem.

A razão disso é que pressupor um “impulso fisiológico”, como é comum, consistiria em admitir um caráter metalinguístico, um suposto “dado natural” anterior e, ele próprio, “causa” do processo metafórico. Diferentemente disso, a noção de estímulo (sensação) consiste na própria relação que não diferencia palavra, imagem e percepção como se fossem três “representantes” do mundo exterior. Para entendermos isso melhor, a famosa passagem: “um estímulo nervoso é transposto em imagem, primeira metáfora!” (VM 1) – precisa ser completada com outra, no final da mesma seção: “Disso se segue que a *formação artística de metáforas*, que, em nós, dá *início a toda sensação*, já pressupõe tais formas, e, portanto, realiza-se nelas” (VM 1, grifos nossos). Percebemos aqui a indissociabilidade, concebida já pelo jovem Nietzsche, entre a forma da linguagem e as sensações. Quer dizer, se metáforas e sensações são indistinguíveis, por que pressupor a anterioridade do estímulo fisiológico em relação ao tropo? Afinal, o estímulo que gera a imagem só ocorre enquanto processo metafórico, ele próprio sendo uma “transposição”. O que transparece como imagem é a própria relação sensação-metáfora, transposta indistintamente.

A característica relacional da linguagem é algo que perpassa todo aquele ensaio inacabado, mesmo que paradoxos surjam do vocabulário do idealismo e das ciências naturais lá empregados pelo jovem Nietzsche. Mas mesmo isso não parece obscurecer alguns pontos que lhe são caros, por exemplo, sua crítica à função designativa da linguagem. Nietzsche questiona a nossa confiança em dizer, por exemplo, “árvore, cores, neve e flores” (VM 1). Lemos no texto uma série de situações aparentemente banais, para demonstrar que estabelecemos arbitrariamente concordância entre algumas coisas e evitamos outras. Por exemplo, a serpente e o ato de serpentejar vale para a serpente, mas não para o “verme”. Em comum, uma linguagem que “designa apenas relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas metáforas” (VM 1). Se apenas estabelecemos relações entre metáforas, como instrumentação para equiparar diferenças numa equivalência, decerto, “em todas as coisas, aprendemos tão-somente essas formas” (VM 1), ou seja, a das relações de metáforas. Assim considerada, quanto mais a linguagem se utiliza das redes de metáforas, mais vaga, imprecisa e embaralhada se torna a função semântica. Não que inexista um sentido e significação via rede de metáforas, o que deixaria de existir é uma fonte segura que os garanta, uma mediação que discipline um sentido ou significado exato e preciso, algo como um conceito.

Como procuramos destacar, a diferença da interpretação de Zittel da metáfora em *Verdade e mentira no sentido extramoral* frente às demais interpretações, que seguem o viés especulativo, é radical. Na corrente dominante nas Pesquisas Nietzsche, aquela que parte do conceito (ou da ideia de que a linguagem pode alcançar uma função normativa independente da metáfora que a criou), há um expressivo esforço para recuperar algo como um impulso artístico “dionisíaco”, necessário frente ao embotamento “apolíneo” do discurso conceitual, por entendê-lo mais vital ou “útil à vida”. Entretanto, ao fim e ao cabo, tais abordagens acabam por apenas trocar o conceito pela metáfora, mantendo inalteradas as pressuposições do conhecimento epistemológico que subsidiaram a “troca” de valências, como se fossem sinais opostos, mas baseados nas mesmas suposições metafísicas que tinham contaminado o *Nascimento da tragédia*.

A divergência de Zittel começa pelo entendimento de que a metáfora não tem um caráter “sacrificial” no conceito, pois ela também seria “apolínea”, em certo sentido. A metáfora se aniquilou no conceito, inexistem chances de rendição “dionisíaca”. No âmbito da linguagem artisticamente concebida, o *continuum* metáfora-conceito pode ser pensado a partir de relações mais fluidas, isto é, entre metáforas intralingüísticas, como artifício de problematização da evidência da referencialidade linguística. Dito de outro modo, na relação metáfora-metáfora não há pretensão à verdade, nem à significação da realidade extralingüística, de uma realidade por si, posta sua falibilidade. Ao contrário, aposta-se justamente nessa impossibilidade, explicitando ao máximo quão fluidas e relacionais são as bases dos conceitos.

A elasticidade do discurso fundado em redes de metáforas – neste estudo, um outro nome para a mentira poética –, acaba, ao aprofundar o ceticismo linguístico, por problematizá-la exponencialmente. O ceticismo, portanto, equivale a uma estratégica *crise da linguagem e de seus modos de representação*. No que nos interessa, a mentira do artista, do poeta, em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, ao invés de tentar salvar a metáfora de seu “esquecimento” no conceito, acentua e expõe esse conflito ao extremo. Quer dizer, no tensionamento da fragilidade referencial e semântico-normativa da linguagem, por meio da elasticidade das relações que ela estabelece via metáfora, evidencia-se, ao fim e ao cabo, que também a linguagem/metáfora pode se suprimir (ZITTEL, 1995; 2000; 2020), acentuando uma crise que reflete seus próprios limites. É justamente nessa autoconsciência estética do ceticismo linguístico que se ampliam as possibilidades de reflexão a partir da linguagem como arte, isto é, metafórica.

O presente estudo se insere nessa lacuna de produções nas Pesquisas Nietzsche, tomando por objeto investigar, a seguir, a mentira poética como redes de relações horizontais entre metáforas. Com isso, defendemos que o estatuto da mentira em *Verdade e mentira no sentido extramoral* reivindica um duplo propósito, a saber: (i) o caráter relacional e autorreferente da linguagem; (ii) a priorização da linguagem artística no discurso, especialmente com uso de procedimentos bem conhecidos de certa tradição artística ocidental, a saber, a das poéticas gregas.

3- A mentira poética no contexto de *Verdade e mentira no sentido extramoral*: as metáforas do “mentiroso” na desestabilização das convenções linguísticas

Neste tópico, analisamos a mentira poética em *Verdade e mentira no sentido extramoral* alinhada à interpretação de Claus Zittel sobre a metáfora, acima apresentada. Partimos da seguinte questão: quais as características (ou qual o estatuto) da mentira poética, tendo por base a relação entre metáfora-metáfora que o texto sugere? Como fio condutor, defendemos que a mentira poética – discurso fundado nas metáforas do mentiroso/poeta/artista – desestabiliza as convenções disciplinadas pelos conceitos (aquel que Nietzsche chama de o uso designativo uniformemente válido da linguagem), exemplo do que denominamos ceticismo linguístico. Fundada, portanto, numa concepção moderna de metáfora, a mentira poética pressupõe também uma concepção que supera a clássica dicotomia entre sentido denotativo e conotativo, entre uso comum e incomum, excêntrico. Tal antecipação moderna (DANNEBERG, 1996) da metáfora por Nietzsche assume os seguintes traços: (i) ela embasa a concepção de linguagem como arte; (ii) também estabelece relações e transposições de esferas distintas (estímulo/imagem/palavra), assemelhando-as; (iii) por fim, subsidia o discurso do

mentiroso/artista/poeta à insubmissão a convenções da linguagem, acentuando, assim, sua crise semântico-normativa. Vejamos como esses aspectos aparecem.

Num primeiro aspecto – a metáfora como base para compreensão da linguagem como arte³⁰ –, a mentira poética, discurso que alarga as redes de metáforas para induzir à ilusão consentida (como na fábula ensaiada no início do ensaio), pode ser lida em diversos trechos de *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Cabe esclarecer, no entanto, tratar-se aqui do engano produzido pelo ceticismo linguístico, no mais próprio sentido “extramoral”, ou seja, sem qualquer aprisionamento a convenções. Nas “artes de dissimulação” (VM 1) do intelecto, descritas por Nietzsche no início do escrito, antevemos a linguagem essencialmente como metafórica, como aquilo que articula relações entre coisas distintas.

A dissimulação do intelecto ocorre concomitante às redes de metáforas, que, quando enrijecidas, forjam o que o jovem Nietzsche chama de “legislação da linguagem” (VM 1). Concomitante a isso, ele expressa todo seu ceticismo e descrença no poder referencial da linguagem, quando, por exemplo, questiona: “Como ficam as convenções da linguagem? Então a linguagem é a expressão adequada de todas as realidades?” (VM 1). Acompanhamos ainda diversos exemplos que evidenciam ironicamente a imposição das metáforas fixas, pela linguagem, no intuito de fazer corresponder as palavras a “coisas no mundo”. Em alguns casos, o teor tautológico das definições conceituais é ironicamente denunciado. Vejamos:

Denominamos um homem como honesto; perguntamos então: por que motivo ele agiu de modo tão honesto? Nossa resposta costuma ser a seguinte: em função da sua honestidade. A honestidade! Uma vez mais isso significa: a folha é a causa da folha. Nada sabemos, por certo, a respeito da qualidade essencial que se chamassem honestidade, mas, antes do mais, *de inúmeras ações individualizadas* e, por conseguinte, desiguais, que igualamos por *omissão do desigual* e passamos a designar, dessa feita, como ações honestas; a partir delas formulamos, finalmente, uma *qualitas oculta* com o nome: honestidade. (VM 1)

A “omissão do desigual” (VM 1) contida no processo de significação desconsideraria justamente as sensações individuais. Segundo Nietzsche, se considerarmos a “percepção sensível diferente” de cada um de nós, poderíamos nos ver “ora como pássaro, ora como verme, ora como planta” (VM 1). Em consequência, “ninguém falaria de uma certa regularidade da natureza”, mas a trataria como “uma criação altamente subjetiva”, isto é, concebida a partir do que

³⁰ É bem conhecida a interpretação de Claudia Crawford sobre a teoria da linguagem como arte, de Gustav Gerber, seguida da possível apropriação de Nietzsche, na visão da autora, que prevalece entre as(os) comentadoras(es). Contudo, propomos aqui outra versão para o entendimento da linguagem como arte em Nietzsche, haja vista a redefinição do sentido da metáfora ora investigado. Em linhas gerais, a diferença é esta: ao invés da concepção de metáfora como “impulso” necessário e “útil” para o conhecimento humano, deslocamos nosso entendimento para o âmbito intralingüístico que, ao invés de nos aproximar da compreensão da realidade, distancia-nos, por meio da explicitação inconteste do ceticismo linguístico.

nós próprios colocamos nela. Outra repercussão das diferentes sensações individuais é que o processo de comunicação humano seria inviável, posto que a linguagem precisa das convenções para tornar semelhante (identificar) o “não-igual” (VM 1). A linguagem, via metáfora, estabelece relações de coisas diferentes, unificando-as forçosamente numa composição verbal. Segue-se disso a inusitada concepção de “metáfora apolínea” (ZITTEL, 1995; 2000), proposta por Claus Zittel e discutida no item anterior, ou, em outras palavras, a linguagem, sob esse aspecto, “[...] serve-se das mais ousadas metáforas”, ou ainda, volatiza “as metáforas num esquema” (VM 1).³¹ E não só isso: Nietzsche reitera que entre o ser humano “artisticamente criador” (VM 1) e o objeto “não vigora nenhuma causalidade, [...] mas, acima de tudo, uma *relação estética*, digo, uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciante para uma língua totalmente estranha” (VM 1).

Num segundo aspecto, a saber, que a metáfora estabelece transposições de esferas distintas, aproximando-as, defendemos que a metáfora em Nietzsche precisa ser totalmente desviada da clássica definição de Aristóteles, pois inexiste um sentido “literal” ou um “mundo real” como reguladores das redes entre as metáforas. Ao contrário, trata-se aqui da metáfora como um “completo sobressalto de esferas em direção a uma totalmente diferente e nova!” (VM 1). Difere, portanto, da tradicional definição de Aristóteles, na *Poética*: “Todo nome é ou corrente, ou estrangeiro, ou é uma metáfora, ou um ornamento, ou é inventado, ou alongado, ou abreviado, ou alterado [...].” Para ele, “metáfora é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa”, e a isso acrescenta que a liberdade do poeta para efabular aparece na tipificação do nome inventado, ou seja, aquele que, “não tendo sido empregado por ninguém, o poeta forja por sua própria conta” (*Poética*, 1457b). Claramente, a proposta de Nietzsche de multiplicar as metáforas, no caso de *Verdade e mentira no sentido extramoral*, mediante o exemplo do mentiroso/poeta/artista, questiona justamente o caráter referencial e binário (literal/figurado) da concepção aristotélica de linguagem.

Do exposto, a definição aristotélica da metáfora se ampara ainda no pressuposto lógico-especulativo, segundo o qual as coisas teriam seus “nomes”, cabendo à linguagem designá-las adequadamente. Nesse esquema, a metáfora apenas substituiria estilisticamente uma denominação por outra, comparável com uma certa “matriz” original, a saber, a “realidade”. Apenas ao poeta seria concedida a chancela de “inventar” nomes inauditos. Nietzsche, entretanto, rompe com essa visão da metáfora, uma vez que (i) o mundo não é uma entidade extralinguística dada, mas apenas efeito da existência de redes relacionais; (ii) as metáforas são a própria linguagem, portanto, as transposições radicais entre nomes e coisas ocorre desde a origem de qualquer processo de significação; por fim, (iii) o mentiroso/artista/poeta tem ampla consciência do limite referencial e normativo da linguagem, por isso, brinca, joga com as palavras, exponenciando as

³¹ “Sem metáfora, não há nenhum conhecer propriamente dito” (FP 1872, 19 [228]).

sensações inusitadas e agudizando a crise de significações previamente esperadas. Diz Nietzsche numa anotação da época: “o raro e inabitual é, porém, o mais pleno de estímulo – a mentira é sentida como estímulo. Poesia” (FP 1872, 19 [228]).

As metáforas subsidiam o discurso do mentiroso/artista/poeta à insubmissão das convenções (normas) da linguagem. Nessa terceira premissa, tocamos o tema da valorização do discurso do mentiroso em *Verdade e mentira no sentido extramoral*, a saber, a priorização da linguagem artística, como aquela que “mistura as rubricas e divisórias dos conceitos” (VM 1), introduz “novas transposições, metáforas, metonímias”, configura um mundo “coloridamente irregular, inconscientemente desarmônico, instigante e eternamente novo” (VM 1), bem como, “com satisfação criativa, baralha as metáforas e desloca pedras da abstração” (VM 1). O uso intencional das “artes de dissimulação” se apresenta de maneira vigorosa na figura da(o) poeta que, como artista, tem na representação da(o) mentirosa(o) um de seus mais conhecidos adjetivos. Queremos dizer: sabe-se desde os gregos que “os poetas mentem demais”.³² Ao contrário da(o) cientista ou filósofa(o), a(o) mentirosa(o) “serve-se das designações válidas, as palavras, para fazer o imaginário surgir como efetivo”; para isso, “abusa das convenções consolidadas por meio de trocas arbitrárias ou inversões de nomes, inclusive” (VM 1).

Ao mergulhar na língua, o texto nietzschiano viabiliza o questionamento da função referencial e normativa da linguagem, reconduzindo as metáforas para suas relações intralingüísticas *infinitamente*. E foi justamente a essa flexibilização crítica do uso da língua, que inclui o abuso das convenções pelas múltiplas relações cruzadas, que chamamos de ceticismo linguístico. Mas há algo mais nesse ensaio.

Somos da opinião de que as referências textuais de Nietzsche à tradição da poética grega em *Verdade e mentira no sentido extramoral*,³³ sobretudo à poesia épica homérica, viabilizam a pertinência da mentira como discurso contestatório da rigidez semântica (normativa) quando se trata de pensar as possibilidades de significação/representação. Nas artimanhas da linguagem artística, “o mito e a arte” (VM 2) possibilitam “um outro regato” para o “impulso à formação de metáforas” (VM 2). Ou nas palavras (metáforas) do próprio Nietzsche,

³² Citemos o clássico diálogo do livro II da *República*: “Em primeiro lugar, então, devemos manter vigilância sobre os que criam mitos e, se criarem um belo mito, deveremos incluí-lo em nossa seleção, se não, devemos excluí-lo. [...] Muitos dos mitos que elas [as mães] hoje narram às crianças devem ser jogados fora. – Quais deles? disse. – Os maiores mitos, disse eu, veremos também os menores [...] – Mas não estou entendendo que mitos menciona como maiores. – Os que Hesíodo e Homero contavam, falei, e também outros poetas. Foram eles que compuseram esses *mitos mentirosos e os narravam e narram ainda aos homens*.” (A *República*, 377b-e). Grifos nossos.

³³ Sobre as poéticas gregas, seguimos Jacinto Brandão, que as concebe como um “esforço para pensar uma determinada experiência de literatura, a grega, no topo da qual pontifica o narrador por excelência Homero [...]” (BRANDÃO, 2010, p. 15). Em Nietzsche, a articulação da mentira com as poéticas gregas é mais explícita nesta anotação póstuma da época de *Verdade e mentira*: “Ao narrador épico é permitida a mentira, pois, aqui, não se antevê nenhum efeito nocivo. Assim, lá onde a mentira parece agradável, ela é permitida: *beleza e agradabilidade da mentira, desde que não cause danos*. [...] É incrivelmente difícil fazer com que o sentimento da livre mentira volte a viver. Os grandes filósofos ainda vivem nesse consentimento à mentira.” (FP 1872, 19 [97]).

[...] O intelecto, esse mestre da dissimulação, acha-se, pois, livre, desobrigado de todo seu serviço escravo sempre que pode *enganar sem causar prejuízo, e festeja, então, suas Saturnais*; nunca ele é mais opulento, rico, orgulhoso, versátil e arrojado (VM 2, grifos nossos).

A linguagem do mentiroso/poeta corresponde ao regozijo na fabulação, no mentir por inocência, com aceitação prazerosa dos partícipes, como ocorreria, analogamente, no festejo das Saturnais,³⁴ no qual se sobressai o entrelaçamento entre a poesia, o jogo e o sagrado. O mentir “sem causar dano”, quer dizer, o uso da linguagem *como arte*, desestabiliza as convenções linguísticas ao exponenciar as redes de metáforas intra e interlingüísticas, sem nenhuma referência à realidade. Despudoradamente, o mentiroso, por exemplo, pode dizer “‘sou rico’, quando para seu estado justamente ‘pobre’ seria a designação mais acertada” (VM 1).

Valeria destacar, por fim, a sutileza de alguns trechos da segunda seção inacabada de *Verdade e mentira*, posto que o elogio da metáfora sobre o conceito, nas figuras do “homem intuitivo” e “homem racional”, influenciou as(os) comentadoras(es) a apostarem no papel redentor da metáfora. Sim, há trechos do texto de manifesta exaltação da intuição sobre o conceito, como este:

Agora, ele [homem intuitivo] apartou de si a marca da subserviência: antes, dedicando-se com afinco à mórbida obrigação de mostrar a um pobre indivíduo, ávido de existência, o caminho e as ferramentas e, qual serviçal, empenhado em roubar e saquear para seu senhor, ele agora se tornou o seu senhor e lhe é permitido remover do seu rosto a expressão de indigência. Em comparação com o que fazia antes, agora tudo o que faz em traz em si a dissimulação, assim como sua conduta anterior trazia em si a deformação (VM 2).

Entretanto, logo a seguir, o parágrafo final começa com a afirmação de que “o homem racional e o homem intuitivo colocam-se lado-a-lado”, portanto, sem concorrência, sem hierarquia, sem verticalização, mas horizontalmente, como a metáfora-metáfora. O texto segue estrategicamente com uma exaltação da intuição sobre o conceito, até que, quando prestes a declarar a vitória da intuição, ambos declinam e fracassam abruptamente nos seus projetos: o homem intuitivo, porque não “sabe aprender a partir da experiência”, é “tão irracional no sofrimento quanto na felicidade, grita alto e não dispõe de qualquer consolo” (VM 2); por sua vez, estoicamente, o homem racional executa, “na infelicidade, a obra-prima da dissimulação, tal qual aquele na felicidade; [...] não grita e tampouco muda sua voz uma vez sequer”; quando a chuva cai, ele se enrola num manto e caminha lentamente para debaixo. Nenhum tipo é mais elevado, superior ao outro, e isso tem lá suas razões.

³⁴ “As Saturnais, festas em que, como se sabe, os antigos romanos celebravam, no mês de dezembro, o deus Saturno, comparecem frequentemente nas epigramas de Marcial (c.38 d. C. – c. 104), constituindo uma interessante vertente temática de sua poesia. [...] A diversão, as brincadeiras, os jogos que caracterizavam os dias de Saturnais também são copiosamente retratados nos Epigramas.” (CESILA, 2005, p. 13; 15).

Certamente, e aqui mais uma vez concordamos com Zittel, não há triunfo da metáfora (a metáfora não é a linguagem como um “ideal”), muito menos do conceito, pois, no fundo, ambos encenam um desfecho trágico. A nosso ver, o que ocorre nesse final do inacabado texto de *Verdade e mentira no sentido extramoral* é uma crise que não só a linguagem sugere, mas que ela mesma vive. Sob o risco de escolher um em detrimento do outro, a metáfora ou conceito tendem a sucumbir, ao invés de buscarem alguma prioridade da significação. Para Claus Zittel, na impossibilidade de “salvar” a intuição do embotamento apolíneo (do discurso conceitual), tampouco de sucumbir à autocracia do conceito, Nietzsche utiliza um recurso comum à sua concepção do trágico: *Selbstaufhebung* – autossupressão.³⁵ Razões para isso não faltam, e a principal é impedir a falsa vitória da metáfora como “mais original” ou mesmo “mais verdadeira” do que o conceito na preferência teórica do jovem Nietzsche.

Referências bibliográficas

- ANNABELA, Rita. Semântica. In: CEIA, Carlos. e-Dicionário de termos literários, 2018. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- ARISTÓTELES. Poética (edição bilingue). Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BEHLER, Ernst. Die Sprachtheorie des frühen Nietzsche. In: BORSCHE, Tilman et alii. (Hrsg.). Centauren-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin: Walter de Gruyter, 1994.
- BEHLER, Ernst. Nietzsche's Study of Greek Retic. Research in Phenomenology, v. 25, p. 3-26, 1995.
- BEN-ZVI, Linda; ANDRÉ, William. Samuel Beckett, Fritz Mauthner e os limites da linguagem. Revista Criação & Crítica, São Paulo, n. 13, p. 172-198, 2014.
- BRANDÃO, Jacinto Lima. O narrador-tirano: notas para uma poética da narrativa. Gragoatá, Niterói, n. 28, p. 11-31, 1. sem. 2010.
- CAMPIONI, Giuliano. Ceticismo no jovem Nietzsche: das sugestões de Lange ao ensaio *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral*. Cadernos Nietzsche, v. 40, n. 3, p. 11-33, set. 2019.

³⁵ “Não é necessário explicar novamente até que ponto a linguagem, como meio de cognição, como meio de cultura e como meio de autopreservação da vida, anula seus constituintes por meio de sua independência. Deve-se apenas ressaltar que Nietzsche continua suas considerações críticas sobre a linguagem em seus escritos posteriores da mesma forma; para ele, a linguagem é um processo de abreviação por meio de sinais a serviço da simplificação epistemológica ou da falsificação moral do mundo” (ZITTEL, 1995, p. 75).

CASARES, Manuel Barrios. O “giro retórico” de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, v. 13, p. 7-36, 2002

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Do símbolo à metáfora: reflexões sobre arte e linguagem no primeiro Nietzsche. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, p. 29-39, 2006.

CESILA, Robson Tadeu. Saturnais: uma época para ler Marcial. *Revista PhaoS*, n. 5, p. 13-29, 2005.

CRAWFORD, Claudia. *The beginnings of Nietzsche's theory of language*. Berlin: de Gruyter, 1988.

DANNEBERG, Lutz. *Sprachphilosophie in der Literatur*. In: STEGER, Hugo; WIEGAND, Herbert Ernst. *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.

ECO, Humberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução Maria Rosário Fabrias e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

GARCIA, André Luis Muniz. O teórico e o antiteórico ponto de vista de Nietzsche sobre a ciência: discutindo com a interpretação naturalista. *Revista Limiar*, [S. l.], v. 4, n. 8, p. 159-203, 2019.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. Nietzsche e a modernidade em Habermas. *Perspectivas*, v. 16, p. 47-65, 1993.

GIOACOIA JÚNIOR, Oswaldo. O conceito de pulsão em Nietzsche. In: MOURA, Arthur Hyppólito de Moutra (Org.). *As Pulsões*. São Paulo: Editora Escuta: EDUC, 1995.

HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade: doze lições. Tradução Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOFMANNSTHAL, Hugo. Uma carta. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: Viso: *Cadernos de estética aplicada*, v. 4, n. 8, pp. 23-34, jan-jun/2010.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969. (Coleção Signos).

LEITER, Brian. O naturalismo de Nietzsche reconsiderado. *Cadernos Nietzsche*, v. 29, p. 77-126, 2011.

LLINARES, Joan B. Filosofia e linguagem no jovem Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*, v. 36, n. 1, p. 45-81, jan. 2015.

LOPES, Rogério. A ambicionada assimilação do materialismo: Nietzsche e o debate naturalista na filosofia da segunda metade do século XIX. *Cadernos Nietzsche*, v. 29, p. 309–352, 2011.

LOPES, Rogério. Nietzsche e a exigência de uma filosofia retoricamente consciente. In: LIMA, Helcira Maria Rodrigues; COELHO, Maria Cecília Miranda N. (ed.). *Percursos retóricos: entre antigos e contemporâneos*. Campinas: Pontes Editores, 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos: 1887-1889: Volume VI*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano II: um livro para os espíritos livres*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

OTTO, Detlef. *Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff*. In: BORSCHE, Tilman et al. (Hrsg.). *Centauren-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994.

PLATÃO. *A República: ou sobre a justiça, diálogo político*. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014. 419p.

SANTOS, Leonel Ribeiro. A vontade de aparência, ou o Kantismo de Nietzsche segundo Hans Vaihinger. *O que nos faz pensar*, n. 32, dez. 2012.

SCHWERING, Gregor. „Sprachkrise“ um 1900? Friedrich Nietzsche und Hugo von Hofmannsthal. *Nietzschesforschung*, v. 18, n. 1, p. 59-77, 2011. <https://doi.org/10.1524/nifo.2011.0005>

SILVA, Vagner da. A noção de pulsão no pensamento de Nietzsche. *Fundamento*, n. 17, p. 1-20, 27 nov. 2020;

SUSUKI, Márcio. O duplo destrero de Fritz Mauthner. In: MAUTHNER, Fritz. *O avesso das palavras. Organização e tradução Márcio Susuki*. São Paulo: Ed. 34, 2024.

VAIHINGER, Hans. *A Filosofia do como se. Sistemas das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução Johannes Kretschmer. Chapecó: Argus, 2011.

VECCHIA, Ricardo Bazilio Dalla. Hans Vaihinger e a teoria da aparência conscientemente intencionada de Nietzsche. *Veritas*, Porto Alegre, v. 63, n. 1, p. 304-322, 2018.

ZITTEL, Claus. *Selbstaufhebungsfiguren bei Nietzsche*. Königshausen und Neumann, 1995. (Nietzsche in der Diskussion).

ZITTEL, Claus. *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher*. Nietzsche's relationale Semantik. Nietzscheforschung, n. 7, 2000.

ZITTEL, Claus. *Der dialog als philosophische Form bei Nietzsche*. In: NIETZSCHE-STUDIEN. INTERNATIONALES JAHRBUCH FÜR DIE NIETZSCHE-FORSCHUNG, Bd. 45. 2016. (O diálogo como forma filosófica em Nietzsche. Artigo apresentado em evento em Florianópolis-SC e traduzido por Jorge Luiz Viesenteiner). Disponível em: <https://xdocz.com.br/doc/traducao-claus-para-apresentacao-283qp01d3406>. Acesso em: 5 mar. 2024.

ZITTEL, Claus. *Il Calcolo estetico di Così parlò Zarathustra*. Bologna-Italia: Edizioni ETS, 2020.

Recebido / Received: 27/08/2024

Aprovado / Approved: 13/11/2024

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 - N. 01 ISSN 2179 - 3441

O andarilho e sua escrita: experimentalismo autoral em *Humano, demasiado humano*

The wanderer and his writing: experimentalism and authorial performance in Human, all too human

Leonardo Origuela 

Mestrando em filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná; bolsista CAPES/Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná. Curitiba, PR, Brasil. Contato: prof.leoriguella@gmail.com

Resumo: A decisão de Nietzsche pelo estilo aforismático de escrita a partir de 1878 surge como a maneira exemplar de um experimentalismo característico de seu fazer filosófico a partir desse período. Desse modo, inicia-se na filosofia de Nietzsche o caráter experimental de suas ideias, agora reconhecendo o aspecto demasiado humano de suas maneiras de valorar. A escrita como sombra do andarilho exige de seus leitores dedos para nuances, acompanhando, sobretudo, as vivências (*Erlebnis*) do autor. A redação de *O andarilho e sua sombra*, de 1879 servirá aqui de ponto de partida para experimentar a possibilidade de uma performance¹ do autor, na medida em que, encontrando-se doente, escreve para si a grande saúde.²

Palavras-chave: Nietzsche. Aforismos. Escrita. Andarilho. Performance.

Abstract: Nietzsche's decision to use the aphoristic style of writing from 1878 onwards emerges as the exemplary form of experimentalism that characterizes his philosophical work from this period onwards. In this way, the experimental nature of Nietzsche's ideas begins in his philosophy, now recognizing the all too human aspect of his ways of valuing. Writing in the shadow of the wanderer requires its readers to have their fingers on the pulse, following, above all, the author's experiences (*Erlebnis*). The writing of The Wanderer and His Shadow, from 1879, will serve here as a starting point for experimenting with the possibility of a performance by the author, insofar as, finding himself ill, he writes himself to great health.

Keywords: Nietzsche. Aphorisms. Writing. Wanderer. Performance.

“Segues teu caminho de grandeza; essa deve ser agora tua maior coragem: que não haja mais nenhum caminho atrás de ti!” – O trecho de *O andarilho* na

¹ O termo performatividade é, em geral, associado ao expediente de Judith Butler no campo do gênero. Por isso, utilizaremos *performance* como uma opção mais bem colocada no sentido que pretendemos, qual seja, da atuação do autor Nietzsche, em sentido cênico, no interior do seu próprio texto.

² O texto é, desde aqui, escrito de forma ensaística, na modesta intenção de experimentar alguns argumentos em favor da hipótese de uma *performance autoral* ou encenação do autor em seu texto.

terceira parte de *Assim falou Zarathustra* poderia muito bem elucidar, de modo poético, a importância e o movimento operado pelo escrito *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*, cujo primeiro volume foi publicado em 1878. No que diz respeito ao seu conteúdo, esse já havia sido iniciado nas primeiras semanas do festival de Bayreuth, quando em seu “despertar” Nietzsche já se sentia alheio ao ambiente wagneriano (EH, *Humano demasiado humano*, 2). A começar por seu círculo mais próximo de amigos, o texto de Nietzsche e a nova maneira de redigir seus pensamentos, marcados por seu *réalismo*, são causas de preocupação, como demonstram as cartas trocadas pelo filósofo com Malwida von Meysenburg e Erwin Rhode³. Além disso, a homenagem a Voltaire que descreve na correspondência 673 ao editor de sua nova obra, marca a emancipação de Nietzsche daquele idealismo de seus primeiros escritos; dedicatória feita a Voltaire, por certo, a partir das leituras que realizou junto a seus amigos em Sorrento, como relata a Franz Overbeck em dezembro de 1876 (BVN, 1876, 573). Por esses poucos elementos, podemos considerar que a publicação de *Humano demasiado humano* seja o símbolo de uma radical mudança nos rumos da filosofia praticada por Nietzsche a partir de então.

No ano seguinte, 1879, dois apêndices à mesma obra são redigidos: *Miscelânia de opiniões e sentenças*, em março; e *O andarilho e sua sombra*, em setembro, textos que serão juntados à composição do segundo volume de *Humano demasiado humano* somente sete anos mais tarde, em 1886. Pretendemos analisar aqui, de modo especial, este segundo texto, recorrendo suplementarmente às anotações póstumas da época, bem como ao prólogo de 1886 a *Humano, demasiado humano*. A primeira hipótese que queremos experimentar é a consideração do texto em questão como a sombra de um solitário andarilho; mais exatamente, trata-se de pensar como os motivos, a paisagem e a atitude peregrinante do homem solitário marcam a composição da última parte de *Humano, demasiado humano* e como nos seria possível ler o mesmo texto considerando-o como a sombra desse caminhante. Não suficiente, utilizaremos a estratégia comparativa entre o estado enfermo de Nietzsche nesse período com sua escrita em vista da “grande saúde”. A intenção é contribuir de algum modo com a pesquisa em torno da discussão da autoria e da encenação de si no interior do texto nietzschiano.

De imediato, podemos mapear o contexto geral da obra que aqui nos obsidia. Seu “monumento de uma crise” (EH Prólogo, 1), como assim descreve em *Ecce Homo*, resgata o mais radical sentido grego do termo *Krísis*⁴ e representa, de fato, um cenário de profundas mudanças. O rompimento decisivo com Wagner, o abandono das ideias de Schopenhauer e seu desencanto com a vida de professor na Basileia o acompanham nos seus exercícios de livre pensamento na companhia de Malwida von Meysenburg, Paul Rée e Albert Brenner nos dias em Sorrento. Sua descida ao sul – da Itália e de si mesmo – lhe revela um novo caminho.

³ 16 de junho de 1878.

⁴ Derivado do verbo *krinein*, refere-se ao julgar, distinguir, diferenciar. *Krísis* também se refere a um momento de decisão ou de súbita mudança.

Admirado com o estilo aforismático dos moralistas franceses, herdado sobretudo de La Rochefoucault⁵, e marcado pela “polêmica, o sarcasmo e os *insigths* derivados das observações atentas da condição humana” (OLIVEIRA, 2020, p. 450), Nietzsche lança mãos de uma escrita transgressora em vários níveis: em nível pessoal, no que diz respeito à *forma* de sua escrita; em nível profissional, uma vez que a redação entre os filólogos exigiria uma precisão e rigor que não poderiam ser oferecidos pelo estilo aforístico; em nível metodológico, pois, junto com o aforismo, também compartilha dos franceses o interesse sobre as origens da moralidade que considera os aspectos fisiopsicológicos ali envolvidos. Como prerrogativa do bom estilo, afasta-se dos períodos longos, que são mais suscetíveis ao equívoco (ITAPARICA, 2002, p. 54).

É certo que a escrita de *Humano, demasiado humano I* seja definitiva a partir de sua estada em Sorrento, em meio a suas paisagens, entre outubro de 1876 e maio de 1877, período que oportunizaram a privilegiada vista desde a varanda da Vila Rubinacci e os caminhos entre bosques e estradas. Suas dúvidas dizem respeito ao wagnerianismo, do qual o filósofo se julga conhedor pela convivência com três gerações (EH, Prólogo, 2). Os próprios pensamentos que redige em seu texto, porém, são mais antigos, conforme relata no Prólogo de *Para a genealogia da moral* (GM, Prólogo 2). Por tudo isso nos autorizamos a pensar que a viagem e suas peregrinações ao longo das paisagens sorrentinas são oportunidades de ruminação de pensamentos, reavaliações e, mais que isso, de experimentos de pensamentos. Isso pode ser demonstrado, por exemplo, ao mencionar sua estada em Sorrento como um tempo de parada, como faz o andarilho, para voltar sua atenção à terra vasta e perigosa que até então seu espírito percorrera (GM, Prólogo 2). Portanto, não há dúvidas de como a paisagem atua de maneira inspiradora e ela mesma propicia o ambiente favorável para suas caminhadas em seus próprios pensamentos.

Toda essa ocorrência do primeiro volume e a pungência de suas motivações são importantes para a produção de *O andarilho e sua sombra*. Antes de tudo, sua composição. Nietzsche ainda sofre o peso da doença⁶ e, entre as duas redações importantes de 1879, entrega em 2 de maio sua carta de demissão à Carl Burckhardt, reitor da Universidade da Basileia (Carta 846). A partir disso, abraça uma vida errante que manterá até seu último ano produtivo, antes de seu colapso, em 1889. Nesse ponto, a redação de *O andarilho e sua sombra* e seu envio ao amigo

⁵ O estilo aforístico de escrita precede longinuamente a filosofia de Nietzsche. Enquanto gênero textual, pode-se constatar a obra *Aforismos e sentenças* de Hipócrates, que reúne um conjunto de 578 aforismos somados a 40 casos clínicos. Mais adiante, no século XVII os moralistas franceses se servem do mesmo estilo como uma sofisticada estratégia para avaliações da moral. Seja ainda dito que na obra tardia de Schopenhauer também encontramos um conjunto de sentenças intitulado *Aforismos para a sabedoria de vida*; texto incorporado à obra *Parerga e Paraliponema*. Não suficiente, há ainda uma literatura que referencia também o mesmo uso do gênero entre autores orientais, aos quais Nietzsche teve algum acesso. No extremo, cada um desses se favorece do estilo aforístico de um modo muito particular. Entretanto, é com Nietzsche que a acuidade e sofisticação aforística alcançará maior fortuna no âmbito da filosofia.

⁶ Suas fortes dores de cabeça e seus problemas nos olhos são suas principais queixas neste momento, como se lê na carta 842, de 15 de abril de 1879, a Paul Réé.

Peter Gast em setembro do mesmo ano parece operar uma dupla função: (i) selar seu rompimento com a fixidez da carreira acadêmica e (ii) forjar o projeto de um solitário e errante pensador que agora adota para si, vivendo não mais que seis meses em cada lugar em que se hospeda. Dito isso, cumpre propor agora um modo de aproximação entre a escrita aforismática e o experimentalismo como método para se lidar com os vários conteúdos suscitados pelo pensamento.

O *andarilho e sua sombra* integra um conjunto de textos que traduz o experimentalismo que marca a filosofia de Nietzsche⁷. Como método, oferece a possibilidade do desmascaramento ou, mais exatamente, do rompimento com as convicções metafísicas que tentam empalidecer a témpera demasiado humana das avaliações (OLIVEIRA, 2009, p. 150). Desse modo, o processo experimental passa a ocupar o lugar de uma racionalidade metafísica que reclama para si o conhecimento verdadeiro. Ao contrário, o conhecimento experimental conserva o movimento das avaliações e, portanto, oportuniza sempre novas valorações a cada novo experimento de pensamento, observando brechas, conclusões mal inferidas, objeções ao curso dos argumentos e, ao final, cria novas significações. Nesses termos, se a racionalidade metafísica nega as vicissitudes em nome de uma lei ou conclusão definitiva, o experimentalismo afirma a vida, na medida em que, ao término de cada raciocínio, não sugere algo além de provisórias conclusões. O homem não mais atua como um decifrador do enigma da vida, mas agora se descobre diante dos diversos caminhos e mundos possíveis. A grande novidade, por assim dizer, do método experimental é que não se retira de cena o observador em vista de uma objetividade, mas é ele de tal modo implicado que “qualifica, mede, distingue e afere valores aos pleitos experimentais” (OLIVEIRA, 2009, p. 154). Em analogia ao movimento do andarilho, o espírito livre ativamente valora seu mundo e assume a forma do peregrino de avaliar, a saber: o encontro constante de novas conclusões diante de si, ao longo da estada, sem que cada descoberta esteja livre da constante suspeita daquele que vive a experiência. Ao que parece, o experimentalismo surge como uma estratégia para a *grande saúde*, explicitamente no período que compreende a redação, sobretudo, da quarta parte de *Humano, demasiado humano*.

Devemos notar um *locus*, sobretudo corporal, desde onde o autor Nietzsche escreve. Assim, não fica claro que *O andarilho e sua sombra* trate de uma narrativa das vivências já superadas. Ao menos não é escrito em um momento de completa superação da sua doença, o que vai de encontro à sua primeira recomendação no prólogo do segundo volume de *Humano, demasiado humano*: que só nos é permitido “falar daquilo que superamos” (HH, Prólogo, 1). Note-se que no envio de seu escrito a Peter Gast, Nietzsche ainda não se encontra recuperado de suas dores de cabeça e seu problema nos olhos faz com que as páginas enviadas a seu amigo para serem passadas a limpo sejam praticamente ilegíveis. O escrito desse momento, portanto, não se trata de uma descrição daquilo que vivenciou, mas

⁷ Com indícios dessa novidade já em seu escrito de 1873, *Sobre verdade e mentira*, como demonstra Jelson Oliveira (2009, p. 152).

pode ter encontrado na figura do andarilho seu modo performativo de superação. Estaria, assim, associado mais ao esforço de uma autogenealogia em vez de uma autobiografia: esta se referiria mais aos conteúdos vividos e já superados, enquanto naquela se poderia supor as “condições de vida” que agem naquilo que é transcrito⁸. Analisemos essa possibilidade.

No prólogo de 1886 a *Humano, demasiado humano*, pode-se constatar diversas indicações autobiográficas que remontam aos anos de 1876 a 1878 em que, de fato, Nietzsche se encontrava bastante enfermo. Há ainda o emprego de um conjunto de termos importantes e que se referem ao âmbito da saúde, quais sejam: médico, exame, dor, fastio, enfermo. Cumpre dizer que, em *Humano, demasiado humano*, para além do ajuizamento comum entre bem e mal, Nietzsche passa a avaliar a partir do binômio doença-saúde, ou, mais exatamente, identifica aquilo que conduz à enfermidade e degenerescência e aquilo que promove a vida e a saúde. Estes surgem como parâmetros de avaliação que posteriormente extrapolam para diversos âmbitos: música, arte, escrita, modos de governo, entre outros temas. Nesse sentido, o modo de proceder em suas reflexões passa a ser autorreferencial e, portanto, autogenealógico, por estabelecer para si a tarefa de diagnosticar, como a tarefa fundamental do médico da cultura. Entretanto, o texto passa a descrever também um esforço curativo que visa a “abundância de saúde” (HH, Prólogo 5). Em favor do seu projeto terapêutico de uma “doutrina de saúde” (HH, Prólogo 2), Nietzsche se apropria da estratégia médica: “assim como um médico põe seu enfermo num ambiente inteiramente alheio [...], eu também me impus um clima da alma inverso e inexplorado, ou seja, uma peregrinação ao estrangeiro” (HH, Prólogo 5). Em meio à convalescência, a vontade de vida tratada no mesmo parágrafo, é a recompensa àquele que *cria* para si a sua saúde. O bom gosto do enfermo é que se *pareça* sôlo. E assim se pode compreender o que diz o filósofo:

A um olhar e uma simpatia refinados não escapará, no entanto, aquilo que talvez seja o encanto desses escritos – que ali fala um homem sofredor e abstinente, como se não fosse um sofredor e abstinente. Ali deve ser mantido o equilíbrio, a serenidade, até mesmo a gratidão para com a vida, ali reina uma vontade severa, orgulhosa, sempre vigilante e suscetível, que colocou a tarefa de defender a vida contra a dor e de abater todas as conclusões que, na dor, na desilusão, no fastio, na solidão e outros terrenos pantanosos, costumam medrar como fungos venenosos. (HH, Prólogo 5).

A sabedoria do convalescente é receitar para si a saúde em pequenas doses para que se torne sadio novamente. No entanto, a enfermidade aparece como condição para o surgimento do *espírito livre*. Após o *aprofundamento* vivido durante a doença e restabelecida sua saúde, o indivíduo percebe “que antes da doença encontrava-se fora de si e que ela lhe devolveu a si mesmo” (OLIVEIRA, 2010, p. 130). Torna-se, portanto, mais forte. Isso se expressa de modo mais simbólico na figura do andarilho, do solitário que cria para si a opção da grande saúde a partir

⁸ Sobre a diferenciação entre autobiografia e auto-genealogia, ver: VIESENTEINER, 2010.

do constante experimento de si. Mediante à solidão do andarilho é necessário se apoderar da *grande saúde*.

Se ainda nos detivermos na prodigiosa relação entre o andarilho e a sombra que lhe acompanha, podemos avançar no sentido simbólico que o próprio texto possui em relação ao momento vivido por Nietzsche. A experiência do andarilho é marcada por uma profunda exposição, pela convalescência, pelo reconhecimento das próprias fragilidades e limitações – em resumo, uma *aventura*⁹; no extremo, um reconhecimento de sua profunda humanidade e do seu próprio corpo. A sombra, a seu turno, representa a silhueta que não é o corpo, mas que lhe aponta seus contornos e, ao mesmo tempo, o profundo no próprio corpo que pode se ver – “a própria sombra deve ser sempre profunda”, diz o filósofo (FP 1879, 41[69]). Por esse motivo, uma sagaz interlocutora do andarilho: ela o conhece profundamente, mas tem uma existência para além dele. Contudo, é somente ao sol e no caminho que esse diálogo pode se realizar – diz a sombra: “quando o homem evita a luz, nós evitamos o homem” (HH, *O andarilho e sua sombra*). A sombra se desvia da claridade do sol, de modo que sempre conserva um fundo escuro e suspeitoso em seu diálogo. Com isso, os pensamentos apresentados e dialogados com sua sombra só podem ser considerados como experimentos caminhantes, no compasso dos movimentos de exposição do andarilho e da esquiva de sua sombra do mesmo astro. A própria transcrição desses pensamentos deverá, assim, se tornar textos peregrinos¹⁰.

No que se refere ao texto enquanto projeto de publicação, encontramos um subtítulo bastante importante de ser analisado. Em um apontamento de julho de 1879, lemos o seguinte título: “O andarilho e sua sombra. Uma conversa pelo caminho” (FP 1879, 41[72]). O subtítulo refere-se a uma conversa descomprometida, marcada pela ociosidade, que acontece em uma viagem, entre pessoas que estão em movimento. De imediato isso já evoca duas características presentes no experimentalismo nietzschiano: a falta de compromisso (em alcançar conclusões definitivas) e o movimento (a transformação, o constante experimentar). Cortejando a estrutura do texto com aquilo que lhe afligia em suas vivências, é-nos permitido dizer que Nietzsche, diante da convalescência fisiológica, performa sua própria superação. Os aspectos fisiológicos e textuais consonantes na consideração de que o autor que escreve faz de si um autor-andarilho e que experimenta formas de saúde ou, mais exatamente, formas de superação, nos permite ver a autoencenação do autor em chave performativa. A implicação de todas essas hipóteses recai, sem dúvidas, sobre a interpretação do texto nietzschiano, de modo particular *O andarilho e sua sombra*. Na ausência de

⁹ Em seu sentido etimológico (*ad venture*), diz-se daquilo que está por vir, que é inesperado e que, portanto, pode gerar ansiedade ou expectativa do novo.

¹⁰ Isso se refere ao que Paulo César de Souza desenvolve no posfácio do segundo volume de *Humano demasiado humano*. Segundo ele, a obra está entre os, assim chamados por Nietzsche, *Wanderbucher*, “livros peregrinos” ou errantes, por assim dizer. Tal terminologia se encontra, sob a pena de Nietzsche, no prólogo de 1886 à mesma obra: “meus livros peregrinos não foram redigidos apenas para mim” (HH, Prólogo 6).

uma interpretação objetivamente dada, a exigência é que o leitor tenha a habilidade para ler nuances, de modo que possa “desenrolar a fina trama que constitui a tessitura do texto com o intuito de cultivar a própria autonomia, de buscar um caminho próprio” (PASCHOAL, 2012, p. 74). A leitura de *Humano, demasiado humano* precisa ser, portanto, uma leitura peripatética que, à diferença do contexto aristotélico, não reclama discípulos, mas sim espíritos livres, caracterizados pela errância intelectual que não fica em dívida com seu mestre, mas que podem seguir rumos próprios. Com isso, o texto não somente ensina a caminhar pelas muitas paisagens assimiladas na escrita, mas, antes disso, questiona seu próprio leitor: quais são os idealismos que ainda te assombram no caminho? O texto como tal, aparece como a enunciação, na linguagem, de uma codificação dos “interesses corporais, isto é, da avaliação orgânica” (BARRENECHEA, 2012, p. 136). Essa “sombra” se faz, portanto, enquanto transposição das vivências e, no caso, da *performance* da saúde, daquilo que é alheio ao doente, algo de estrangeiro e que, desse modo, pode dialogar com o enfermo. A paráfrase do título de nosso trabalho, nesse sentido, não é em vão: a escrita como sombra do andarilho-Nietzsche possui esse poder de dialogar, à semelhança do que se encontra no diálogo que inaugura *O andarilho e sua sombra*. O texto nietzschiano, por assim dizer, reclama uma posição, uma resposta ou, ao menos, uma reação – “quero te dar ocasião de falar” (HH, *O andarilho e sua sombra*).

No limite, a errância é um ponto fundamental tanto como chave de leitura de um texto aforismático de Nietzsche, como do ponto de vista do experimentalismo que requer um olhar atento e, ao mesmo tempo, disponível, sem a necessidade de certezas ou rumos bem definidos. Do modo científico de conhecimento importa ao filósofo apenas o método, sem que se aproprie da expectativa do resultado; em outros termos, importa-lhe o caminho, e como este lhe faz *experimentar*, sem que com ânsia espere o andarilho por algum ponto de chegada bem definido e seguro – “Para tornar-se sábio, é preciso querer experimentar certas vivências, ou seja, cair deliberadamente em suas goelas. Algo certamente muito perigoso: mais de um ‘sábio’ foi aí devorado” (HH II, *O andarilho e sua sombra*). Do lado de uma genealogia do texto, o modo como se movimenta o andarilho, em contraste com o corpo-vivências do seu autor, permite determinar a forja da grande saúde e a atitude de forjá-la. A isso denominamos *performance*, pois, seu escrever a saúde coincide com o *fazer* a própria saúde.

Referências Bibliográficas

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Corpo e interpretação. In: AZEREDO, Vânia Dutra de; SILVA JR, Ivo da. Nietzsche e a interpretação. Curitiba: CRV, 2012.

ITAPARICA, André Luís Mota. Nietzsche: estilo e moral. São Paulo: Discurso Editorial, 2002. (Coleção Sendas&Veredas).

PASCHOAL, Antonio Edimilson. A arte de ler nuances. In: AZEREDO, Vânia Dutra de; SILVA JR, Ivo da. Nietzsche e a interpretação. Curitiba: CRV, 2012.

OLIVEIRA, Jelson. A solidão como virtude moral em Nietzsche. Curitiba: Champagnat, 2010.

OLIVEIRA, Jelson. Nietzsche e La Roche Foucault: o moralista como psicólogo. Ethic@, Florianópolis, v. 19, n. 2, ago. 2020. p. 444-463.

OLIVEIRA, Jelson. O experimentalismo contra os idealismos nos escritos intermediários de Nietzsche. Pincípios, Natal, v.16, n.26, jul.dez. de 2009. p. 149-166.

NIEZSCHE. Assim falava Zaratustra. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE. Ecce homo: como alguém se torna aquilo que é. Trad. de Diego Kosbäu Trevisan. Petrópolis: Vozes, 2022. (Coleção Pensamento Humano).

NIETZSCHE. Genealogia da moral: uma polêmica. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres.* v. 2. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIESENTEINER, Jorge Luís. Erlebnis (vivência): autobiografia ou autogenealogia? Sobre a “crítica da ‘razão da minha vida’” em Nietzsche. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 1, n. 2, jul./dez. 2010. p. 327-353.

Recebido / Received: 13/11/2024

Aprovado / Approved: 25/02/2025

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 - N. 01 ISSN 2179 - 3441

Reflexos de si: sobre ética e poética nas cartas de Nietzsche¹

Reflections of self: on ethics and poetics in Nietzsche's letters

Claus Zittel 

Doutor em Filosofia pela Universidade de Frankfurt; atualmente, professor da Universidade de Stuttgart (Alemanha) e da Universidade Ca' Foscari (Veneza/Itália). Contato: claus.zittel@ilw.uni-stuttgart.de

Tradução de
André Luis Muniz Garcia

“Ce sera pour demain, Messire.
Humblement.”
(Carta de Erik Satie para Erik Satie,
Paris 24/7/1896)

1. A carta como forma literária

Estudos sobre troca de cartas de filósofos são geralmente recebidos com ceticismo ou mesmo sem nenhum interesse especial. Isso não é lá surpreendente. A desconfiança se baseia na dupla convicção de que a combinação de biografia e filosofia é um erro metodológico e que a forma mais solta de comunicação epistolar contraria a argumentação rigorosa. A indiferença é explicada pela percepção de que a carta é uma forma marginal, no campo da filosofia, de comunicação de conteúdos filosóficos.

Ora, não é de se surpreender que mesmo um filósofo como Nietzsche, que supostamente encarnava a inseparabilidade entre vida e obra, raramente pensasse na carta como meio [*Medium*] ou gênero,² embora ela pudesse oferecer a ele uma variedade de reflexões autorreferentes sobre a ética e a estética da escrita individual. Para a pesquisa, a correspondência de Nietzsche levanta, porém,

¹ Versão original desse artigo foi publicada em: *Nietzschesforschung*, vol. 28, nº 1, Berlin: Walter de Gruyter, 2021, pp. 3-25.

² Uma primeira visão geral dos tópicos que Nietzsche frequentemente abordava em suas cartas pode ser encontrada em SCHANK (1999, pp. 11-74). Mas a forma literária da carta não é incluída aqui.

questões fundamentais que vão além do interesse biográfico,³ uma vez que as cartas, como veículo de comunicação, parecem ter sido parcialmente poupadadas de seu radical ceticismo linguístico — podendo ser vistas, pelo menos, como exemplos moderados de relação interpessoal bem-sucedida. O desiderato mais urgente nesse campo de estudo ainda pouco explorado é, contudo, esclarecer quais funções a carta poderia ter para Nietzsche, que estava extremamente interessado em fazer experimentos com formas de exposição [*Darstellungsformen*] literárias e filosóficas. A seguir, vou resumir primeiramente as esparsas reflexões metapoetológicas de Nietzsche sobre a carta, para, depois, testar um preliminar modelo de interpretação usando alguns exemplos.

Entre as poucas passagens em que Nietzsche, em uma carta, discute a própria carta como um *assunto* [sujet], a seguinte passagem de uma missiva a Carl Fuchs é certamente uma das mais reveladoras. Primeiro, Nietzsche lamenta longamente a ineficácia dos escritos de Fuchs, para em seguida apontar que Fuchs era parcialmente culpado, pois havia publicado suas *Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst* [Preliminares para uma crítica da arte do som] como uma tese de doutorado. E ele então tem uma ideia:

Agora uma ideia. Por que você não liberta suas *Präliminaren* de uma existência sem sangue com Fritzsch e faz algo novo com elas? “Cartas sobre música do Dr. Carl Fuchs” — tenho em mente algo assim, porque você tem o raro direito de pensar até que ponto a forma carta [*Briefform*] pode ser tratada como uma verdadeira forma de arte [*Kunstform*]. (Aristóteles era considerado pelos antigos como um clássico da arte da prosa, não por causa dos escritos que temos, mas sim por causa de seus diálogos e cartas). Nós, meros mortais, não temos o direito de publicar cartas, pois seríamos considerados tolos afetados, querendo exibir isso publicamente. — Nessas cartas, você derramaría suas experiências sobre alguns mestres e obras-primas, fazendo-nos com isso o maior favor e amor! O caminho dialético de sua “crítica da arte do som”, [suas] “Preliminares para uma crítica da arte do som. Leipzig, E. W. Fritzsch, 1870”, acabou por fazer lembrar um caminho acadêmico. Se você quiser colocar um público para ver sua alma, [pense] não nos professores, mas, por exemplo, no pessoal de Bayreuth, que está lá agora e será certamente uma “boa companhia” no próximo ano. [Carta ao Dr. Carl Fuchs, Steinabad, bad. Schwarzwald, 11 de agosto de 1857, KSB 5, n. 479]

O fato de Fuchs não ter dado ouvidos ao conselho de Nietzsche é irrelevante aqui, contudo, é mais importante sabermos que Nietzsche, por um lado, valorizava explicitamente o gênero da carta como uma forma de exposição não acadêmica, elevando-o até mesmo a uma “verdadeira forma de arte”,⁴ em referência a Aristóteles; por outro lado, claramente descartou a possibilidade de redigir tal tipo de cartas literárias. As cartas de Nietzsche são cartas literárias privadas, não cartas

³ Sobre as cartas de Nietzsche, ver MONTINARI (1975, pp. 374-431); MÜLLER-BUCK (1998; 2000a, pp. 9-24 e 2000b, pp. 130-139).

⁴ A referência a Aristóteles é um tanto surpreendente, já que, embora outras importantes obras da antiguidade escritas na forma de carta tenham sobrevivido, suas cartas foram em grande parte perdidas. No entanto, há evidências indiretas, incluindo uma anteriormente atribuída a Demétrio de Faleros. Essa menciona o tato de Aristóteles em ocultar em suas cartas tudo o que não é considerado *επιστολικόν* (*De elocutione*, 230). Sobre isso, ver SYKUTRIS (1931, pp. 185-200).

literárias.⁵ Partindo dessa distinção, a primeira consequência hermenêutica que parece se seguir é que não podemos simplesmente colocar as cartas de Nietzsche junto a outras tantas formas de sua escrita filosófica.⁶ Nietzsche certamente não desejou que suas correspondências costumeiras fossem, postumamente, abertas ao público.⁷ Uma carta escrita no dia a dia é muito mais livre do que uma carta literária, já que esta precisa seguir certas convenções de gênero; ela é, como Bürgel apropriadamente diz, um “hircocervo [*Tragelaph*]” em termos de sua forma (Cf. BÜRGEL, 1983, p. 179).⁸ Cartas artísticas [*Kunstbriefe*] e cartas privadas [*Privatbriefe*] exigem diferentes heurísticas interpretativas (Cf. BÜRGEL, 1976, pp. 281-297). Em termos de teoria textual, uma carta privada é até considerada superior a uma carta literária devido à sua liberdade de conteúdo e forma, pois é capaz de incorporar diferentes tipos de texto e níveis de linguagem. (Cf. MOTSCHMANN, 1991, pp. 183-194; SCHMID, 1988, pp. 1-7). As cartas artísticas, por outro lado, precisam ser claramente artísticas, devem obedecer às leis do discurso poético, alternar entre discurso fictício e autêntico e encenar papéis conforme à cultura literária predominante. Teria Nietzsche, assim, rejeitado claramente a carta como forma literária?

No caso de Nietzsche as coisas nunca são tão simples. Em primeiro lugar, devemos ter em mente que Nietzsche certamente valorizava as correspondências publicadas⁹ e que, no mesmo verão de 1875, por exemplo, ele anotou o seguinte plano: “Coleta de um vasto material empírico de conhecimento humano. Ler muitas obras antigas de história, romances etc. e cartas” (FP 1875, 8[4]). Nietzsche valorizou a carta tanto como fonte de estudo psicológico quanto como forma literária. Independentemente do fato de ele negar categoricamente a si mesmo o direito de aparecer em público por meio de cartas, é exatamente isso o que acontece, como veremos daqui a pouco: a carta torna-se uma forma atraente de apresentar seus pensamentos, o que não é de se admirar, uma vez que a carta literária oferece variadas possibilidades de se mascarar. Antes de abordar os planos de Nietzsche para cartas literárias, eu gostaria de seguir um pouco mais o rastro de suas reflexões sobre o caráter precário da publicidade da carta literária.

⁵ Sobre essa distinção, bem como sobre o tema carta em geral, ver: NICKISCH (1991, p. 99 e 101 s).

⁶ Sobre isso, STEGMAIER (2021; também dele, 2012, p. 7 ss). “Ninguém utilizou em sua escrita filosófica tantas formas, renovadas ou criadas, como Nietzsche”; da mesma forma, consultar: ZITTEL (2016, pp. 81-112).

⁷ “Pouco antes de sua morte, uma de minhas tias idosas queimou uma mala contendo cartas sobre o passado de Weimar de nossa família, por um senso de delicadeza e ordem que pode parecer (não para mim) extremo para nossa espécie”. (KGW IX N VIII 3, p. 87).

⁸ Ver também pp. 116-121, 177-182, 236-239.

⁹ Ver, por exemplo, seu elogio às traduções de Wieland das cartas de Cícero (AS 107); a sagacidade das cartas de Mirabeau a Chamfort (GC 95) ou as “atenciosas cartas de Galiani a Madame d’Epinay” (BM 222). Nietzsche adquiriu para sua biblioteca muitas edições de cartas de autores antigos e mesmo dos mais recentes, incluindo uma série de correspondências literárias (Cf. CAMPIONI, 2003).

2. Há uma teoria da carta em Nietzsche?

Não encontramos uma concreta teoria da carta em Nietzsche. No entanto, ele reflete repetidamente sobre a carta, o que, considerado no conjunto, não forma uma síntese coerente, mas um complexo intrincado de pensamentos que sempre giram em torno das mesmas questões. Uma vez que escrever sobre estados afetivos pessoais obviamente abriga o perigo de enganar a si mesmo e aos outros, Nietzsche se expressa, em algumas anotações, com firmeza “[c]ontra a escrita de cartas entre amigos. Assim que nos pomos a escrever cartas, já se começa a errar”. (FP 1878, 28[56]).¹⁰ Receber cartas também pode, às vezes, causar grande dissabor, como Nietzsche observa amargamente em seus cadernos de anotação: “Foi, de longe, a mais dolorosa e desoladora época de minha vida. Não há mais reverência pela minha solidão. Por vezes, parecia-me que as pessoas queriam me matar com cartas envenenadas.” (KGW IX N VII 4, p. 23)

Mas desistir de trocar cartas também não seria uma solução. Em EH, Nietzsche explica que lhe parece “que a palavra mais grosseira, a carta mais grosseira, é ainda mais benigna, ainda mais honrada do que o silêncio. Aqueles que são silenciosos quase sempre carecem de sutileza e polidez de coração; o silêncio é uma objeção, ficar engasgado [*Hinunterschlucken*] cria necessariamente um caráter ruim, — o silêncio estraga até mesmo o estômago. Todas as pessoas silenciosas são dispépticas. — Veja, não quero que a rudeza seja subestimada; ela é, de longe, a forma mais humana de contradição e, em meio à indulgência moderna, uma de nossas primeiras virtudes. — Se você for rico o suficiente para fazê-lo, estar errado é, em si mesmo, uma felicidade. Um deus que viesse à terra não teria permissão para fazer nada além de errar — ter não um castigo, mas apenas a culpa sobre si mesmo seria divino.” (EH, Por que sou tão sábio 5 e KGW IX W II 9)

Essa é uma indicação clara de que escrever cartas é positivo para Nietzsche; que fazer isso está até mesmo associado a certas virtudes — como a “sutileza e polidez de coração” — e que a grosseria [*Grobheit*] às vezes é mais apropriada do que o silêncio. Aqui, há um outro traço da dietética: a escrita pode ter efeitos terapêuticos e prevenir a dispepsia. Além disso, Nietzsche considera a carta como uma forma de conversa,¹¹ e é nesse contexto que acontece a distinção feita na carta a Fuchs entre comunicação pública e privada. Nietzsche rejeita as formas exotéricas de se falar para um público, enquanto escolhe a interlocução íntima entre duas pessoas como a forma mais elevada de conversa. A troca de cartas entre amigos é ilustrativa dessa interação ideal:

Diálogo. — O diálogo é a conversa perfeita, porque tudo o que alguém diz recebe sua cor definida, seu tom, seu gesto concomitante, em *estrita*

¹⁰ Paul van Tongeren (1999, p. 79) interpreta essa passagem afirmando que, segundo Nietzsche, cartas que relatam autoconfissões careceriam de uma enganosa publicização.

¹¹ Para mais detalhes, ver ZITTEL (2016).

consideração à outra pessoa com quem se fala, algo semelhante, portanto, ao que acontece na troca de cartas, em que alguém mostra dez tipos de expressão mental, a depender se está escrevendo para esta ou aquela pessoa. No diálogo, há apenas uma refração do pensamento [*Strahlenbrechung des Gedankens*]: ela é produzida pelo interlocutor, como espelho no qual desejamos ver nossos pensamentos refletidos da forma mais bela possível. Mas como é isso com dois, três ou mais interlocutores? Nesse caso, a conversa inevitavelmente perde sua sutileza individualizante, os diferentes pontos de vista se cruzam e se anulam mutuamente; a frase que é boa para uma pessoa não está de acordo com o modo de pensar da outra. Dessa forma, no trato com muitos, o ser humano é obrigado a se fechar em si mesmo, a apresentar os fatos como eles são, tirando das coisas, contudo, aquele éter lúdico da humanidade que torna a conversa uma das coisas mais agradáveis do mundo. (HH I 374, KSA 2, 261)

Essa observação lúcida advoga decisivamente em favor da carta privada e contra a carta literária. Somente a carta privada está envolvida pelo “éter da humanidade”, precisamente porque não precisa levar em consideração terceiros, mas é ajustada individualmente a um destinatário específico. A fim de atender a diferentes caracteres entre os destinatários, o escritor precisa dominar uma variedade de estilos. No entanto, há uma formulação desconcertante, que parece trair o modelo de comunicação exclusiva favorecido aqui pelo ideal de uma autoimagem narcisista [*narzissstischer Selbstbespiegelung*]: a principal razão para nos dirigirmos a apenas um interlocutor ou destinatário é que essa é a única maneira de termos nossos próprios pensamentos refletidos de volta com beleza ininterrupta. E esse não é um caso de solipsismo, porque o reflexo [*Spiegelung*] só é bem-sucedido se individual; caso contrário, um escritor de cartas só conseguiria projetar a mesma autoimagem [*Selbstbild*] em outras pessoas — apenas quando o escritor se detém precisamente à personalidade de uma outra pessoa é que ela será moldada como um espelho [*Spiegel*], refletindo de volta as facetas da própria personalidade que são reveladas nesse relacionamento a dois. Esclarecedora aqui é uma das primeiras cartas de Nietzsche para seu amigo Paul Deussen, na qual ele pede desculpas por ter escrito anteriormente para alguém inventado:

Essa carta foi endereçada a um fantasma: a de hoje é finalmente endereçada ao homem, ao querido amigo e filólogo que redescobriu a si mesmo e seus estudos, àquele [vindo] do labirinto (Para Paul Deussen, 4 de abril de 1867 [KSB 2, 202, nº 539]).

3. Reflexos de si: “Satis”, o amigo filósofo de Nietzsche

O tema do “reflexo de si [*Selbstbespiegelung*]” reaparece em conexão com a escrita de cartas, particularmente nos planos de trabalho e nas cartas do verão de 1885.¹² Nesse período de trabalho preparatório do livro *Além do bem e do mal*, Nietzsche também anotou uma série de pensamentos sobre a carta em seu

¹² Sobre o significado hermenêutico dos planos de trabalho e dos esboços de títulos propostos por Nietzsche, ver: PODACH (1963, p. 60 ss). Sobre a disposição de trabalho no verão de 1885, ver: RÖLLIN (2012).

caderno, algo que ele ali se esforçava para combinar com uma ética da nobreza (FP 1885, 35[76, 77, 78]). No contexto desses pensamentos, no entanto, ele também redige uma metacarta poetológica para Köselitz, que será considerada com mais detalhes em breve.

Vamos reunir o material pouco a pouco e começar com um rascunho de um prefácio para *Miscelânea de opiniões e sentenças*, texto no qual Nietzsche novamente aborda a questão de se as cartas devem ser publicadas:

Prefácio / É permitido publicar cartas? — Um amigo ilustre não costumava pronunciar a palavra “público [*öffentlich*]” sem malícia. O século XIX, disse ele certa vez, adora a verdade, como sabemos: bem, para mim, justamente para mim, esse gosto é um mau gosto! Temo que, se continuar assim, só se escreverá cartas públicas. Sim, disse ele em outra ocasião, talvez chegue um momento em que uma pessoa decente resuma toda a sua moral em uma frase: você dev e — mentir! Meu senhor, você deve mentir o tempo todo! Caso contrário, você também será o que o mundo inteiro já é — “público”! — Essa era sua opinião secreta sobre o gosto de nosso século. Quando pensei em dar um título à sua coleção de cartas e opiniões, passou pela minha cabeça designá-la mais ou menos assim: “O espelho. Uma oportunidade para refletir a si mesmo [*Eine Gelegenheit zur Selbst-Bespiegelung*]. Para os europeus.” Possa alguém quiçá deduzir dessa ideia de mau gosto o valor que, eu mesmo, atribuo a essas cartas escritas — e por que me dou o direito de publicá-las precisamente por ódio a tudo o que é chamado de “público” hoje em dia. (FP 1885, 35[78])¹³

Essa pequena joia retratando um pequeno diálogo imaginário traz algumas inovações em comparação com as considerações anteriores de HH I 374 (KSA 2, 261). Sobretudo, a possibilidade de exercitar imagens de si mesmo [*Selbstbespiegelung zu praktizieren*] diante de um público mais amplo é agora discutida, e correspondentes subtítulos são testados em vários rascunhos, por exemplo: “*Gai saber* [...] O espelho. Uma oportunidade para refletir a si mesmo. Para os europeus” (FP 1885, 35[84]). Mas isso não era tudo, pois logo em seguida ele formulou um peculiar plano para uma coleção de cartas literárias:

Cartas do Conde — — —
Editadas
por
J. v. A.
Depois da morte de minha mãe
inventar anedotas.
(FP 1885, 35[77])

Nietzsche nunca rejeitou completamente a ideia de escrever um conjunto de cartas literárias. Em um esboço de título três anos mais tarde, ele até flertou com a ideia de declarar seu escrito *O caso Wagner* como uma carta: “O caso Wagner.

¹³ Sobre isso e sobre os esboços seguintes, ver o comentário genético-textual de RÖLLIN (2012, pp. 123-126, 163-163 e 171 s).

*ridendo dicere severum... Carta de Turim de maio de 1888” (KGW IX, W II 7, p. 163). Além disso, ele também tinha planos para uma edição do que chamou de *Cartas a um amigo filósofo. Por ocasião de Assim falou Zarathustra, de Friedrich Nietzsche*. (FP 1885, 34[27]) O que surpreende, no entanto, é que um pouco antes ele havia considerado apresentar *Para além de bem e mal* como uma obra de cartas literárias:*

Para além de bem e mal
 Cartas
 a um amigo filósofo, Satis.
 “Satis sunt mihi pauci, satis est unus, satis est nullus”.
 de Friedrich Nietzsche
 (FP 1884, 26[467])

Van Tongeren achava que, “talvez, *Para além de bem e mal* devesse ser lido em sua totalidade como um diálogo interior ou, mais precisamente, como uma ‘troca de cartas’ do autor consigo mesmo” (VAN TONGEREN, 1999, p. 101). De fato, seria interessante aceitar essa sugestão e checar quanta diferença faria lermos os trechos em prosa, chamados notadamente de “aforismos” de forma inapropriada, como cartas curtas a um amigo imaginário.

Mas quem é esse Satis? Uma nota, novamente do verão de 1885, fornece informações sobre: “Aqui toma a palavra uma filosofia — uma das minhas filosofias — que não quer de forma alguma ser chamada de ‘amor à sabedoria’, mas pede, talvez por orgulho, um nome mais modesto: um nome repulsivo até, que em si mesmo pode contribuir para que ela continue sendo o que quer ser: uma filosofia para mim — com o lema: *satis sunt mihi pauci, satis est unus, satis est nullus*.

— Pois essa filosofia se autodenomina: a arte da desconfiança e escreve em cima da porta da frente: *μέμνησταπιστεῖν*” (FP 1885, 34[196]).¹⁴ O sentido da expressão “Para mim bastam poucos, um é bastante, basta nenhum” não se esgota na advertência “Lembre-se de desconfiar”, nem uma carta a um tal Satis é apenas uma expressão do fato de que o escritor basta a si mesmo. “Satis sunt mihi pauci, satis est unus, satis est nullus” — essa frase é mais do que um adágio erudito e verniz intelectual — ela vem de uma das mais famosas coleções literárias e filosóficas de cartas do ocidente, as *Cartas de Sêneca a Lucílio*, uma obra que o jovem Nietzsche já tinha em alta estima: “Se eu puder lhe recomendar uma leitura”, escreveu ele a seu amigo Gersdorff, “que ao mesmo tempo o cativará com a antiguidade e o fará lembrar de Schopenhauer, pegue as epistulae morales de Sêneca. —” (Carta a Carl von Gersdorff, 20 de fevereiro de 1867 [KSB 2, 201, nº 538])¹⁵

¹⁴ “Satis sunt mihi pauci, satis est unus, satis est nullus. E, no final, continua o mesmo: é de mau gosto querer concordar com muitos. No final das contas, meu amigo Satis é suficiente para mim: você sabe quem ele é, não sabe?” (KGW IX N VII 1, p. 35 f.); “Estou ainda mais feliz pelo fato de que para ‘satis sunt pauci’ os pauci não estão faltando e nunca faltaram...” (Carta para Georg Brandes em Copenhague, 2 de dezembro de 1887 [KSB 8, 205, nº 960]).

¹⁵ A recepção de Sêneca por Nietzsche foi até agora investigada apenas modicamente (Cf. PRESENDANZ, 1908, pp. 694-696; WAHRIG-SCHMIDT, 1992, pp. 173-192).

É a famosa sétima carta a Lucílio, na qual Sêneca não apenas aborda o tema central mencionado por Nietzsche sobre as consequências negativas de se comunicar com várias pessoas, mas na qual também desenvolveu uma teoria da interação seletiva com os outros, estendendo-a por toda correspondência. Além disso, a própria carta já implementa a interação formativa tematizada com um terceiro previamente selecionado: “Inimica est multorum conversatio: nemo non aliquid nobis vitium aut commendat aut imprimat aut nescientibus allinit.” “Hostil é conversar com muitos: não há ninguém que não nos imponha, nos faça crer, nos vincule a um vício com palavras que ignoramos.” (SÊNECA, *Epist. Morales I 7*)

Sêneca havia citado anteriormente a máxima “Satis sunt” e depois elogiou Epicuro porque ele havia declarado que não estava escrevendo para muitos, mas apenas para um amigo estudante. Ele aconselha Lucílio memorizar tudo isso, para que aprenda a desprezar a aprovação de muitos. Pouco depois, acrescenta que um espírito sutil deve restar protegido da multidão,¹⁶ pois nem mesmo Sócrates ou Catão estavam imunes a serem enganados por ela. O conselho de Sêneca a Lucílio é o de que ele deve se isolar e se associar apenas a pessoas que possam melhorá-lo ou a quem ele possa melhorar.¹⁷ Ele deveria se lembrar de que “nemo est qui intellegere te possit”, “não há alguém que possa conhecê-lo” (SÊNECA, *Epist. Morales I 7*). No entanto, em algum momento, poderia aparecer alguém que ele mesmo pudesse formar e dar um rumo, de modo a poder conhecê-lo: “Aliquis fortasse, unus aut alter incidet, et hic ipse formandus tibi” (SÊNECA, *Epist. Morales I 7*).

O fato de que a 7^a Carta a Lucílio, sem dúvida, desempenha um papel significativo nas reflexões de Nietzsche sobre “interações humanas [Menschen im Verkehr]” é notório no que diz respeito ao tema do interlocutor como um espelho de si [Spiegel des Selbst] a ser constituído. Para Nietzsche, o bordão de Sêneca praticamente se torna uma fórmula que forja uma ética de escrever cartas nobres. No entanto, ele também usa esse bordão quando a outra pessoa não se deixa moldar, como foi o caso ao repreender Rohde com uma dureza sem precedentes em sua interação epistolar,¹⁸ quando ele ousou criticar um pensador que o próprio Nietzsche considerava nobre. Rohde, portanto, não se portou como um espelho, ele teve que ser confrontado com a situação correta, e a escola estoica foi explicitamente citada como um modelo a ser seguido:

¹⁶ „Subducendus populo est tener animus et parum tenax recti: facile transitur ad plures. Socrati et Catoni et Laelio exutere morem suum dissimilis multitudo potuisset: adeo nemo nostrum, qui cum maxime concinnamus ingenium, ferre impetum vitiorum tam magno comitatu venientium potest” (SÊNECA, *Epist. Morales I 7*).

¹⁷ „Recede in te ipse quantum potes; Cum his versare qui te meliorem facturi sunt, illos admitte quos tu potes facere melhores. Mutuo ista fiunt, et homines dum docent discunt” (SÊNECA, *Epist. Morales I 7*).

¹⁸ O quanto Nietzsche foi afetado por esse “incidente” com Rohde é relatado em uma anotação póstuma em KGW IX N VII 3, p. 76.

Não, meu velho amigo Rohde, não permitirei que alguém fale de forma tão desrespeitosa de Taine como a sua carta faz — e muito menos você, porque é contra toda decência tratar desse jeito alguém que, como sabe, tenho em alta estima. Você pode, se lhe agradar, falar bobagens a meu respeito a seu bel-prazer e hábito — isso está na *natura rerum*, nunca me queixei disso, nunca esperei o contrário. Mas com relação a uma pessoa erudita como Taine, que é mais aparentada à sua espécie, você deveria abrir seus olhos. Chamá-lo de “sem conteúdo” é simplesmente uma estupidez sem pé nem cabeça, para falar como os estudantes — ele é a mente mais substancial da França atualmente — e talvez seja apropriado observar que, onde não se vê “conteúdo”, pode muito bem haver conteúdo, só não para quem está dizendo que não há. Na dolorosa história da alma moderna, que em muitos aspectos é até mesmo uma história trágica, Taine ocupa seu lugar como um tipo íntegro e honrado entre os mais nobres de alma, de coragem implacável, de pureza incondicional com relação à consciência intelectual, de estoicismo comovente e modesto em meio a uma profunda privação e isolamento. Com tais qualidades, um pensador merece reverência: ele é um dos poucos que eternizam seu tempo. / Sinto-me revigorado ao ver um pessimista tão corajoso, que pacientemente e implacavelmente cumpre seu dever sem precisar fazer grande alarde ou se encenar como um ator, sim, alguém que pode dizer honestamente de si mesmo: “*satis sunt mihi pauci, satis est unus, satis est nullus*”. A vida dele se torna desse modo, quer ele goste ou não, uma missão; ele sustenta todos os seus problemas com força (e não arbitrariamente, accidentalmente, como você ou como a maioria dos filólogos faz com a filologia) / Não me leve a mal! Mas acredito que se eu soubesse apenas dessa sua declaração, eu o desprezaria por causa da falta de instinto e tato que ela expressa. Felizmente, você é para mim uma pessoa proba em outros aspectos / — Mas você deveria ouvir Burckhardt falar sobre Taine! Seu amigo N.” (Carta de Nietzsche a Rohde, Coira, 19 de maio de 1887 [KSB 8, 76 ss., nº 849])

A ameaça expressa na carta após o retórico “não me leve a mal” deve ser levada a sério. A mencionada tipologia das qualidades nobres da alma é explicada por Nietzsche pela primeira vez em uma anotação que precede imediatamente o supracitado jogo calculado entre a imagem de Satis e o reflexo de si mesmo [*Satis-und Selbstbespiegelungs-Planspielen*]. Trata-se de uma longa lista, que também deve ser lida, nesse contexto, como um prolegômeno a uma ética da troca de cartas [*Ethik des Briefverkehrs*], reproduzida por mim na íntegra:

O que é nobre? Prefácio à *Miscelânea de opiniões e sentenças*

- o cuidado com as aparências externas, mesmo a aparência frívola, em palavras, vestimentas, comportamento, uma vez que esse cuidado marca um limite, afasta, protege da confusão.
- o gesto lento, também o olhar lento. Não há muitas coisas de alto valor: e essas vêm e querem ter pleno valor por si mesmas. Nossa admiração é custosa.
- a resistência à pobreza e à carência, até mesmo à doença.
- escapar de pequenas honras e desconfiar de todo aquele que elogia levianamente: pois o elogiador acredita que entende do que elogia: mas entender — Balzac revelou isso, esse homem tipicamente ambicioso — compreender c'est égaler.
- Nossa dúvida sobre a comunicabilidade do coração é profunda; a solidão, não como escolhida, mas como dada,
- a convicção de que se tem deveres apenas para com os iguais e de que se comporta a bel-prazer com os outros: que apenas inter pares se pode esperar justiça (infelizmente, ainda falta muito).

- a ironia contra os “talentosos”; a crença na nobreza do nascimento, também nos costumes. “Aristocratas do espírito” — é palavra favorita para judeus.
- sempre se sentir como quem deve conceder as honras: embora seja pouco frequente encontrar alguém que possa honrá-lo.
- sempre disfarçado: quanto mais elevado é o ser humano, mais ele precisa ser incógnito. Deus, se houvesse um, deveria, por razões de decência, mostrar-se no mundo apenas como humano.
- A capacidade de otium, a convicção incondicional de que um ofício, em qualquer sentido, não desonra, mas certamente desgraça. Não ao “zelo” em sentido burguês, já que muito sabemos honrá-lo, ou como aqueles artistas que cacarejam insaciavelmente e fazem isso como galinhas — cacarejam, põem ovos e cacarejam novamente.
- *Protegemos* os artistas e poetas e quem quer que seja mestre em qualquer coisa: mas como seres que são de um tipo mais elevado do que aqueles que só *podem* fazer alguma coisa, como meros “homens produtivos”, não nos confundamos com eles.
- o prazer com as *formas*; em defesa de toda formalidade, a convicção de que a polidez é uma das grandes virtudes; a desconfiança contra todas as formas de autoindulgência, incluindo toda liberdade de imprensa e de pensamento, porque sob elas o espírito se torna confortável e desajeitado, relaxando os membros.
- o deleite com as *mulheres*, como um tipo de ser talvez menor, porém mais fino e mais leve. Quanta felicidade em encontrar seres que sempre têm em mente a dança, a tolice e o ornato! Elas têm sido o deleite de todas as almas masculinas muito tensas e profundas, cujas vidas são sobrecarregadas com grandes responsabilidades.
- o deleite com príncipes e sacerdotes, porque defendem a crença em uma diferença de valores humanos, em suma, no ranqueamento, até mesmo na valorização do passado, pelo menos *simbolicamente* e, as mais das vezes, em grande escala, até mesmo, de fato.
- o poder do silêncio: e nenhuma palavra sobre isso na frente dos ouvintes.
- a resistência de longas inimizades: a falta de conciliação fácil.
- o nojo à demagogia, ao “esclarecimento [Aufklärung]”, ao “conforto”, à confidencialidade plebeia.
- a coleção de coisas preciosas, as necessidades de uma alma elevada e exigente; não querer ter nada em comum. *Seus livros, suas paisagens*.
- nós nos rebelamos contra experiências boas e ruins e não tornamos as coisas comuns de modo rápido. O caso individual: como somos irônicos contra o caso individual quando ele tem o mau gosto de se comportar como uma regra.
- amamos o ingênuo e os ingênuos, mas como espectadores e seres superiores, achamos Fausto tão ingênuo quanto sua Gretchen.
- subestimamos os bons como animais de rebanho: e sabemos como muitas vezes entre os piores, mais perversos e mais severos seres humanos, se esconde uma inestimável gota dourada de bondade, que toda mera bondade e alma leitosa — — —
- não consideramos que um ser humano de nossa espécie seja refutado por seus vícios ou por suas tolices. Sabemos que é difícil nos conhecer e que todos nós temos razões para nos valer de fachadas (FP 1885, 35[76, 77, 78]).

Como podemos ver, essa tentativa de determinar diferentes tipos de nobreza está intimamente relacionada a ponderações sobre as condições de entendimento mútuo. Isso é ilustrado pela *frase espirituosa* [Bonmot] de Balzac (1876), que Nietzsche, aliás, retirou de uma coleção de cartas. Ao tema das máscaras e da dissimulação é dado centralidade, assim como ao desejo de se plasmar

esteticamente como artista, que não precisa produzir, mas pode, como alguém superior, colher os frutos do *otium*, não se deixando levar por isso, mas cultivando a polidez como uma virtude.

Como Andreas Urs Sommer corretamente observou, não há um caminho direto dessa lista para o capítulo 9 de *Além do bem e do mal*, intitulado “O que é nobre”: “— o ponto de fuga de *Além do bem e do mal* 287, ou seja, a ‘reverência ante si mesmo’ está completamente ausente ali” (SOMMER, 2016, p. 792). Além disso, o bordão central da primeira seção do nono capítulo de *Além do bem e do mal*, o *pathos da distância*, também está completamente ausente aqui. Em suma, essa lista não é o núcleo dos conceitos de nobreza de BM,¹⁹ mas de uma pequena ética da troca de cartas que Nietzsche apropriadamente formula e, ao mesmo tempo, aplica em uma carta.

4. Uma metacorrespondência

Vejamos agora uma carta mais longa que Nietzsche escreveu de Sils Maria em 23 de julho de 1885 para Heinrich Köselitz, que estava em Veneza na época (KSB 7, 68-70, nº 613).²⁰

A importância da carta para a recepção de Dühring por Nietzsche tem sido frequentemente reportada pela pesquisa, (Cf. MITTASCH, 1952, p. 53; D'IORIO, 1995, p. 103) mas, até onde sei, ela ainda não foi reconhecida como uma reveladora carta autorreferente, quer dizer, uma carta sobre a escrita de cartas. Isso talvez seja devido ao fato de que essa carta não foi reproduzida corretamente na KSB e na KGB, já que precisamente a passagem mais decisiva, ainda presente na muito criticada edição de Peter Gast, está faltando (Cf. GAST, 1908, pp. 218-221).²¹ A carta é dividida em quatro seções principais, a terceira trata de Dühring, a última, de queixas particulares sobre Louise Röder-Wiederhold, que nessa época deveria

¹⁹ Sobre isso, ver GRAU (1996, pp. 129-146; 1997, pp. 95-115); HELLER (1978, pp. 212-237) e STEGMAIER (2014, pp. 179-205).

²⁰ Nietzsche responde a uma carta de Köselitz datada de 7 de julho e a um cartão postal datado de 21 de julho (KGB III 4, 33, nº 283 e KGB III 4, 38, nº 285) — Köselitz, por sua vez, responderia em 29/07/1885 (KGB III 4, 42). Ver o útil comentário sobre essa carta feito por VIVARELLI (2011, pp. 995-7). Sobre a amigável troca de cartas entre Nietzsche e Köselitz em geral, ver STROBEL (2006, pp. 223-258).

²¹ Ver A edição de Gast das cartas de Nietzsche foi criticada de forma contundente por Curt Paul Janz, algo comparável a uma excomunhão. Janz criticou corretamente as omissões grosseiras e as distorções tendenciosas (Cf. JANZ, 1972, pp. 16-19 e pp. 33-41). No entanto, também é verdade que Gast — como Janz também reconhece — pôde contribuir com explicações importantes devido à sua estreita relação com Nietzsche e foi um dos poucos que conseguiu ler a caligrafia de Nietzsche. Na carta que será discutida agora, Gast corta uma longa passagem do final, na qual Nietzsche se queixa de Louise Röder-Wiederhold, o que é, sem dúvida, uma intervenção indesculpável. No entanto, em sua transcrição há uma linha da carta que não aparece na KSB — ela é registrada apenas como uma variante [Lesart] na parte das *Observações finais* [Nachbericht] da KGB (KGB III 7/1, 91).

produzir, para Nietzsche, versões impressas daquilo que ele lhe ditava;²² as duas primeiras partes são fundamentais para nossas questões. “Caro amigo”, escreve Nietzsche, “eu poderia apostar que você mesmo responderia à sua carta-‘socorro’ [*Nothschrei-Brief*] dessa forma, como ocorre hoje por meio deste cartão — para minha grande alegria, como admito de bom grado. Da minha própria vida de escritor de cartas, conheço muito bem o fenômeno [que eu chamo de *responsabilidade pessoal* — adição minha, C.Z.] segundo o qual comete-se uma estupidez e, além disso, uma indelicadeza quando o destinatário de uma carta intervém, com uma célebre expressão de pesar, numa ‘descarga [Auslösung]’ natural (criação da soberania pessoal). Ecco! Falei como um pedante! — mas como um amigo, acredite em mim! —” (KSB 7, 68, nº 613).

Em carta de 7 de julho, Heinrich Köselitz, conhecido como Peter Gast, escreveu a Nietzsche, em detalhes, sobre suas inúmeras e inúteis tentativas de encontrar apoiadores para suas óperas. Suas queixas culminaram em um grito de desespero: “Bem-aventurados sejam aqueles que não enviam óperas; não consigo trabalhar em quase nada, tudo parece perdido para mim e não tenho fôlego nem força para começar de novo. Não posso mais suportar esse estado”. (KGB III 4, nº 283, 33-36; aqui: p. 34) Como Nietzsche não o respondeu, ele envia um cartão postal duas semanas mais tarde, perguntando se pode enviar uma cópia da quarta parte de *Zarathustra* para Widemann e, ao mesmo tempo, informando-o de que “li muito *Zar[atustra]* recentemente e fui fortalecido por esse livro sagrado sem igual. Se o verdadeiro Zoroastro tivesse escrito esse livro! Uau!” (KGB III 4, 38, nº 285)

Köselitz havia recuperado a compostura. Ele explicou que a leitura de *Assim falou Zarathustra* o havia dado novas forças. Satisfeito com isso, Nietzsche finalmente o responde e faz Köselitz entender, inicialmente com uma alusão ao “grito de socorro [*Nothschrei*]” do humano superior em Za, que a compaixão teria

²² “O pensamento que você expressou em relação ao Sr. Widemann [na carta, uma falsa letra ‘e’ é riscada, a KGB não adota a exclusão — adicionado por mim, C. Z.] é muito bem-vindo: envie-me uma cópia,* de forma que minha calorosa simpatia por ele fique evidente — uma espécie de congratulação pela conclusão de seu trabalho. O mesmo não se passa comigo: o que você me sugere sobre “posições de equilíbrio [*Gleichgewichtslagen*]” e “indestrutibilidade da força [*Unzerstörbarkeit der Kraft*]” também faz parte das minhas crenças. Mas temos Dühring contra nós: por acaso encontrei esta bela frase: ‘O estado original do universo ou, para ser mais claro, de uma existência imutável da matéria que não inclui qualquer acúmulo temporal de diferenças é uma questão que só pode ser rejeitada pela mente que vê o ápice da sabedoria na automutilação de seu poder gerador’. Portanto, esse “maquinista” de Berlim nos considera, meu caro amigo, como castrati: pelo menos espero que tenhamos uma espécie de compensação para a deficiência indicada no fato de que nós — ‘cantamos mais belamente’ do que o senhor Dühring. Dificilmente conheço um tom mais repugnante do que o dele. — Já lhe disse pessoalmente que considero o espaço ‘finito’, ou seja, o espaço com uma forma definida, irrefutável no sentido de uma interpretação mecanicista do mundo, e que a impossibilidade de uma posição de equilíbrio, para mim, parece estar ligada à questão de como todo o espaço é moldado — certamente não de forma esférica! — Minha saúde é preocupantemente incerta; algum perigo cardinal. A senhora Röder está fora há meio mês, bene merita! Mas cá entre nós, ela não me agrada, não quero reencontrá-la. Tudo o que eu lhe ditei não tem valor; ela também se punha a chorar mais vezes do que eu gostaria. Ela é instável; as mulheres como um todo não percebem que um infortúnio pessoal não é argumento e muito menos pode ser fundamento de uma visão filosófica global das coisas. O pior de tudo é que ela não tem modos e ainda fica balançando as pernas. Ela me ajudou a passar por um mês desagradável, entretanto, com a melhor das intenções. — Está quente, muito quente também por aqui. Seu amigo N.”

sido a mais equivocada reação ao pedido de ajuda de seu amigo. A passagem correspondente de Za diz o seguinte:

então ele ouviu um longo, longo grito, que os abismos lançaram e ecoaram, já que ninguém queria retê-lo: tão medonho soava. / “Seu terrível pregador”, disse Zaratustra por fim, “isso é um grito de socorro [Nothschrei], grito de um ser humano; pode muito bem vir de um mar negro. Mas que me importa a penúria humana! Meu último pecado, que foi guardado para mim, você sabe como se chama?” — “Compaixão!”, respondeu o adivinho com o coração transbordando e então levantou as duas mãos — “Ó Zaratustra, eu venho para tentá-lo em seu último pecado!” — E mal essas palavras tinham sido ditas o grito ressoou novamente, mais longo e mais angustiante do que antes, e muito mais próximo” (ZA IV, O grito de angústia, KSA 4, 301).

Assim, foi uma boa ideia ficar em silêncio por algum tempo, em vez de lhe dar conforto espiritual imediatamente, pois ele deu a Köselitz a chance de recuperar o controle de si mesmo. Seu cartão postal, que trazia consigo um “grito de socorro”, atestaria o fenômeno da “responsabilidade pessoal [Selbstbeantwortung]”, com a qual ele próprio estava bem familiarizado. Essa é a parte decisiva da frase que está faltando em KSB, trecho no qual Nietzsche retoma suas reflexões sobre a escrita de cartas como reflexo de si [Selbstbespiegelung], acrescentando, todavia, uma dimensão terapêutica ao se basear na central ideia fisiológica de “descarga [Auslösung]” da *Mecânica do Calor* [Mechanik der Wärme] de Robert Mayer (Stuttgart, 1874).²³ Mayer acreditava que estados de desânimo [Verstummungen] eram prejudiciais, uma vez que seriam causados por impulsos reprimidos — e que era aconselhável para a saúde permitir que os impulsos se descarregassem na ocasião apropriada, já que essas “descargas apropriadas” são “percebidas como agradáveis”²⁴ pelo corpo (cf. FP 1881, 11[28] e FP 1881, 11[23, 24, 29, 31]).²⁵

Nietzsche usa aqui o modelo da descarga dinâmica de Mayer como um receituário de filosofia de vida fisiologicamente fundado e útil para a “criação da soberania pessoal”, que, como Köselitz sabe e, por isso, entende o subtexto de Nietzsche, não é sinônimo da própria alegria de viver [Lebensglück], mas sim de um equilíbrio afetivo saudável.²⁶ Nesse contexto, o que Nietzsche quer dizer com isso é explicado na próxima parte da carta. Lá ele se refere explicitamente à longa

²³ Sobre a adoção, por Nietzsche, do conceito de descarga [Auslösung] de Mayer, ver MITTASCH (1952, pp. 119-125; 1942/1943, pp. 139-161; 1942, pp. 69-76); BRUSOTTI (1997, pp. 56-64) e MAYER (1976).

²⁴ MAYER, 1976, p. 12. Sobre isso: “No menor organismo, a força está constantemente se formando e deve então ser descarregada: seja por sua própria vontade, quando se encontra plena [Fülle], ou quando um estímulo vem de fora.” (FP 1881, 11[139]).

²⁵ Ver também a correspondência com Köselitz de 10 e 16 de abril de 1881, pois Nietzsche já havia confessado a ele, quatro anos antes, em um cartão postal, que em “livros esplêndidos, simples e alegres como os de Mayer pode-se ouvir uma harmonia de esferas que só é preparada para quem é científico”, e acrescentou: “‘Über Auslösung [Sobre descarga]’ é para mim a coisa mais essencial e útil do livro” (KSB 6, p. 84 s., nº 103).

²⁶ “A felicidade não é a meta: uma força tremenda no ser humano e na humanidade quer, porém, liberar-se [sich ausgeben], quer criar, existe uma cadeia contínua de explosões que de modo algum têm a felicidade como meta” (FP 1880-81, 9 [48]).

lista de diferentes formas de nobreza citadas acima e formula — fazendo alusão à ética epistolar de Sêneca, com a qual Kôselitz está muito familiarizado —²⁷ seu próprio pequeno tratado psicofisiológico escrito na forma de carta sobre o tratamento terapêutico de um amigo em perigo. A carta, desse modo, não apenas explica a terapia, mas é o próprio remédio. O prévio silêncio frio diante do desespero de Kôselitz agora aparece sob essa luz como um gesto que é tão nobre quanto útil:

Ontem, para meu próprio incentivo no caminho da vida uma vez escolhido, anotei uma série de traços pelos quais reconheço a “nobreza [Vornehmheit]” ou “aristocracia [Adel]” no ser humano — e, inversamente, o que pertence à “plebe [Pöbel]” em nós. (Em todos os meus estados de doença, sinto, com horror, uma espécie de rebaixamento a fraquezas plebeias, suavidades plebeias, até mesmo virtudes plebeias — você entende isso? Oh, seu saudável!) Nobre, por exemplo, é a aparência retida *frivolamente*, com a qual uma dureza e autocontrole estoico são *mascarados*. Nobre é ir lentamente, em todos os aspectos, até mesmo o olhar lento. Nós dificilmente admiramos. Não há muitas coisas valiosas; e elas vêm até nós por vontade própria e *querem* vir até nós. Nobre é evitar pequenas honras e desconfiar daqueles que elogiam facilmente. Nobre é a dúvida sobre a comunicabilidade do coração; a solidão, não como algo escolhido, mas como algo dado; a convicção de que temos deveres apenas para com nossos iguais e que lidamos com os outros como bem entendemos; que sempre nos sentimos como alguém que tem honras a *conceder* e raramente admitimos para alguém que ele tem que partilhar honras apenas conosco; que quase sempre vivemos disfarçados, viajando incógnitos, por assim dizer, — para evitar muita vergonha; que somos capazes de otium e não apenas zelosos como galinhas: — cacarejando, botando ovos, cacarejando de novo, e assim por diante. E assim por diante! velho amigo, estou esgotando sua paciência, mas você certamente adivinhará o que eu gosto e aprecio em sua vida, e o que eu sempre desejo ver *sublinhado* com mais firmeza. [...] [Anotado na dobra da carta]* Eu pensava: será que meu quarto Z<aratustra> seria aceito por você? De fato, ele é de difícil acesso, com seus estados remotos e “espaços continentais [Weltgegenden]”, que, no entanto, existem e não são meramente arbitrários. Dito para você, como meu “único” (KSB 7, 68-70, nº 613).

Todos os motivos mencionados anteriormente, para a determinação da sutil interação humana, estão reunidos aqui e diretamente adaptados à arte de Peter Gast, incluindo a ideia de que um olhar compassivo humilha aquele a quem é dirigido. Ainda mais importante é a ideia de “responsabilidade pessoal” como condição para a própria soberania, o que é possível para aqueles que precisam se manter em pé (e para os quais Zaratustra pode servir como um viático). A ideia de responsabilidade pessoal também faz variar o motivo frequentemente usado por Nietzsche tanto de escrever apenas para si mesmo quanto o da narração de si, por exemplo: “*Sibi scribere*. — O autor razoável não escreve para uma posteridade senão para a sua própria, isto é, para os de mesma idade, a fim de ainda poder se

²⁷ Kôselitz havia até enviado a Nietzsche, dois anos antes, citações da *Ad Lucilium Epistolae morales* de Sêneca em cartas datadas de 20 de maio e 21 de agosto de 1883 (cf. KGB III 2, nº 195, 376-379; aqui, p. 378; cf. também KGB III 2, p. 381 ss., nº 199; KGB II 2, 390, nº 204). Nietzsche faz um elogio em seguida: “Não tenho nada a acrescentar às suas palavras sobre Epicuro, como as anteriores sobre Sêneca — em termos de *efetiva expertise* [*SachKenntniß*]” (KGB III 1, 437, nº 457).

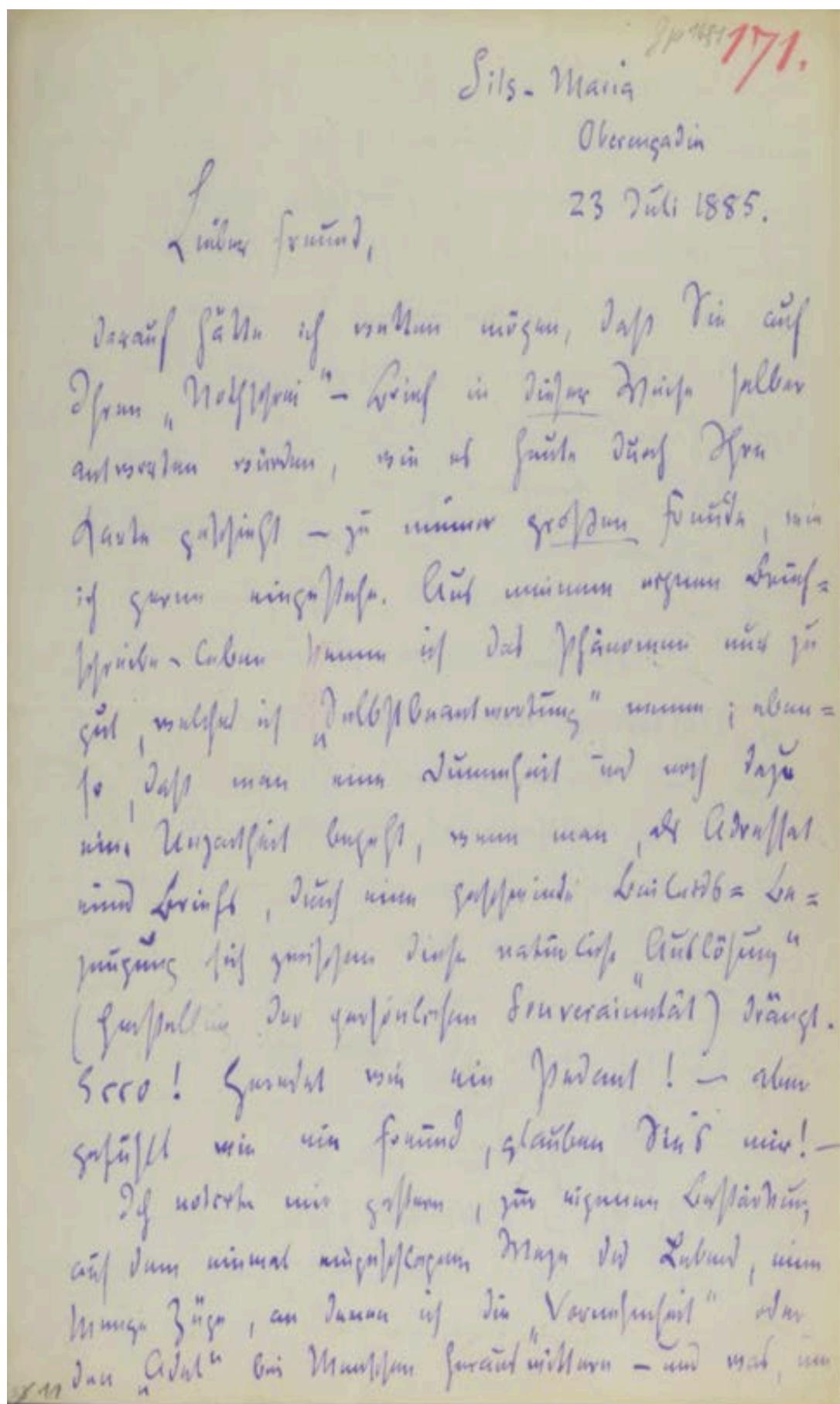
divertir" (OS 167, KSA 2, 446), ou: "Ninguém me diz nada de novo: é assim que eu digo a mim mesmo" (ZA, Das antigas e novas tábuas, KSA 4, 246).²⁸

Se olharmos agora para o manuscrito da carta,²⁹ não apenas reconheceremos facilmente a passagem ausente na KSB, mas também notaremos outros fortes desvios na transcrição do manuscrito, que se devem à diretriz editorial da KGW de reproduzir as ênfases [de Nietzsche] em letras espaçadas [*Sperrungen*]. As intervenções, portanto, afetam as funções gestuais dos sinais de pontuação e das marcações textuais, que são tão importantes para a escrita de Nietzsche, e inevitavelmente levam a distorções relevantes para o conteúdo, especialmente em uma carta que tematiza a importância de sutilezas no trato com o outro. O que Nietzsche literalmente sublinha cada vez mais firmemente com sua caneta de tinta azul nessa carta é o que lhe agrada na existência artística de Gast, algo que não é propriamente adquirido, mas sim criado no ócio e em segredo — o que é sublinhado não tem apenas uma função gestual aqui, esses grifos servem também para dar contorno, no sentido de Sêneca, ao caráter de Gast — ou dito de outra forma: Nietzsche, com eles, modela seu destinatário diante do espelho [*sein Gegenüber zum Spiegel*].³⁰

²⁸ Ver tais ideias, por exemplo, em FORNARI (2012, pp. 289–301) e o comentário em KGW II 4, p. 275.

²⁹ Fac-símiles em processo de publicação na plataforma digital *Nietzsche source* — agradeço a Paulo D'Iorio pela permissão de utilizá-los.

³⁰ Uma revisão, atualmente planejada, da KGB e, respectivamente, da versão digital das cartas deve definitivamente sopesar a diferenciação das ênfases tal qual consta da caligrafia. Sobre o problema da edição das cartas de Nietzsche, consultar STOCKMAR (2005) e MÜLLER-BUCK (2006, pp. 525–529).



gehabt, Aller jem „Völk“ in mir gefördert. In allen
 mirigen Leidenschaften = jähnlichen Fesseln ist, mit Menschen,
 mit Gott, fast jenseits jen „Völk“ sahen, gewünscht, gehabt =
 sahen Mildum, sogar „Völk“ sahen Dämonen - nur nicht
 „Von Gott? Oder Von Gott?“ Voraussetzung ist ja.
 Der frischgefallene freudliche Christus, mit dem mir
 Hölle, Fäulnis und Todestraum verhüllt waren. Voraus-
 setzung ist ja Langsame Erfüllung in allen Menschen aus
 das Langsame Auge. Mir Langsamem lebte. (6
 giebt nicht in mir wahrhafte Freude; und diese Menschen
 von selber und wollen ja mir. Voraussetzung ist
 ja Außenwirkung vor Wahrheit (grün, und Weißheit aus
 gegen mir, und mir nicht Lebt. Voraussetzung ist ja Denn
 ist an der Weißheitlichkeit ist gewandt; die Einsamkeit
 nicht ist gewandt, sondern ist gegenstand. In Weißheit
 giebt, daß man mir gegen Türen und Säulen Pfeile
 hat und gegen die Leidun war Schilderung unsäglich;
 daß man hier nur nur nicht fühlt, der Ebenen ja
vergessen ist, und fallen zusammen vergessen; daß
 er eben gerade für mich und jähnlichen Sachen; daß
 man jetzt immer und leichter Lebt, glücklich in erfüll-
 te Freiheit, um nicht Türen mir vergessen; daß man
 jem etwem fäsig sei, und nicht mir flüchtig sein

füßen: - gähnen, einlagen in minder gähnen in
 1. feste. Nur V. soll! altes främe, ist främe,
 K. Gedächtnis, aber die wecken genügt, was wir
 an K. um Leben gefällt und främe macht, und
 das ist immer fester unter Jäger voraus.

Nun Gedanken, mehrfach die in Läufig ist
 immer Wiederau einpau, ist mir W. will-
kommen: überlunden die mir (zumal V., das
 daran auf mich warten zukehren füre ist
 möglich ist - als mir der Glückwunsch zum Vol-
 undtag eines Mutes. Da kann ja wohl nicht;
 weil die mir andankt über „Gleichsamkeit“
 und „Kunstfertigkeit des drauf“, gefordert auf in
 meine Schreib- und -Arbeiten. Das geben mir Nützlich
 Sagen und: zufällig füre ich ohne die mir Nützlich
 V. im Kultuswesen und Kulturkunst oder, Kult-
 us für Orgien und, nicht verantwortliche, keine zu
 einer Säufung nur. Vom Kultuswesen und Kultus
 der Kultur, ist mir feste, die mir der jungen V. von
 mir abweisen kann, das in der Vollzug und Kultus
 einer Begeisterung die Sippe der Mutterheit liebt.
 Nichts Kultus „Mutterheit“ fällt und also, wenn
 nur man främe, für castati: zum Mutterthum

(12)

Hoffe ich, wir haben nun Art Wahrheit.
 Ich freu mich auf gewölkten Margot Savoir, dass
 mir "Josephin singen" als Name Nisching. Ich
 kann kaum einen wunderlichaften Denunzianten
 im Sinn. → Was ist dann und los sei d. h. bei
 einem gesetzlichen Namen für unabrechlich ist im
 Falle eines unsachlichen Mordabschöpfung falle und
 dass die Unrechtsfreiheit einer Geisteskrankenlage wird
 mit der Frage, wie gesetzlich der Gesamt-Namen
 ist - gewiss nicht Vögelchen! ^{zulässig zu singen ist} Das falle ich
 dann schon unbedingt erzählt. -

Wenn Josephin ist Gewissigkeit in sich; irgend
 ein radikaler Gesetz. Frau Böker ist freilich
 fallen Moral fast, keine merita! Aber, nichts und,
 ich gebe mir nicht, ich müsste keine Minderstüng.
 Aller, was ich von Böker habe, ist oben Mord; auf
 zwecklos zu öffnen als mir C. A. D. ist fällig; die
 französischen Organisten alleamt weiß, dass man nur
 mal eben kein Argument ist, am wenigsten aber die
 Grundlage \geq einer zivilisatorischen Gesamtstrafreig aller
 Vierzehn - kann. Das Münster aber ist: sie hat keine
 Manieren, und Verhältnisse mit dem Leidenden. Verhältnisse: sie
 hat mir über einen bösen Moral vorgezogen, mit dem
 allen Unfertigen Gesetzen. - füllt, umhüllt heißt mich hier. Hr. Kumm

5. A extemporânea arte de escrever cartas de Nietzsche

Tudo está conectado, há tempos tudo está indo bem, constrói-se sua filosofia como um castor, isso é necessário e não se sabe disso (Carta a Georg Brandes, 4 de maio de 1888 [KSB 8, 310, nº 1030]).

Nietzsche deixou uma extensa correspondência, cuja peculiaridade não pode ser reduzida ao fato de que ele queria construir, com suas cartas para alguns confidentes, uma “ponte para fora da solidão” (Cf. NICKISCH, 1991, p. 58 e GIAMETTA, 2013, pp. 99-106). Esse é certamente um aspecto, mas algumas cartas também permitiram que ele experimentasse e, ao mesmo tempo, refletisse sobre possíveis formas de contato [*Umgangsformen*] somente por esse meio. Assim, as cartas se tornaram um veículo de autocompreensão e intuição psicológica (Cf. VIVARELLI, 2016, pp. 47-54) e, mais ainda, uma ocasião para uma ética de escrever com precisão para amigos escolhidos. Além disso, em suas cartas, ele cria para o destinatário referências reconhecíveis, mas também ocultas, aos seus escritos. A originalidade de Nietzsche se manifesta, sobretudo, em sua capacidade de individualizar formas convencionais, como a carta tradicional ou cartões postais. Embora tenha escrito muitas cartas, ele nunca caiu na rotina; pelo contrário, adorava minar ironicamente as frases polidas, as saudações e as fórmulas de despedida, ou afastá-las em favor de formulações incomuns. São necessárias mais pesquisas nessa área, pois as cartas de Nietzsche ainda são, em grande parte, um território desconhecido, cuja identificação requer heurísticas textuais específicas para a interpretação da, e contextualização com, sua obra, tarefa essa que tem que ser feita primeiro. Deve-se ter em mente que Nietzsche atribui um *status* diferente à carta em comparação aos escritos publicados, ou seja, não podemos simplesmente considerar as declarações nas cartas como comentários sobre os escritos aos quais elas se referem, mas elas devem ser interpretadas, em virtude de sua enfática orientação a um destinatário, no respectivo contexto de comunicação. Nesse sentido, dependeria, então, de descobrir a diferença entre os pensamentos formulados neste *medium*, a carta, e as formulações aparentemente semelhantes nos escritos publicados. Considerado isso, a ética da nobreza, como mostrado acima e tal como ela é elaborada por Nietzsche em uma carta, não pode ser tematicamente comparada com uma apparentada seção de BM. Em vez disso, vemos que Nietzsche pode tomar caminhos diferentes a partir de um apontamento póstumo, um que perpassa muitas etapas ao longo da obra publicada, resultando em uma tipificação provisória das virtudes nobres, e outro, que esboça o significado da nobreza para uma doutrina neoestóica de cartas adaptada ao presente.³¹ Por isso, seria também necessário adotar uma perspectiva

³¹ Cf. carta a Köselitz de 3 de agosto de 1883 (KGB III 1m 417): “Minha crença é que existem seres humanos superiores e inferiores, bem como variados graus e distâncias; e é indispensável que o humano superior não apenas *se coloque* no lugar mais alto, mas também sinta o *afeto da distância* [*Affect der Distanz*] e, ocasionalmente, faça saber disso — indispensável para isso, pelo menos, é

histórico-cultural e filosófico-cultural sobre a escrita de cartas na época de Nietzsche.

Adorno percebeu que o “julgamento histórico sobre a carta enquanto forma” havia sido dado: “Ela está ultrapassada; aqueles que ainda são capazes de escrevê-la têm habilidades arcaicas; de fato, as cartas não podem mais ser escritas hoje em dia” (Cf. ADORNO, 1936, p. 128). Como vimos, Nietzsche também chamou atenção, repetidamente, para as condições culturais da escrita de cartas e, como Adorno, nomeou o *otium* como seu pré-requisito mais importante. Os pensamentos de Nietzsche sobre o ócio estão, portanto, intimamente ligados à escrita de cartas, como a passagem a seguir mostra de vez:

Ócio e ociosidade. — Há uma selvageria semelhante à dos ameríndios, peculiar ao sangue indígena, na maneira como os americanos lutam pelo ouro: e sua pressa pelo trabalho sem fôlego — o verdadeiro vício do novo mundo — já está começando a tornar selvagem, por contágio, a velha Europa e a espalhar sobre ela uma espantosa desespiritualização [*Geistlosigkeit*]. Já estamos nos envergonhando do descanso; a longa contemplação quase nos faz sentir remorso. Pensa-se com o relógio na mão, enquanto se almoça, olhos fixos no jornal da bolsa de valores — vive-se como alguém que pode continuamente “perder alguma coisa”. “É melhor fazer qualquer coisa do que nada” — esse princípio é uma corda para enforcar todo cultivo [*Bildung*] e todo gosto superior. E assim como todas as formas são visivelmente arruinadas por essa pressa dos trabalhadores, o sentimento pela forma em si, o ouvido e o olho para a melodia dos movimentos também são arruinados. A prova disso está na *lucidez desajeitada* exigida agora em todos os lugares, em todas as situações em que o ser humano quer ser honesto com alguém, em suas relações com amigos, esposas, parentes, filhos, professores, alunos, líderes e príncipes — não há mais tempo ou energia para cerimônias, para se arriscar em desvios, para todo espirit [em francês, no original — nota do tradutor] em uma conversa e para todo *otium* em geral. Pois a vida em busca de ganhos força continuamente o espírito a se consumir até a exaustão, em constante fingimento, esperteza ou antecipação: a verdadeira virtude agora é fazer algo em um tempo menor do que outra pessoa. E assim, há apenas raras horas de honestidade concedida: mas nessas horas a pessoa está exausta e não apenas quer “relaxar”, mas também *se espreguiçar* [*sich hinstrecken*] extensivamente e de modo desajeitado. É de acordo com essa disposição que agora escrevemos nossas cartas, cujo estilo e espírito sempre serão o verdadeiro “sinal dos tempos” [...] “Nobreza e honra estão juntos apenas com *otium e bellum*”: assim souo a voz da antiga nobreza! (GC 329, KSA 3, 556 s.)

Adorno, no entanto, parece romantizar a escrita de cartas no século XIX quando considera que uma ingênua proximidade seja o pressuposto para se comunicar abertamente em uma carta. Independente do fato de que o imediatismo é perdido quando se escreve uma carta de qualquer maneira, uma carta também pode resultar de “reflexão, de loquacidade, de não-identidade”, como foi corretamente objetado (BÜRGEL, 1976, p. 284). Pode-se acrescentar ainda

que seu estar-no-alto produza efeito [*wirkt*], ou seja, que isso torne ainda mais alto. Se eu entendi bem o primeiro Zaratustra: ele quer se dirigir exatamente àqueles que estando na multidão e no meio do populacho *ou* se tornam vítimas desse afeto de distância (do nojo, sob certas circunstâncias!) ou têm que dele se livrar: a eles ele aconselha fugir para uma ilha solitária e bem-aventurada — ou para Veneza. —”

que mesmo a carta romântica não criou um imediatismo ingênuo, mas foi uma forma de arte que serviu à constituição pública de identidades artísticas (BOHRER, 1989). As cartas de Nietzsche, mesmo que sejam cartas privadas, parecem ter relação com isso. Ele não escreve cartas que são diretamente destinadas a alguém, mas escreve para muitas pessoas e cada uma das quais supostamente tem que espelhar seu eu de uma maneira diferente. O conceito nietzschiano de reflexo de si [*Selbstbespiegelung*] orientado para o destinatário pluraliza, no prisma de suas cartas, a concepção romântica do dar a si mesmo uma forma estética [*ästhetischen Selbstformung*], já que muitas facetas do eu de Nietzsche, ou mesmo várias identidades, assumem um contorno visível nos múltiplos reflexos de sua sala de espelhos representada pelas suas correspondências. Além disso, as cartas de Nietzsche não pretendem ser um “sinal dos tempos”, mas sim revitalizar uma ética extemporânea, até mesmo antiga de trato refinado e nobre. Não são cartas feitas às pressas ou falsas confidências; antes, elas modulam com paciência e cuidado a comunicação por meio de distâncias sutilmente ajustadas.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Nachwort. in: Walter Benjamin (Hg.), Deutsche Menschen: Eine Folge von Briefen ausgewählt und eingeleitet von Walter Benjamin mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1962 (1936), pp. 119–128.
- BALZAC, Honoré de. Correspondance 1819–1850. 2 Bde., Paris 1876.
- BOHRER, Karl Heinz. Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1989.
- BRUSOTTI, Marco. Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von ‚Morgenröthe‘ bis ‚Also sprach Zarathustra‘. Berlin: Walter de Gruyter, 1997.
- BÜRGEL, Peter. Literarische Kleinprosa. Eine Einführung. Tübingen: Narr Verlag, 1983.
- BÜRGEL, Peter. “Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells”. in: DVjs, 50 (1976), pp. 281–297.
- CAMPIONI, Giuliano, D’IORIO, Paolo, FORNARI, Maria Christina u. a (hrsg.) Nietzsche’s persönliche Bibliothek. Unter Mitarbeit von Renate Müller-Buck. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.
- CAMPIONI, Giuliano, FORNARI, Maria-Cristina, VIVARELLI, Vivetta (Hrsg.). Epistolario di Friedrich Nietzsche, V, 1885–1889. Rom: Adelphi, 2011.

D'IORIO, Paolo. *La Linea e il cirolo. Cosmologia e filosofia dell'eterno ritorno in Nietzsche*. Genua: Pantograf, 1995.

FORNARI, Maria Cristina. “E così mi racconterò la mia vita’. Nietzsche dalle ultime lettere (1885–1889), in: Giuliano Campioni / Leonardo Pica Ciamarra / Marco Segala (Hg.). *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche. Saggi in memoria di Sandro Barbera*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.

GRAU, Gerd-Günther. *Vernunft, Wahrheit, Glaube: Neue Studien zu Nietzsche und Kierkegaard (Nietzsche in der Diskussion)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, pp. 95–115.

GRAU, Gerd-Günther. “Nietzsche: ‚Was ist vornehm?’”, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 21/2 (1996), 129–146;

GIAMETTA, Sossio. “Il dramma della solitudine di Nietzsche nel volume V del ‚Epistolario’, in: *Il ponte. Rivista di politica economia e cultura*, 69, 2013, pp. 99–106.

HELLER, Peter. “Nietzsche über die Vornehmen und die Vornehmheit”. in: HELLER, Peter. *Probleme der Zivilisation: Versuche über Goethe, Thomas Mann, Nietzsche und Freud (Modern German Studies, 3)*. Bonn: Bouvier, 1978, pp. 212–237.

MAYER, Robert. *Die Torricellische Leere und über Auslösung*. Stuttgart, 1876.

MITTASCH, Alwin. *Nietzsche als Naturphilosoph*. Stuttgart: A. Kröner, 1952.

MITTASCH, Alwin. “Friedrich Nietzsches Verhältnis zu Robert Mayer”, in: *Blätter für deutsche Philosophie*, 16 (1942/3), pp. 139–161.

MITTASCH, Alwin. “Der Kraftbegriff bei Leibniz, Robert Mayer, Nietzsche”. in: *Proteus*, 3/3 (1942), pp. 69–76.

MONTINARI, Mazzino. “Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe”. in: *Nietzsche-Studien*, 4 (1975), 374–431;

MOTSCHMANN, Uta. “Überlegungen zu einer textologischen Begriffsbestimmung des Briefes in Zusammenhang mit dessen editorischer Bearbeitung”. in: *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*. Hrsg. v. Siegfried Scheibe u. Christel Laufer (Redaktion), Berlin: Akademie Verlag, 1991, pp. 183–194;

MÜLLER-BUCK, Renate. “Zum Abschluß der Briefausgabe”. in: FORNARI, Maria Cristina Fornari (Hg.). *Nietzsche: edizioni e interpretazioni*. Pisa: Edizioni ETS, 2006.

MÜLLER-BUCK, Renate. „Ich schreibe nur, was von mir erlebt worden ist‘. Friedrich Nietzsches Briefe der achtziger Jahre. Dissertation (Tese de doutorado), TU Berlin 1998;

MÜLLER-BUCK, Renate., "Eine ‚ungeheure Synthesis‘, die noch ‚in keines Menschen Kopf und Seele gewesen ist‘. Zur Genese von ‚Also sprach Zarathustra‘ aus der Sicht von Nietzsches Briefwechsel", in: MERLIO, Gilbert (Hg.), *Lectures d'une œuvre: Also sprach Zarathustra*. Paris: Editions du Temps, 2000a, pp. 9–24;

MÜLLER-BUCK, Renate. "Friedrich Nietzsche als Briefschreiber". in: EMMRICH, Angelika (Hg.). *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*. München u. Wien: Carls Hanser, 2000b, pp. 130–139.

NICKISCH, Reinhard. *Brief*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1991.

PODACH, Erich. *Ein Blick in Notizbücher Nietzsches: Ewige Wiederkunft, Wille zur Macht, Ariadne*. Heidelberg: W. Rothe, 1963.

PREISENDANZ, Karl. "Nietzsche und Seneca". in: *Süddeutsche Monatshefte*, Jg. 5, Bd. 2, München 1908, pp. 694–696;

RÖLLIN, Beat. *Nietzsches Werkpläne vom Sommer 1885: eine Nachlass-Lektüre. Philologisch-chronologische Erschließung der Manuskripte*. München: Wilhelm Fink, 2012 (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 15).

SCHANK, Gerd. "Sprachwahl und Selbstdarstellung. Alltagssprachliche Mittel in Nietzsches Briefen". in: SCHANK, Gerd, VAN TONGEREN, Paul. *Freunde und Gegner. Nietzsches Schreibmoral in seinen Briefen und seine philosophische ‚Kriegs-Praxis‘, mit einem Glossar*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 11–74.

SCHMID, Irmtraut. "Was ist ein Brief? Zur Begriffsbestimmung des Terminus ‚Brief‘ als Bezeichnung einer quellenkundlichen Gattung". in: *editio2*, 1988, pp. 1–7.

STEGMAIER, Werner. *Formen philosophischer Schriften zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2021.

STEGMAIER, Werner. "Eine Frage zum Schluss. Das neunte Hauptstück: 'was ist vornehm?'" in: BORN, Marcus Andreas (Hg.). *Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse (Klassiker Auslegen)*, Berlin u. Boston: Walter de Gruyter, 2014, pp. 179–205.

STEGMAIER, Werner. *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der ‚Fröhlichen Wissenschaft‘*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.

SOMMER, Andreas Urs. *Nietzsche-Kommentar zu ‚Jenseits von Gut und Böse‘. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*. Bd. 5.1, Berlin u. Boston: Walter de Gruyter, 2016.

STOCKMAR, René. *Private Briefe – freie Wissenschaft: Briefe edieren am Beispiel von Friedrich Nietzsches Briefwechsel 1872–1874, KGB II/3 und II/4*. Frankfurt a. Main: Stroemfeld, 2005.

STROBEL, Jochen. "Peter Gasts Gaben an Nietzsche. Heinrich Köselitz als Korrespondent, Mitarbeiter und Editor Friedrich Nietzsches". in: STROBEL, Jochen(Hg.). *Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*. Heidelberg: Winter Verlag, 2006, pp. 223–258.

SYKUTRIS, Johannes. "Epistolographie". in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (RE). Supplementband V. Stuttgart 1931, pp. 185–220.

VAN TONGEREN, Paul. "Das Maass für Ehrlichkeit und Maskierung. Nietzsche über Freundschaft". in: SCHANK, Gerd u. VAN TONGEREN, Paul. *Freunde und Gegner. Nietzsches Schreibmoral in seinen Briefen und seine philosophische „Kriegs-Praxis“ mit einem Glossar*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

VIVARELLI, Vivetta. "Humor, Witz und Ironie als Waffen und Therapie in Nietzsches Werken und Briefen". in: GÖDDE, Günter, LOUKIDELIS, Nikolaos, ZIRFAS, Jörg (Hg.). *Nietzsche und die Lebenskunst. Ein philosophisch-psychologisches Kompendium*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016, pp. 47–54.

WAHRIG-SCHMIDT, Bettina. "Die ganze Welt ist nur ein Hospital": Anmerkungen zu einer Metapher Senecas bei Nietzsche". in: CONWAY, Daniel u. REHN, Rudolf (Hg.). *Nietzsche und die antike Philosophie*. (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, 11). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1992, pp. 173–192.

ZITTEL, Claus. "Der Dialog als philosophische Form bei Nietzsche". in: *Nietzsche-Studien*, 45 (2016), pp. 81–112.

Recebido / Received: 30/12/2024
Aprovado / Approved: 14/04/2025

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: andrelmg@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 (incluso a literária) restaria aprisionada pelo conteúdo.

Certamente um dos casos mais exemplares de redução da forma da escrita nietzsiana 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 conceptual remonta, segundo Reinhold Schröger, a outro mais antigo, grego, qual seja: ideia/máteria. 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 Schröger. Ver, de Schröger, o verbete *Form und Inhalt* in: RITTER, 1971. A centralidade do par conceptual 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 conceptualmente, 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, consequentemente, 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 metafóricamente 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 anuênciam 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 meticoloso 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. Policio-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 autotélicas, 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 história. 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 procedural 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, *Menschheitsdämerung. 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 Finnegann. 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, rememorame. Até mil de ti. Sorri. 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 cílico 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 sobrescrevo 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 meticoloso 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 sou; 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 Documenataire* 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 flirtam 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 concluir 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* (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 décadence 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 metacomentário 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: “Conseguintemente, 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 I).

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 *Ditirambos 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 “grandezza” 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 tragoeida*.

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 tragoeida*. 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 Mein: Suhrkamp, 2015.
- CAMPOS, Haroldo & CAMPOS, Augusto. *Panorama 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. *Linhos 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.

PLĘS, 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, Donald. “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

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 - N. 01 ISSN 2179 - 3441

A realidade fisiopsicológica do tipo Jesus em *O Anticristo* de Nietzsche

The Physio-Psychological Reality of the Jesus-Type in Nietzsche's The Antichrist

Allan Davy Santos Sena 

Mestre em filosofia pela Unicamp. Professor na Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC-PA), Belém, PA, Brasil. Contato: allandsena@gmail.com

Resumo: O artigo analisa a interpretação nietzschiana de Jesus em *O Anticristo*, destacando o tipo fisiopsicológico sobre o histórico. Jesus é compreendido como *idiota*, caracterizado por desenvolvimento interrompido, hiperexcitabilidade e incapacidade de resistência, cuja prática evangélica — não resistência, amor incondicional e vivência interior do reino de Deus — expressa sua fisiologia degenerada. Com base em Dostoiévski, Tolstói, Renan e literatura médica do século XIX, argumenta-se que Nietzsche vê a mensagem evangélica não como doutrina ou promessa, mas como prática e experiência, propondo uma leitura coerente e tipologicamente fundamentada do evangelho vivido por Jesus.

Palavras-chave: O Anticristo; Jesus; tipologia; idiotia; hiperexcitabilidade.

Abstract: The article analyzes Nietzsche's interpretation of Jesus in *The Antichrist*, emphasizing the physio-psychological type over the historical. Jesus is understood as an idiot, characterized by arrested development, hyperexcitability, and incapacity for resistance, whose evangelical practice — non-resistance, unconditional love, and the inward experience of the kingdom of God — expresses his degenerate physiology. Drawing on Dostoevsky, Tolstoy, Renan, and nineteenth-century medical literature, it is argued that Nietzsche views the evangelical message not as doctrine or promise but as practice and experience, proposing a coherent and typologically grounded reading of the gospel lived by Jesus.

Keywords: The Antichrist; Jesus; typology; idiocy; hyperexcitability.

Em resposta a uma carta em que Nietzsche elogia Dostoiévski¹, Georg Brandes declara estranhar tal admiração, afirmando que “toda a sua moral é aquilo que você batizou de moral de escravos”². Em outra carta, datada de 23 de novembro de 1888, o crítico literário dinamarquês expõe de forma mais detalhada sua opinião sobre Dostoiévski:

¹ “Creio plenamente em você quando afirma que se pode propriamente ‘renascer na Rússia’; eu conto qualquer livro russo, sobretudo Dostoiévski (traduzido em francês, graças aos céus, não em alemão!!), entre os meus maiores alívios” (carta de Nietzsche a Brandes de 20 de outubro de 1888, KSB 8, p. 456–457).

² Carta de Brandes a Nietzsche de 16 de novembro de 1888 (KGB III/6, p. 353)

Seus heróis não são apenas pobres e lamentáveis, mas também simplórios hipersensíveis, prostitutas nobres, frequentemente alucinados, epilépticos talentosos, candidatos entusiasmados ao martírio [*begeisterte sucher des Martyriums*], justamente o tipo que deveríamos supor entre os apóstolos e discípulos da primeira era cristã (Carta de Brandes a Nietzsche de 23 de novembro de 1888 [KGB III/6, p. 363]).

A semelhança dessa avaliação com a investigação fisiopsicológica que Nietzsche realiza em *O Anticristo*, ao analisar os tipos presentes nos Evangelhos e aproximá-los dos personagens que Dostoiévski descreve (Cf. AC 31, KSA 6, pp. 201-203), mostra que tal leitura era frequente entre a crítica literária da época. O próprio Dostoiévski direcionava esse tipo de interpretação, afirmando que seu grande objetivo era conceber, em seus escritos, o ideal do homem puro, tomando como modelos Cristo, Dom Quixote e os camponeses russos, conferindo-lhes como marca a epilepsia — da qual o próprio escritor sofria —, interpretada por ele como o preço que o frágil corpo humano deveria pagar pela experiência sagrada que precedia seus ataques (Cf. FRANK, 2003, pp. 321-449). Como a redação de *O Anticristo* havia sido concluída quase dois meses antes da carta de Brandes, não há razão para supor que o crítico dinamarquês tenha influenciado a interpretação de Jesus feita por Nietzsche.³

Nossa hipótese é que o diagnóstico de Jesus como idiota, feito por Nietzsche em *O Anticristo*, se associa diretamente à forma como a medicina e a psiquiatria do século XIX⁴ passaram a interpretar fenômenos religiosos. Em uma obra publicada ainda no último ano do século XVIII, *Traité du goître et du crétinisme*, de François-Emmanuel Fodéré (1800), o médico esclarece, em um “Avis sur le mot crétinisme” localizado no início do livro, que a origem do termo “cretino”, usado para se referir a uma forma endêmica de idiotia profunda, remonta à palavra “cristão”, no sentido de “cristão por excelência”, “cristão perfeito”, ou “imitação de Cristo”.⁵

³ É exatamente na carta que Nietzsche envia a Brandes em 20 de novembro de 1888 (KSB 8, pp. 482-483), que *O Anticristo* é, pela primeira vez, identificado como constituindo a *integralidade da Transvaloração de todos os valores*, e não somente o seu primeiro livro como havia sido planejado anteriormente.

⁴ Convém salientar que o emprego de categorias como “idiotia”, “degenerescência” ou “hiperexcitabilidade” não deve ser entendido em termos médicos ou psicológicos contemporâneos. Tais noções pertencem ao horizonte científico do século XIX e refletem classificações hoje superadas e carregadas de estigmas, inclusive associados a práticas eugenistas. Seu uso, aqui, tem apenas a função de reconstruir o campo conceitual no qual Nietzsche elaborou sua interpretação da figura de Jesus em *O Anticristo*, avaliando o diálogo crítico do filósofo com a literatura médica e psiquiátrica de sua época, e não uma adesão a essas categorias como diagnósticos legítimos no presente.

⁵ “O bócio [aumento anormal da glândula tireoide] é muito conhecido, pois se encontra em todos os países; mas talvez nem todos os leitores saibam de imediato o que significa a palavra cretinismo. Ela deriva de *crétin*, nome que se dá, em certas regiões, a indivíduos que são completamente estúpidos, e que também são chamados de idiotas, *cagots* etc. A palavra *crétin* vem, por sua vez, de *chrétien* (cristão), *bon chrétien* (bom cristão), cristão por excelência — título que se dá a esses idiotas porque, diz-se, são incapazes de cometer qualquer pecado (em alguns vales, onde essas doenças são endêmicas, ainda se lhes dá o nome de Bem-aventurados, e, após sua morte, conservam-se com veneração suas muletas e suas roupas). Adotei este termo de preferência a outro, porque os indivíduos a que ele se refere são mais do que idiotas e, em consequência, merecem uma designação particular” (FODÉRÉ, 1800, p. 1).

Dessa forma, propomos que somente ao reinserir o projeto de uma psicologia do redentor no contexto do debate médico e psiquiátrico do século XIX — que relacionava fenômenos religiosos a patologias mentais — é possível compreender a real intenção de Nietzsche. O diagnóstico de Jesus como idiota não tem caráter ofensivo, agressivo ou detratôr; não se trata de uma tentativa mesquinha de polemizar, chocar ou provocar indignação nos cristãos, tampouco de uma piada de mau gosto ou sintoma de delírio. Por outro lado, toda tentativa de suavizar a classificação de Jesus, recorrendo a aspas ou buscando interpretações literárias, metafóricas, simbólicas, heréticas, religiosas ou não-médicas, desvia-se da intenção de Nietzsche, que ele mesmo esclarece: deseja ser entendido com o rigor do fisiólogo ao classificar Jesus como idiota (Cf. AC 29, KSA 6, p. 199-200).

No apontamento póstumo 9 [140], do outono de 1887, Nietzsche afirma: “Moral essencialmente enquanto defesa, enquanto meio defensivo: nesse sentido, sintoma do homem que não atingiu a idade adulta” (KSA 12, p. 415). Aqui temos, de certa forma, uma antecipação do juízo que o filósofo fará sobre o sentido fisiopsicológico da prática evangélica de Jesus: uma moral preocupada sobretudo com a defesa, com evitar ser atingido, é sintoma de um desenvolvimento incompleto. Todavia, a prática de Jesus consiste justamente na abolição de toda defesa; não seria isso ainda mais grave, ainda mais “infantil”? Nietzsche possivelmente responderia de maneira afirmativa a essa pergunta, pois, no mesmo póstumo, declara: “Adulto, o homem é antes de tudo possuidor de armas, é ofensivo”.

No apontamento póstumo 10 [86], também do outono de 1887, ao repudiar as figuras de Jesus e Paulo (antes de distingui-las) e condenar suas obras, Nietzsche qualifica Jesus de “terno” e “infantil” (KSA 12, p. 506). Já no apontamento póstumo 11 [365], de novembro de 1887 a março de 1888, um dos textos em que o filósofo empreende claramente a tentativa de construir uma psicologia do redentor, retirando os traços acrescentados pela “tradição”, ele observa: “Falta a tarefa em semelhante vida; ela não quer nada... uma forma de ‘deuses epicúreos’; falta toda razão de possuir metas: tornar-se crianças... tudo está consumado...” (KSA 13, pp. 161-162)

O condicionamento infantil de Jesus, como consequência de uma degenerescência, é detalhado logo em seguida, no apontamento póstumo 11 [368], de novembro de 1887, intitulado “O tipo Jesus”. Nele, Nietzsche provavelmente critica a tentativa do historiador Ernest Renan (Cf. RENAN, 1883) de compor a “história da alma” de seu herói: “Essa fé não é conquistada com luta, não tem uma evolução, uma catástrofe... mas antes é infantil... a infância em tais naturezas é como uma enfermidade” (KSA 13, p. 164).

Em nenhum desses apontamentos, contudo, Nietzsche associa explicitamente o mundo infantil de Jesus à idiotia. Isso ocorre somente no apontamento póstumo 14 [38], da primavera de 1888, intitulado “Tipo ‘Jesus’”, onde o filósofo finalmente diagnostica Jesus como idiota:

O fato de que os verdadeiros instintos viris – não somente os sexuais, mas

igualmente os de luta, orgulho, heroísmo – não foram jamais despertados nele, o fato de que seja retardado [*zurückgeblieben*] e tenha permanecido infantilmente na fase da puberdade: eis o que é próprio de certo tipo de neurose epileptóide (KSA 13, p. 237) ⁶

A idiotia, nesse contexto, é apresentada como um *estado degenerativo*, ou seja, uma realidade fisiológica em que o sujeito não desenvolve plenamente suas faculdades, permanecendo preso a uma fase infantil, com o desenvolvimento interrompido antes da puberdade. Essa concepção coincide plenamente com o conceito nosográfico de idiotia estabelecido por Esquirol⁷ e desenvolvido por Séguin⁸, Félix Voisin (1843) e Jules Voisin (1893), cuja discussão era central na literatura médica do final do século XIX.

Nas obras de Félix e seu sobrinho Jules Voisin, a idiotia deixa de ser entendida unicamente como inabilidade mental, passando a ser considerada um estado degenerativo em que a totalidade das habilidades é interrompida antes que o sujeito atinja a idade adulta. Félix Voisin destaca que, em muitos idiotas, os instintos de conservação encontram-se praticamente ausentes⁹, enquanto Jules Voisin, seguindo Morel¹⁰, identifica como principal característica da idiotia

⁶ Sobre a relação entre idiotia e epilepsia, ver Féré, *Épilepsies et les épileptiques*, 1890, especialmente pp. 231-232.

⁷ “A idiotia não é uma doença; é um estado em que as faculdades intelectuais nunca se manifestaram, ou não puderam se desenvolver o suficiente para que o idiota pudesse adquirir os conhecimentos correspondentes à educação que recebem os indivíduos de sua idade e colocados nas mesmas condições que ele. A idiotia começa com a vida ou naquela idade que precede o pleno desenvolvimento das faculdades intelectuais e afetivas; os idiotas são o que devem ser ao longo de toda a sua vida; tudo revela neles uma organização imperfeita ou interrompida em seu desenvolvimento. Não se concebe a possibilidade de mudar esse estado.” (ESQUIROL, 1838, p. 284). Ver também: ESQUIROL, 1818, pp. 507-524, especialmente: “Eles são incuráveis; não se concebe a possibilidade de curá-los” (p. 508).

⁸ “O idiota, mesmo o superficial, apresenta uma interrupção no desenvolvimento fisiológico e psicológico; a criança retardada não se interrompe no seu desenvolvimento, apenas se desenvolve mais lentamente do que as crianças de sua idade; ela fica atrás em toda a linha de seus progressos; e esse atraso, cada dia mais considerável, acaba por estabelecer entre ela e as demais uma diferença enorme, uma distância intransponível” (SÉGUIN, 1843, p. 72). Ver também: SÉGUIN, 1897, especialmente: “A idiotia é uma enfermidade do sistema nervoso, que tem como efeito radical subtrair total ou parcialmente os órgãos e as faculdades da criança à ação regular de sua vontade, entregando-a aos seus instintos e afastando-a do mundo moral” (p. 107).

⁹ “A idiotia não respeita nenhuma faculdade, seja de que ordem for, e não possui um lugar determinado. Ela pode atingir o homem parcial ou completamente, em todas as potencialidades de seu ser. Ora ela o atinge em seus instintos de conservação e reprodução; ora em seus sentimentos morais; ora em suas faculdades intelectuais; ora em suas capacidades de percepção; ela pode atingir um ou outro desses poderes fundamentais, sem que os demais deixem, por isso, de cumprir aquilo que eu chamaria voluntariamente de suas funções individuais” (VOISIN, 1843, p. 260). “A idiotia poderia, portanto, ser definida como aquele estado particular em que os instintos de conservação e de reprodução, os sentimentos morais e os poderes intelectuais e perceptivos nunca se manifestaram, ou aquele estado particular em que essas diferentes potencialidades do nosso ser, em conjunto ou separadamente, se desenvolveram apenas de forma imperfeita” (VOISIN, 1843, pp. 260-261). “De fato, se consultarmos os fatos, vemos que às vezes se pode ter mais ou menos inteligência, e não possuir, ou possuir apenas em um grau muito baixo, tal ou tal faculdade de conservação” (VOISIN, 1843, p. 261).

¹⁰ “Um dos caracteres mais essenciais das degenerescências é o da transmissão hereditária, mas em condições muito mais graves do que aquelas que regem as leis ordinárias da hereditariedade. A observação rigorosa dos fatos nos demonstrará que, salvo certas circunstâncias excepcionais de regeneração, os descendentes dos seres degenerados apresentam tipos de degradação progressiva. Essa progressão pode atingir tais limites que a humanidade só se vê preservada pelo próprio excesso

profunda a esterilidade e o não desenvolvimento da virilidade.¹¹

Em toda a investigação do tipo psicológico do redentor em *O Anticristo*, Nietzsche não discute a idiotia de Jesus apenas em termos de inabilidade mental — entendida de forma vulgar como deficiência cognitiva —, mas sim, em um sentido mais geral, como inabilidade de desenvolvimento. De forma mais específica, trata-se de uma inabilidade para lutar, resistir, conservar-se, manifestar instintos viris, entre outros. Se Jesus não é um gênio, como pretendeu defender Renan, isso decorre principalmente de sua incapacidade de entrar em contato com qualquer realidade concreta, resultado direto de sua dificuldade em resistir às excitações externas. Consequentemente, ele não consegue compreender as necessidades do homem público, nem apreender noções de tempo, espaço, identidade, alteridade, ciência, lei, arte, política, economia, cultura, moral, lógica, conceitos, doutrinas, dogmas ou religião.

Isso, porém, não significa que Jesus seja um idiota completo ou que sofra de idiotia profunda — estado em que o sujeito permanece praticamente vegetativo, alheio a tudo e a todos. Ele pode ter desenvolvido boa parte de suas faculdades cognitivas; o que ocorre é que, devido à incompletude de certas habilidades, seu intelecto não funciona de maneira “regular” ou “normal”, ou seja, não opera como o de um homem público, sendo incapaz de compreender a realidade em que este habita. Não se deve confundir esse desconhecimento sobre os assuntos do homem de Estado com simples ignorância ou ingenuidade: trata-se de uma incapacidade específica, um tipo de inabilidade que define o diagnóstico de Nietzsche.

Em *O Anticristo*, a realidade fisiológica de Jesus como expressão de um desenvolvimento interrompido aparece relacionada a duas fontes importantes para Nietzsche: Dostoiévski e Renan. Como vimos na seção 31, o filósofo menciona um idiotismo “infantil” que remete a romances russos, bem como uma combinação de “sublime, enfermo e infantil” — termos que, embora aplicados ao contexto de Jesus, se referem mais amplamente ao mundo que o cerca, do qual ele faz parte, e que Dostoiévski descreve com maestria.

Na seção 32, Nietzsche observa que a boa nova de Jesus é a de que o reino de Deus pertence às crianças:

A “boa nova” é justamente que não mais existem oposições; o reino do céu pertence às crianças; a fé que aí se exprime não é uma fé conquistada

do mal, e a razão é simples: a existência dos seres degenerados é necessariamente limitada e, coisa maravilhosa, nem sempre é necessário que eles cheguem ao último grau da degradação para que permaneçam atingidos pela esterilidade e, consequentemente, incapazes de transmitir o tipo de sua degenerescência” (MOREL, 1857, pp. 4-5). “A idiotia seguiu uma marcha ascensional, e esse infeliz que, do ponto de vista das funções geradoras, não está mais avançado que uma criança de 12 anos, cuja cabeça é pequena e malconformada, e cujo rosto imberbe não revela nenhuma expressão de virilidade, devia ser, independentemente de sua afecção mental intercorrente, o último descendente de sua família” (MOREL, 1857, p. 126).

¹¹ “Essa degradação progressiva [da degenerescência hereditária] é a regra, e a regeneração de uma raça é algo muito difícil. — A degradação, portanto, vai aumentando constantemente e pode atingir graus tais que cria limites a si mesma, de modo que a humanidade se vê, por assim dizer, protegida pelo próprio excesso do mal, que conduz à esterilidade; é o que veremos na degenerescência levada ao seu último termo, a idiotia cretinoide” (VOISIN, 1893, p. 14).

— ela está aí, existe desde o começo, é como que um infantilismo recuado [zurückgetretene] para o plano espiritual (KSA 6, p. 203)

A idiotia infantil presente nos romances russos e a mistura de sublime, enfermo e infantil remetem a diversas obras de Dostoiévski, particularmente *Humilhados e Ofendidos*, com os personagens Aliocha e Kátia, e, de forma mais completa, *O Idiota*, com a figura do príncipe Míchkin, que Nietzsche provavelmente havia lido a respeito.¹² Já a ideia de que a boa nova de Jesus consistia em afirmar que o reino de Deus [*Reich Gottes*] ou o reino do céu [*Himmelreich*]¹³ pertence às crianças é retomada por Renan no capítulo XI de *Vie de Jésus*, “O reino de Deus concebido como o advento dos pobres”, em que o historiador defende que, nos primeiros dias de sua pregação na Galiléia, após seu encontro com João Batista, Jesus concebeu tal ideal.¹⁴

Nietzsche certamente levou a sério a observação de Renan de que foi a infância — naquele eterno momento de alegria e “ingenuidade” — que reinou sobre a Terra. Contudo, mesmo que Renan, com suas “delicadas nuances”, sugerisse que tal reino infantil pudesse ser produto de enfermidade (caso a insignificância do homem moderno assim o julgassem — diria o historiador), e que Dostoiévski admitisse que o homem puro é enfermo e idiota devido à fragilidade de seu corpo diante do sagrado, seria possível afirmar que algum deles tenha sido determinante para que Nietzsche lesse fisiologicamente o mundo infantil de Jesus, sua boa nova, como consequência da idiotia?

Em nossa proposta interpretativa, sustentamos que a continuação da passagem da seção 32 de *O Anticristo* indica claramente que a leitura que Nietzsche

¹² Para a hipótese de uma fonte indireta de Nietzsche no que diz respeito ao romance *O Idiota*, ver CAMPIONI, 1993, p. 144, nota. Defendemos que o mais provável é que Nietzsche tenha tornado conhecimento da natureza e do conteúdo principal do romance *O idiota* por meio de uma fonte indireta: a obra de Eugène-Melchior De Vogüé, *Le roman russe*, publicada em 1886, que consiste numa coletânea de artigos já antes publicados na “*Revue des Deux Mondes*”, periódico francês bastante lido e apreciado por Nietzsche. Na quarta seção do capítulo V de *Le roman russe*, intitulado “*La religion de la souffrance*”, De Vogüé faz uma análise do príncipe Míchkin que está bem próxima das considerações psicológicas que Nietzsche faz acerca do tipo idiota em *O Anticristo*. No apontamento póstumo 25 [4] do dezembro de 1888 – início de janeiro de 1889, Nietzsche faz uma menção a De Vogüé (KSA 13, p. 639).

¹³ Em nota a seguinte passagem: “O nome de ‘reino de Deus’ ou de ‘reino do céu’ foi o termo favorito de Jesus para exprimir a revolução que ele inaugurava no mundo.” Renan esclarece que: “A palavra ‘céu’, na linguagem rabínica daquela época, é sinônimo do nome de ‘Deus’, que se evitava pronunciar” (Renan, 1883, p. 91, nota 3). E no apontamento 11 [391] de novembro de 1887 a março de 1888, que faz parte dos extratos colhidos de *Vie de Jésus*, Nietzsche anota: “Na linguagem rabínica dessa época, ‘céu’ é equivalente a ‘Deus’: evitava-se pronunciar o seu nome” (KSA 13, p. 183).

¹⁴ “O reino de Deus é feito: 1º para as crianças e para aqueles que se assemelham a elas; 2º para os rejeitados deste mundo, vítimas da arrogância social, que repele o homem bom, mas humilde; 3º para os hereges e cismáticos, publicanos, samaritanos, pagãos de Tiro e de Sídon” (RENAN, 1883, p. 136). “Ele não perdia ocasião de repetir que os pequenos são seres sagrados, que o reino de Deus pertence às crianças, que é preciso tornar-se criança para nele entrar, que se deve recebê-lo como criança, que o Pai celeste esconde seus segredos aos sábios e os revela aos pequenos. A ideia de seus discípulos quase se confundia, para ele, com a das crianças. Um dia, quando tiveram entre si uma dessas querelas de precedência, que não eram raras, Jesus tomou uma criança, colocou-a no meio deles e lhes disse: ‘Eis o maior; aquele que for humilde como este pequeno é o maior no reino do céu.’ Era a infância, de fato, em sua divina espontaneidade, em seus ingênuos deslumbramentos de alegria, que tomava posse da terra” (RENAN, 1883, p. 142).

faz da mensagem de Jesus como resultado de uma inabilidade de desenvolvimento vai muito além do que Renan ou Dostoiévski abordam. Nietzsche afirma: “O caso da puberdade retardada [*verzögerten*] e não desenvolvida [*unausgebildeten*] no organismo, como consequência da degenerescência, é familiar aos fisiologistas, pelo menos” (KSA 6, p. 203).

Mesmo recorrendo a termos problemáticos já na época, como “retardado” [*verzögerten*] ou, na seção 31, “idiotismo” (que já há muito havia sido substituído por *idiotia*¹⁵), Nietzsche oferece uma definição fisiologicamente precisa: permanecer infantil durante a puberdade caracteriza o idiota. Nem em Renan nem em Dostoiévski encontramos essa formulação tão rigorosa. Somente após identificar Jesus com aquilo que a psiquiatria da época entendia como *idiotia* Nietzsche pôde se apropriar das visões de Dostoiévski e Renan, conferindo-lhes um sentido rigorosamente fisiológico.

Nossa interpretação também sustenta que esta declaração, em particular, na seção 32 de *O Anticristo*, desqualifica qualquer tentativa de atribuir um sentido meramente metafórico ou simbólico à classificação de Jesus como idiota feita por Nietzsche.

Em *O Anticristo*, a noção de puberdade interrompida ou detida parece subordinada ao que Nietzsche considera a realidade fisiológica fundamental do idiota: a hiperexcitabilidade, fenômeno que caracteriza a degenerescência para Charles Férey¹⁶ e que, no caso de Jesus, atinge um grau extremo. Nietzsche apresenta essa realidade na seção 29, imediatamente após diagnosticar o tipo Jesus: “Conhecemos um estado de doentia excitabilidade do tato [*krankhafter Reizbarkeit des Tastsinns*], no qual se recua, tremendo, ante qualquer contato, qualquer apreensão de um objeto sólido” (KSA 6, p. 200).

Segundo o filósofo, essa excitabilidade faz com que todo contato com a realidade provoque uma dor insuportável a Jesus. Por isso, ele se volta para o interior, evitando qualquer forma de contato, resistência ou conflito, a fim de escapar do sofrimento. Na literatura médica do século XIX, a incapacidade de suportar dor é apontada como um dos principais sintomas da *idiotia profunda*.¹⁷

O fenômeno da hiperexcitabilidade constitui, assim, a realidade fisiológica central da degenerescência. A partir de Morel, esta passa a ser entendida como um

¹⁵ “Do termo *idiot*, *idiot*, fez-se *idiotismo*, expressão desconhecida pelos antigos, que só foi adotada nos dias atuais. Por que não preferir o termo *idiotia*, que teria expressado apenas uma ideia médica, e que não seria, como o termo *idiotismo*, reivindicado pelos gramáticos?” (ESQUIROL, 1818, p. 507. Cf. também ESQUIROL, 1838, p. 284).

¹⁶ Cf. FÉREY, 1887 e 1888. Sobre a influência de Férey nos últimos escritos de Nietzsche, ver o belo trabalho de Grzelczyk, (2005, pp. 188-205). Ver também o trabalho seminal de Lampl, (1986, pp. 225-264). Outro importante trabalho é de Wahrig-Schmidt (1988, pp. 434-464).

¹⁷ “A sensibilidade tática, a impressionabilidade ao frio, ao calor, à electricidade, aos diversos agentes atmosféricos, é frequentemente extrema e levada até o maravilhoso no idiota, mesmo naquele que apresenta o exemplo de insensibilidades parciais, como quando se golpeia ou se morde violentamente” (SÉGUIN, 1846, p. 100). “Quando a sensibilidade tática geral é muito viva, o idiota se compraz no maior calor possível, e o frio o impressiona de modo desagradável; não se poderia tocá-lo sem superexcitar seu sistema nervoso ao mais alto grau, basta mesmo tocar a cadeira ou a roupa, ou os cabelos de alguns para que neles se desenvolva uma excitação dolorosa, mórbida, violenta; mas esse não é o caso mais frequente” (SÉGUIN, 1846, p. 145).

processo hereditário e progressivo. Para Féré, quanto mais baixo se encontra o sujeito na cadeia degenerativa, mais exagerada será sua hiperexcitabilidade (caso tenha desenvolvido capacidades sensitivas) e, consequentemente, maior será seu esgotamento e sua incapacidade de responder aos estímulos externos.¹⁸

Féré defende em seus estudos que todo sujeito degenerado se torna mais suscetível à dor: sua sensibilidade mórbida o torna vulnerável a qualquer excitação, por mínima que seja. A intensidade com que representa mentalmente essas excitações exige respostas igualmente intensas, o que provoca descarga exagerada de energia e leva à exaustão. Assim, suas representações mentais não encontram respostas adequadas, predominando a sensação de desprazer, impotência e dor.¹⁹ Um indivíduo com grau extremo de degenerescência, devido à hiperexcitabilidade aguda, encontra-se desprotegido frente ao mundo externo e incapaz de resistir ou reagir aos estímulos mais sutis.

Mas como subordinar o entendimento da idiotia enquanto desenvolvimento interrompido à noção de hiperexcitabilidade? Vimos que Nietzsche se refere à idiotia de Jesus como infância interrompida ou detida justamente quando fala do reino do céu como pertencente às crianças, uma realidade psicológica, um estado do coração. Por não suportar o contato com a realidade, o idiota Jesus cria o seu reino de Deus interiormente, sentindo a necessidade de voltar-se sobre si mesmo. Pode-se postular que, em certa fase da infância, ele deixou de crescer (em um amplo aspecto), incapaz de enfrentar as mudanças e transformações necessárias para tornar-se adulto, “preferindo” permanecer criança. Sem contato com a realidade, esse tipo se fixou em um estágio inicial, tendo experimentado apenas um contato parcial com o mundo externo.

É a noção de hiperexcitabilidade que permite identificar as chaves para compreender o evangelho — aquelas que possibilitam reconstituir a autêntica mensagem de Jesus, seu verdadeiro significado de vida e morte. Nietzsche encontra essas chaves em duas máximas centrais da boa nova: “não resistais ao homem mau” (Mateus, 5:39) e “o reino de Deus está no meio de vós” (Lucas, 16:21) (que ele traduz por “o reino de Deus está em vós”). À primeira vista, pode parecer que tais sentenças foram escolhidas ao acaso, por intuição; contudo, considerando o pano de fundo conceitual em que Nietzsche se baseou, não se trata de

¹⁸ “No degrau mais baixo da escala dos degenerados encontra-se o idiota, que, com uma decadência psíquica mais profunda, apresenta também caracteres somáticos mais nítidos, dignos de serem colocados em paralelo com os caracteres somáticos dos mais inferiores entre os criminosos, aqueles que foram condenados à morte pela atrocidade de seus delitos e que podem ser considerados como idiotas morais” (FÉRÉ, 1888, p. 86).

¹⁹ “Os sujeitos enfraquecidos, os degenerados, os neuropatas são mais submetidos que os outros aos efeitos dinamogênicos ou exaustivos das excitações vindas de fora; eles estão sem cessar em um estado de equilíbrio instável, semelhante a uma balança desregulada, que um simples toque basta para fazê-la pender para um lado ou para o outro. Vê-se, assim, que estão sujeitos ao contágio das emoções e a todos os fenômenos de indução psicomotora. São maus acumuladores: neles, a impressão atual determina uma necessidade de reação tão urgente e intensa que a representação mental das consequências do ato se apaga completamente; e disso resulta que são capazes dos maiores desvios” (FÉRÉ, 1887, pp. 132-133).

arbitrariedade.

Com Féré, Nietzsche constatou que sujeitos degenerados têm sua força de resistência comprometida, agravando-se quando a degenerescência é hereditária. Com Tolstói, concebeu um cristianismo cuja realidade psicológica é privada, marcado pela recusa à luta e à defesa. Com Dostoiévski, percebeu que uma constituição extremamente enferma pode encontrar felicidade em sua própria interioridade. Ao reler Renan, identificou semelhanças entre essa bem-aventurança de um sujeito enfermo e a boa nova de Jesus, seu reino de Deus.

Dessa forma, a palavra de ordem de Jesus, “não resistais ao homem mau”, torna-se o caminho para a bem-aventurança — o reino de Deus — no amor incondicional, no coração. Essas duas máximas funcionam como chaves interpretativas que permitem restituir ao tipo de Jesus os traços originais retirados e eliminar os acréscimos indevidos da “tradição”, operada pelos apóstolos, pela comunidade inicial, por Paulo e pela Igreja. Nietzsche encontrou essas máximas em Renan, Tolstói (1885) e Dostoiévski, mas a explicação fisiológica de sua necessidade — a idiotia, a hiperexcitabilidade e o esgotamento — foi obtida na literatura médica do século XIX. Embora não seja possível estabelecer uma primazia cronológica, é certo que Nietzsche dá nova significação primeiro ao que encontra em Tolstói, depois em Dostoiévski e, por último, em Renan, ao associar essas leituras com os conhecimentos médicos e psiquiátricos da época.

A realidade evangélica vivenciada por Jesus resulta de um instinto básico de conservação, que leva certos tipos degenerados de sujeitos a não mais resistir e a voltar-se para o próprio interior. Sua boa nova se expressa tanto em sua prática de vida quanto em sua morte: anuncia que essa experiência beatífica — o reino de Deus — está ao alcance de todos, permitindo que qualquer pessoa se torne filho de Deus como ele, mediante a prática da não-resistência e do amor total, sem subtração por ninguém.

Devido à incapacidade de resistência e luta, característica dos sujeitos degenerados segundo Féré — e que, em Jesus, atinge seu ápice —, ele não poderia ser herói, como sugeria Renan. Toda forma de resistência a um obstáculo, ou a qualquer estímulo, provocaria dor lancinante: primeiro, devido à hiperexcitabilidade, que torna toda sensação intensa demais; depois, pelo esgotamento, resultado de uma reserva mínima de força, insuficiente para responder adequadamente, gerando profunda impotência, infelicidade, desprazer e dor.

Por instinto, Jesus compreendeu que sua felicidade residia em aceitar sua condição, convertendo a incapacidade de resistir em “não querer” mais resistir — seja em ato, seja no coração —, e vendo na entrega voluntária sua única possibilidade de prazer, felicidade e paz da alma. Como afirma Nietzsche: “Se existe algo não evangélico, é o conceito de herói. Justamente o contrário de todo pelejar, de todo sentir-se-em-luta, tornou-se aí instinto: a incapacidade de resistência torna-se aí moral” (AC 29, KSA 6, pp. 199-200).

Jesus não se abstém de se defender por escolha consciente, mas devido à

sua compleição fisiológica degenerada. A hiperexcitabilidade obriga sujeitos degenerados a responder constantemente aos estímulos mais sutis; essa necessidade permanente de defesa leva ao esgotamento do organismo, tornando toda resistência inviável. Como escreve Nietzsche em *Ecce homo*: “Pela simples necessidade constante de defesa é possível tornar-se fraco a ponto de não mais poder se defender.” (EH, Por que sou tão inteligente 8, KSA 6, p. 292.). No apontamento póstumo 14 [65] da primavera de 1888, intitulado “Décadence”, o filósofo enfatiza que a incapacidade de resistência constitui o núcleo das disposições doentias, transmitidas hereditariamente:

Décadence. O que se transmite, não é a doença, é a *disposição doentia*: a incapacidade de resistir ao perigo de uma intrusão nociva, etc.; a força de resistência quebrada, – ou, *moralmente* falando: a resignação e a humildade diante do inimigo; o *enfraquecimento* como renúncia à vingança, à resistência, à hostilidade e à cólera [...] A *fraqueza hereditária* como sentimento *dominante*: causa dos supremos valores” (KSA 13, p. 250).

Deste modo, o idiota Jesus encontrou um caminho em que a não-resistência e a aceitação de si mesmo se tornam o fundamento da bem-aventurança. Sua própria incapacidade transforma-se em virtude: é ela que impede a ocorrência da dor. Por isso, Nietzsche vê na prática de vida cristã descrita por Tolstói em *Ma religion* a representação do cristianismo mais coerente e consequente consigo mesmo. Tolstói estava certo: na não-resistência se encontra todo o evangelho. Como observa Nietzsche, “não resista ao mal”, a frase mais profunda dos evangelhos, sua chave em certo sentido, a beatitude na paz, na brandura, no não poder ser inimigo” (AC 29, KSA 6, p. 200).

Jesus pode não ter sido o primeiro a pregar o amor ao próximo; todavia, nele “próximo” não significa apenas o correligionário, o amigo ou o concidadão. Na prática de Jesus, o amor ao próximo é redimensionado e ampliado, abrangendo especialmente o inimigo — pessoal ou político — cuja prova de força reside na não-resistência ao homem mau, ao “outro”, ao estrangeiro. Trata-se de um cristianismo lógico, com coerência interna que o cristianismo eclesiástico jamais poderá atingir. Em Jesus não existe mais “eu”, “ele”, “nós” ou “vós”; existe apenas o amor, os objetos desse amor, o Pai [Abba] e seus filhos.

Como também observou Renan, a mensagem de Jesus não se confunde com doutrinas, dogmas, instituições, ritos ou sacerdócio. Não depende da aceitação de absurdos, fantasias, promessas ou compromissos formais. A mensagem de Jesus é sua vida, sua prática, é “um fazer, sobretudo um não-fazer-muitas-coisas” (AC 29, KSA 6, p. 200). É por isso que Nietzsche vê nos “cinco mandamentos” registrados por Tolstói — oferecidos por Jesus para evitar conflitos, resistência ao mal e defesa — a descrição mais lógica do modo como o idiota Jesus, um homem-privado, agiria por instinto. Esse comportamento, naturalmente adequado à sua constituição, aboliria, ainda que inconscientemente, os alicerces da sociedade estatal, baseada na coerção e na violência organizada do homem público (Cf. FP

1887, 11 [252], KSA 13, p. 97, e TOLSTÓI, 1885, p. 49). Como declara Nietzsche:

Não é uma “fé” que distingue o cristão: o cristão age, ele diferencia-se por agir *diferentemente*; por não oferecer resistência, em palavras ou no coração, àquele que é mau para com ele; por não fazer diferença entre forasteiros [*Fremden*] e nativos [*Einheimischen*], entre judeus e não judeus (“o próximo”, [antes era] na verdade o correligionário, o judeu), por não encolerizar-se com ninguém; por não se deixar ver nem invocar nos tribunais (‘não jurar’ [Mateus, V, 34]); por não separar-se de sua mulher em nenhuma circunstância, mesmo havendo provas de infidelidade da mulher. – Tudo um princípio, no fundo; tudo consequência de um instinto – (AC 33, KSA 6, p. 205).

A noção de idiota como homem privado não se refere àqueles que *escolhem* não participar dos negócios públicos, mas àqueles *incapazes* de se envolver com os afazeres do Estado. Na prática de Jesus, encontramos o exemplo mais evidente desse tipo. O fundamento da política reside na distinção entre “amigo” e “inimigo”²⁰: quem não reconhece a existência de inimigos não sente necessidade de proteção ou defesa. Esse indivíduo não considera nada como sua posse — nem o corpo, a vida, a esposa, os filhos, os vizinhos, a casa, o território ou a nação. Ele não possui propriedade, está fora da esfera política e desconhece qualquer instituição destinada à proteção da propriedade, como juramentos, votos, tribunais ou exército.²¹

É por isso que, em sua investigação, Nietzsche não se preocupa com o Jesus histórico — ou seja, com quem ele realmente foi, em que cidade nasceu, em que ano exato, quem foi seu pai, sua árvore genealógica, o que fez e disse, quais palavras utilizou, quem foram seus amigos, qual sua relação com a família, se teve irmãos, como se deu sua educação, se viajou além da Palestina, quem foram seus seguidores, se foi discípulo de João, como morreu, por que se acreditou em sua ressurreição e o que ocorreu com seu corpo. Se o objeto de investigação fosse o Jesus histórico, por que Nietzsche não faz nenhuma referência arqueológica ou a textos historicamente autênticos, como os de Josefo? Não há menção a escritos apócrifos, nem análises da situação econômica ou política da Palestina ou de sua relação com o Império. Strauss (1837) e Renan utilizam essas ferramentas no labor histórico.

É certo que Nietzsche também busca inaugurar uma nova concepção de história, mas, em nossa interpretação, essa abordagem não se mostra viável diante

²⁰ Cf., nesse sentido, Schmitt: “Um mundo onde a eventualidade da luta [armada] tiver sido inteiramente afastada e banida, um planeta definitivamente pacífico será um mundo sem discriminação de amigo e inimigo e por consequência um mundo sem política” (Schmitt, 1992, p. 93).

²¹ “Desde minha infância até a idade viril, me ensinaram a venerar aquilo que está em flagrante contradição com a lei de Jesus: reagir ao agressor, vingar-se; pela violência, em resposta a ofensas contra minha pessoa, minha família e meu povo [...] Tudo o que me cercava: minha segurança e a da minha família, minha propriedade, tudo isso repousava, portanto, sobre uma lei reprovada por Jesus, sobre a lei: ‘dente por dente’ [...] Eu não percebia que era impossível confessar Jesus Cristo, Deus, cuja doutrina tem como base: ‘Não resista ao perverso’, e, ao mesmo tempo, trabalhar com premeditação na organização da propriedade, dos tribunais, do Estado, dos exércitos — em resumo, organizar uma existência contrária à doutrina de Jesus” (TOLSTÓI, 1885, p. 20).

da corrupção psicológica dos Evangelhos, a qual constitui um atentado incomparável ao sentido histórico. Ademais, vinte e cinco anos antes de escrever *O Anticristo*, Nietzsche declarou a Overbeck, em discussão sobre *Vie de Jésus* de Renan: “Escrever uma biografia de Jesus é uma aberração pela simples razão de que não se pode escrever a biografia de uma vida cuja tradição, excetuando poucas notas, comprehende, com toda probabilidade, apenas um ano” (apud SOMMER, 2000, p. 286). Já em 23 de fevereiro de 1887, no calor de sua releitura do livro de Renan, Nietzsche expressa a Overbeck a intuição de que talvez não seja apenas a história de Jesus que se mostre impossível de ser escrita:

Neste inverno eu li também as *Origens* [do Cristianismo] de Renan, com muita malícia e – pouco proveito. Toda essa história das condições e dos *sentimentos* da Ásia Menor me parece comicamente suspensa no ar. Finalmente, minha desconfiança chega a se perguntar se a história é em geral possível. O que se quer estabelecer? – algo que, no momento em que o evento ocorreu, não tinha nenhuma estrutura própria “estabelecida”? (KSB 8, p. 28)

Essas declarações de Nietzsche reforçam a hipótese de que, em sua interpretação da figura de Jesus, os aspectos tipológicos se sobrepõem aos biográficos e históricos. Isso não significa, naturalmente, que Nietzsche negue a existência do Jesus histórico — essa não é a questão central. O que importa para ele é compreender a possibilidade de um tipo, de uma realidade psicológica que pode existir a qualquer tempo, que *sempre foi e sempre será historicamente possível*. Nos Evangelhos, esse tipo pode ainda ser encontrado, por ter sido conservado e transmitido; talvez tenha sido preservado da corrupção psicológica herdada do código sacerdotal e posta em prática ali. O Jesus histórico, se é que sua existência tem relevância para o argumento, provavelmente foi apenas um representante de tal tipo psicológico. Qualquer um pode tornar-se portador da boa nova, um alegre mensageiro: todo aquele que sente e age como Jesus é, como ele, um filho de Deus:

É absurdamente falso ver numa “fé”, na crença da Salvação através de Cristo [*Erlösung durch Christus*], por exemplo, o distintivo do cristão: apenas a prática cristã, uma vida tal como a viveu aquele que morreu na cruz, é cristã... Ainda hoje uma vida *assim* é possível, para determinadas pessoas é até necessário: o cristianismo [*Christenthum*] autêntico, original sempre será possível... (AC 39, KSA 6, p. 211).

O cristianismo [*Christenthum*] é ainda possível a todo instante... [...] Quem disser “eu não quero ser soldado”, “eu não me ocupo com os tribunais”, “eu não requisito os serviços da polícia” – esse será cristão... “Eu não quero nada que possa prejudicar a paz em mim mesmo: e se eu devo sofrer nada me conservará melhor a paz do que o sofrimento”... (FP 1887, 11 [365], KSA 13, p. 162).

A boa nova de Jesus afirma que, mediante a prática do amor incondicional, homem e Deus não estão separados por nenhum abismo; as noções de pecado, castigo, recompensa, juízo e redenção perdem todo sentido e deixam de existir:

Não se acha, em toda a psicologia do “evangelho”, o conceito de culpa e castigo; nem o conceito de recompensa. O “pecado” e qualquer relação distanciada entre Deus e homem estão abolidos — justamente isso é a “boa nova” (AC 33, KSA 6, p. 205).

O portador dessa mensagem, o alegre mensageiro, assegura que tudo se cumpriu: não há mais tarefas, ritos, orações ou necessidade de intermediação. “Somente a prática evangélica conduz a Deus; ela justamente é Deus” (AC 33, KSA 6, p. 205). A morte de Jesus não é senão o cumprimento de sua prática: “A vida do redentor não foi senão essa prática — sua morte também não foi senão isso...” (AC 33, KSA 6, p. 205). Ele não morreu por seus pecados, pelos pecados da humanidade, nem para salvar ou redimir alguém — a noção de culpa, seja sua ou da humanidade, nunca tocou seu ser: “Acertou contas com a doutrina judaica de penitência e reconciliação; sabe que apenas com a prática da vida alguém pode sentir-se ‘divino’, ‘bem-aventurado’, ‘evangélico’, a qualquer momento um ‘filho de Deus’” (AC 33, KSA 6, p. 206).

Ele tampouco decidiu, em última instância, ir ao encontro da morte resignadamente, pois esta não faz parte de seu mundo; ele desconhece a noção fisiológica de morte, assim como a ideia de uma vida futura — crença, aliás, estranha ao judaísmo. Jesus só conhece sua alegria, sua bem-aventurança, que é eterna e não se encontra aprisionada pelas noções de tempo e espaço: “Todo o conceito de morte natural está ausente no evangelho: a morte não é uma ponte, uma passagem, ela não está presente, pois pertence a um mundo inteiramente outro, apenas aparente, útil apenas para signos. A ‘hora da morte’ não é um conceito cristão — a ‘hora’, o tempo, a vida física e suas crises não chegam a existir para aquele que ensina a ‘boa nova’...” (AC 34, KSA 6, p. 207).

Com sua prática e com o exemplo de sua morte, Jesus não oferece a promessa de uma felicidade futura; oferece algo presente: a paz da alma, a beatitude, o reino de Deus. Entretanto, é justamente a partir de sua morte que se inicia a falsificação de sua mensagem, entendida não mais como prática, mas como doutrina, com a “verdade revelada” transformada em promessa.

A leitura que Nietzsche faz de Jesus em *O Anticristo* não se prende ao histórico, nem ao biográfico, mas ao tipológico e fisiológico, revelando um sujeito cuja vida e morte são a expressão viva de uma realidade psicológica radicalmente diferente da experiência do homem público. Jesus, o idiota, o homem privado, torna-se o modelo de uma existência na qual a incapacidade de resistência e a hiperexcitabilidade não são fraquezas, mas a própria condição de possibilidade da beatitude. Sua boa nova não promete nada para o futuro, não institui dogmas nem obriga a ritos; ela se cumpre na prática, no instante presente, na interioridade que transcende tempo e espaço, oferecendo um exemplo de vida cuja coerência desafia todas as tentativas posteriores de sistematização teológica ou moral. É nesse deslocamento — da biografia para o tipo, da história para a fisiologia, da promessa para a prática — que se encontra a radicalidade do cristianismo original conforme Nietzsche, revelando, enfim, que este reino de Deus (a beatitude apropriada para certos tipos de vida), tão paradoxal quanto simples, não se impõe, mas se vive.

Referências bibliográficas

- CAMPIONI, Giuliano. *Sulla strada di Nietzsche*. Pisa: ETS, 1993.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota: romance em quatro partes*. Tradução, prefácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Demônios*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e ofendidos*. Tradução, posfácio e notas Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2018.
- ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique. "Idiotisme". In: *Dictionnaire des sciences médicales*. Vol. XXIII. Paris: C.L.F. Panckoucke, 1818, pp. 507-524.
- ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique. *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. Tome 2. Paris: J.-B. Baillière, 1838.
- FÉRÉ, Charles. *Sensation et mouvement: études expérimentales de psycho-mécanique*. Paris: Félix Alcan, 1887.
- FÉRÉ, Charles. *Dégénérescence et criminalité: Essai physiologique*. Paris: Félix Alcan, 1888.
- FÉRÉ, Charles. *Épilepsies et les épileptiques*. Paris: Félix Alcan, 1890.
- FODÉRÉ, François-Emmanuel. *Traité du goître et du crétinisme*. Paris: Bernard, 1800.
- FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2003.
- GRZELCZYK, Johan. "Féré et Nietzsche. Au sujet de la décadence". In: *Association le Lisible et l'Ilisible/Le philosophore*. 2005, n.º 24, pp. 188-205.
- LAMPL, H. E. "Ex oblivione: das Féré-Palimpsest". In: *Nietzsche Studien*, Band 15, Berlin : Walter de Gruyter, 1986, pp. 225-264.
- MOREL, B. A. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladiives*. Paris: J. -B. Baillière, 1857.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bände. Berlin: Walter de Gruyter.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Briefe Kritische Studienausgabe. (KSB)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazino Montinari. Berlin/München/New

York: Walter de Gruyter/DTV, Band 8, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. (KGB III/6)*, Briefe an Nietzsche. Januar 1887–Januar 1889. Herausgegeben von: Colli, Giorgio; Montinari, Mazzino. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo: maldição ao cristianismo / Ditirambos de Dionísio*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RENAN, Ernest. *Vie de Jésus*. Paris: Calman Lévy, 1883.

SCHMITT, Carl. *La notion du politique*. Traduction d'Marie-Louise Steeinhausen. Paris: Flammarion, 1992.

SÉGUIN, Édouard. "Hygiène et éducation des idiots". In: *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*. Série 1, n° 30. Paris: Jean-Baptiste Baillière, 1843, pp. 61-114.

SÉGUIN, Édouard. *Traitemt moral, hygiène et éducation des idiots*. Paris: J. -B. Baillière, 1846.

SÉGUIN, Édouard. *Premiers mémoires sur le idiotie (1838-1843)*. Préface par Bourneville. Paris: Félix Alcan, 1897.

SOMMER, Andreas Urs. *Friedrich Nietzsches "Der Antichrist". Ein philosophisch historischer kommentar*. Basel: Schwabe e Co. ^a G./Verlag, 2000.

STRAUSS, David Friedrich. *Das Leben Jesu: kritisch bearbeitet*. Zweite, verbesserte Auflage. Tübingen: C. F. Osiander, 1837.

TOLSTÓI, Léon. *Ma Religion*. Paris: Librairie Fischbacher, 1885.

VOISIN, Félix. *De l'idiotie chez les enfants et des autres particularités d'intelligence ou de caractère qui nécessitent pour eux une instruction et une éducation spéciales. De leur responsabilité morale*. Paris: J. -B. Baillière, 1843.

VOISIN, Jules. *L'idiotie hérédité et dégénérescence mentale psychologie et éducation de l'idiot, leçons professées a l'Hospice de la Salpêtrière*. Paris, Félix Alcan, 1893.

WAHRIG-SCHMIDT, Bettina. „Irgendwie, jedenfalls physiologish. Friedrich Nietzsche, Alexandre Herzen (fils) und Charles Fére 1888“. In: *Nietzsche Studien*, Band 17, Berlin : Walter de Gruyter, 1988, pp. 434-464.

Recebido / Received: 23/07/2025
Aprovado / Approved: 12/09/2025

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 - N. 01 ISSN 2179 - 3441

O corpo dionisíaco e a embriaguez transfiguradora (*Verklärungsrausch*)

The Dionysian Body and the Transfigurative Intoxication
(*Verklärungsrausch*)

Marcelo Hanser Saraiva 

Doutorando em filosofia pela Universität Stuttgart, Baden-Württemberg, Alemanha, vinculado ao *Stuttgart Research Centre for Text Studies* e bolsista do programa CAPES/DAAD para doutorado pleno no exterior (Processo nº 88881.199755/2018-01).

Contato: marhansaraiva@gmail.com

Resumo: O artigo parte da noção nietzscheana de que o dionisíaco é um “jogo com o jogo” — uma duplicação performativa da embriaguez (*Rausch*) — que embaralha os polos ativo e passivo no processo artístico, desfazendo a cisão entre criação e recepção, êxtase e reflexão. A embriaguez dionisíaca, enquanto transfiguração afetiva e corporal, instaura uma experiência intensiva em que se conjugam lucidez e delírio, dor e forma, consciência e vertigem. A partir da análise do coro trágico e da dinâmica entre apolíneo e dionisíaco, o texto explora o conceito de *Verklärungsrausch* como núcleo vital da arte trágica, contrapondo-o ao niilismo racional do socratismo estético. A tragédia é pensada como evento corporal de descarga mimético-afetiva, no qual a obra emerge como visão transfiguradora do sofrimento, seduzindo à vida por meio de uma estética não metafísica, mas ritual, performativa e visionária.

Palavras-Chave: Nietzsche, estética dionisíaca, embriaguez, jogo, transfiguração.

Abstract: The article begins with Nietzsche's idea of the Dionysian as a "play on the play"—a performative doubling of intoxication (*Rausch*) that blurs the line between passivity and activity in the creative process. This duplicity disrupts the separation between creation and reception, ecstasy and awareness. Dionysian intoxication is understood as an affective and corporeal transfiguration, producing an intensified state in which lucidity and delirium, pain and form, reflection and vertigo converge. Through an analysis of the tragic chorus and the tension between the Apollonian and Dionysian, the text explores *Verklärungsrausch* as the vital core of tragic art, opposing it to the rational nihilism of aesthetic Socratism. Tragedy is conceived as a bodily event of mimetic-affective discharge, where the artwork arises as a visionary transfiguration of suffering—seducing toward life through a non-metaphysical, ritual, performative, and visionary aesthetics.

Key-Words: Nietzsche, Dionysian aesthetics, intoxication, play, transfiguration.

Se, pois, a embriaguez [Rausch] é o jogo da natureza com o homem, a criação do artista dionisíaco é o jogo com a própria embriaguez (GG/NP, KSA 1.583)¹

Ao lado da dialética com o âmbito da aparência apolínea, do papel do coro na gênese da tragédia e das reflexões sobre a música, a “embriaguez” conta entre as mais importantes figuras da estética dionisíaca do jovem Nietzsche.

Ao tratar da “embriaguez”, a frase acima, citada como epígrafe, realiza uma duplicação – um *jogo do jogo* – que complica a diferenciação lógica e hierarquização valorativa entre posição passiva e ativa no processo artístico-criativo, numa genuína figura da “autossuperação dionisíaca”: passivamente, o ser humano seria primeiro *tomado* pela natureza, no *Rausch – levado*, assim, ao transe ou frenesi extático; ativamente, porém, o artista *usaria* esse transe como meio de criação. De modo que a autossuperação em questão, na verdade, suprime a *diferença lógica* entre ativo e passivo; uma tal duplicação é, pois, figura da *coincidência de opostos*, que anula o dualismo metafísico entre autonomia e heteronomia. Pois o homem não está cindido com a natureza, quando cria artisticamente, sendo antes sua expressão embriagada – mas, tampouco, ele encontra-se na condição de puro autômato de leis naturais, introduzindo um jogo criativo com a condição embriagada. O “jogo do jogo” evidencia como tal cisão está ausente na maneira como Nietzsche pensa o processo criador artístico.

Um protoconceito de “autossuperação” (*Selbstüberwindung*), no sentido dionisíaco, aparece em *O nascimento da tragédia* na forma como Nietzsche articula uma forma intensiva e extática de superação da individualidade que, longe de ser aniquiladora, atua como princípio criativo e redentor da arte, reatualizando o vínculo tragicamente originário com o mito e reconciliando o sujeito com este fundo trágico e contraditório da existência. Esse processo manifesta-se na embriaguez, êxtase sensível que *dissolve momentaneamente o eu consciente*, mas não como destruição desprovida de dialética, e sim como *transfiguração corporal-afetiva*, capaz de *dar forma* artística ao indizível. O apolíneo, nesse contexto, figura apenas como meio formal, subordinado ao impulso produtivo dionisíaco, sendo este o verdadeiro núcleo *vital* da tragédia e da cultura. A tragédia surge, então, como espaço de uma “explosão lúcida”, onde consciência e êxtase, reflexão e desmedida, agem em tensão dinâmica, instaurando uma visão estética que conjuga, *sem resolver*, os contrários. Em contraposição, a autossuperação apolínea histórico-cultural, representada pelo “socratismo estético”, conduz à degeneração da forma trágica, substituindo o mito pelo ideal da inteligibilidade racional, numa *hipertrofia* de uma de suas molas produtivas *internas* – o apolíneo

¹ A expressão “jogo com a embriaguez” (*Spiel mit dem Rausche*) aparece também em DW/VD 1, KSA 1, 554.29-30 e DW/VD 3, 567.34. No texto que se segue, será utilizada a seguinte tradução para GT/NT: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, tradução de Paulo César de Souza, posfácio de André Itaparica, São Paulo: Companhia das Letras, 2020 (caso haja, eventualmente, alguma alteração na tradução, esta será indicada, sendo o nome do tradutor abreviado para PCS); e, para os demais fragmentos póstumos e manuscritos não-publicados, a tradução será, exclusivamente, de minha autoria. As citações a NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe em 15 vols. (KSA), organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin / München / New York: Walter de Gruyter / Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, serão citadas segundo a abreviatura “KSA”, seguida do vol. em algarismo arábico, seguido de “:”, seguido do número da página, sem espaçamento; as citações de Id. *Werke*. *Kritische Gesamtausgabe* (cerca de 40 vols. em 9 subdivisões), organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, continuada por Wolfgang Müller-Lauter e Karl Pestalozzi, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1967-, serão citadas segundo a abreviatura KGW, seguida da subdivisão (p. ex. I / 2), seguido de “:”, seguido do número da página, sem espaçamento.

(nesse sentido, se trata de uma *autossuperação* da tragédia). Essa substituição progressiva inaugura uma trajetória *niilista* da cultura ocidental: ao romper com seu fundamento mítico e simbólico, a cultura dissolve-se numa multiplicidade desraigada, fragmentária e sem vitalidade e estilo unificadores. Nietzsche sugere que esse processo já carrega as sementes do niilismo cultural, antevendo que o ideal científico, ao buscar a verdade sem poder fundá-la simbolicamente, destrói a própria possibilidade de sentido. A *autossuperação* dionisíaca, em contraste, aponta para uma possibilidade de regeneração: não nega o sofrimento, mas o transfigura artisticamente, convertendo o caos em visão. Por isso, Nietzsche propõe um renascimento da cultura trágica, não como retorno ao passado, mas como abertura a novas formas de existência e pensamento, a partir do reencontro com o poder dionisíaco da arte – o único capaz de afirmar a vida sem recorrer à metafísica.²

Voltando ao argumento anterior, é possível enriquecê-lo filologicamente, ao nos voltarmos a *O nascimento da tragédia*. A figura ritualística da “congregação de atores *inconscientes*” (GT/NT 8, KSA 1.61, meu itálico), para caracterizar o coro ditirâmbico, também opera a partir da mesma *indeterminação entre ativo e passivo*. Esta mesma duplicação se manifesta no raciocínio imediatamente anterior e imediatamente seguinte à citação inicial:

Esse estado só pode ser compreendido por analogia [*gleichnißweise*], se não for vivido diretamente: é algo semelhante ao que ocorre quando se sonha e, ao mesmo tempo, se percebe que se está sonhando [*den Traum als Traum spürt*]. Assim deve estar o servidor de Dioniso na embriaguez e, ao mesmo tempo, à espreita de si mesmo [*auf der Lauer liegen*] como observador. [...] Não na alternância entre sobriedade e êxtase, mas na *simultaneidade* entre ambos é que se manifesta o ser – artista dionisíaco [*das dionysische Künstlerthum*] [...] (GG/NP, KSA 1.583, meu itálico).

“Sonho dentro do sonho”: trata-se de uma figura formalmente semelhante à “aparência da aparência”³, mas, neste último caso, a aparência final é nostálgica anulação, mediante a “dobra” apolínea, de sua própria natureza fenomênica – na forma da *ilusória projeção de profundidade metafísica* – ainda que não passe de um “sonho dentro do sonho”. Já o jogo dionisíaco com o *Rausch* é, sem reservas, *ruptura* com a aparência apolínea que conduz, novamente, à aparência, mas de maneira intensificada, enquanto princípio produtivo – não racional, mas fisiológico-afetivo –, da criação de aparências – ou da *Visão*, conforme a terminologia de *O nascimento da tragédia*.

² A reflexão nietzschiana, ancorada na tensão entre música e linguagem, entre experiência sensível e forma conceitual, revela uma filosofia do estilo, na qual toda criação simbólica é já atravessada por uma perda constitutiva, sendo a *autossuperação*, portanto, o próprio nome desse movimento trágico de criação e dissolução. Sobre a *autossuperação extático-dessubjetivizadora* dionisíaca e a *autossuperação apolínea histórico-cultural*, cf. ZITTEL 1995.

³ A expressão “aparência da aparência” (*Schein des Scheins*, GT/NT 4, KSA 1.39) designa, em Nietzsche, uma duplicação estética que não encobre a verdade, mas a reinventa no plano sensível da arte. Ela rompe com a lógica metafísica da essência oculta e da aparência enganosa, instaurando um regime de *transfiguração* no qual o mundo se oferece como jogo simbólico, como já imerso na aparência, sendo a arte trágica, a sua duplicação. Essa segunda aparência simula um fundo metafísico, mas ao fazê-lo revela a superfície como a instância primordial, como potência de criação e experiência, onde o aparecer deixa de ser oposto ao ser e torna-se seu acontecimento estético. Cf. LOVE, 1963, p. 37-51; BÖNING, 1988, p. 223; PORTER (2000); e CELESTINI, 2016, p. 65 e p. 138.

A passagem permite, ademais, relativizar leituras que perdem o lastro do dionisíaco na *forma* artística, conferindo o caráter dialético que caracteriza esta forma de pensamento. Mas a posição estratégica da embriaguez, em relação à arte, é justamente a de unificar lucidez e êxtase, forma e intensidade, medida e desmedida, perda de si e reflexividade, fundo e superfície, envolvimento e distanciamento. No mesmo sentido, Nietzsche sinaliza, na seção 3 de *A visão dionisíaco de mundo*, de modo restritivo, que “este mundo revela-se em um *jogo com a embriaguez*, e não em um *ser-tragado* [Verschlungensein] pela mesma.” (DW/VD, KSA 1.567, meu itálico]). A noção mesma de jogo implica uma permutabilidade e plasticidade que o fenômeno cru do dionisíaco, em si mesmo, não permite. (Por fenômeno “cru” do dionisíaco, entendo sua manifestação no culto, nos festivais e no embriagamento por meio de bebidas narcóticas – isto é, onde o grau de elaboração simbólica é menor do que o manifesto na arte trágica). Não à toa, igualmente, ele combina o termo “embriaguez” (*Rausch*) à “transfiguração” (*Verklärung*), quando descreve a “embriaguez transfiguradora musical” (*musikalische Verklärungsrausch*) (GG/NP, KSA 1. 586).

A embriaguez é a categoria *par excellence* da autossuperação dionisíaca, da dessubjetivação extática do sujeito estético (produtor e receptor). Ela confere ao êxtase, enquanto processo de dessubjetivação, a dimensão *corporal* que lhe cabe; pois “sair-de-si”, “esquecer-de-si-mesmo” não significa *anular* o si como um todo, muito menos autodestruição (que seria o dionisíaco em sua expressão mais pura possível), mas *anulação instantânea do “eu da consciência”*⁴, em benefício de uma experiência sensível de *intensificação afetiva* e de *estremecimento corporal*, na qual reside a chave para o processo criativo, transfigurador e visionário atuante na tragédia. Por outro lado, através de sua criação, a embriaguez cumpre a função eminentemente – *redentora*, tal é a carga schopenhaueriano-wagneriana do conceito em *O nascimento da tragédia* – da arte como o único meio capaz de tornar experienciável o fundo doloroso e dilacerante da realidade (“das Entsetzliche oder Absurde des Menschenseins”, DW/VD 3, KSA 1.566) – o que só é possível, como veremos, na articulação com o apolíneo. Este ocupa, no entanto, em sua relação com a embriaguez, uma posição secundária, ainda que essencial, na gênese da tragédia – pois é primeiramente a descarga (*Entladung*) da embriaguez que dá origem à obra, enquanto transfiguração da energia contida em si⁵.

Como a análise do coro em *O nascimento da tragédia* mostra, a experiência estética é definida não a partir de uma suposta autonomia formal da obra, mas como um evento que desde sua origem cultural-ritualística é eminentemente *corporal*.

A análise do coro trágico em *O Nascimento da Tragédia* e nas conferências e anotações preparatórias de Nietzsche mostra que a experiência estética – em seu sentido mais originário, anterior à introdução da *encenação* na tragédia propriamente dita – não decorre da autonomia formal da obra enquanto estrutura fechada ou da fruição intelectualizada de um conteúdo, mas emerge como um

⁴ “Somente possível por meio da embriaguez ou da *aniquilação da consciência*?” (NL/FP 1869-1870, 3 [91], KSA 7.84, meu itálico).

⁵ “Esse processo, em que a música se descarrega [*Entladung*] em imagens, temos agora de transferir para uma massa de gente jovem, linguisticamente criativa, para ter ideia de como surge a canção popular estrófica e de como toda a capacidade linguística [*Sprachvermögen*] é estimulada pelo novo princípio da imitação da música.” (GT/NT 6, KSA 1.50). Para as ocorrências do termo “*entladen*”, no contexto da transfiguração dionisíaco-apolínea, cf. DW/VD 3, KSA 1, 568.1-2; GG/NP, KSA 1.595.26 e 596.17; SGT/STG, KSA 1, 609.31, 610.1, 616.2. O termo também comparece, naturalmente, com frequência, nos fragmentos póstumos do período.

evento corporal, ritual e coletivo, enraizado na práxis cultural do *dithyrambos*⁶. Desde o início, Nietzsche concebe a tragédia grega como desdobramento do coro ditirâmbico e, mesmo com a posterior separação entre público e cena, o núcleo de uma vivência *performática* do êxtase dionisíaco é preservado. Diante de sua raiz cultural, pode-se dizer que a estética trágica nasce, assim, como expressão extática e psicossomática de um impulso primordial que dissolve a individuação (*Zerreissung des principii individuationis*) e reintegra o sujeito à totalidade natural e social – o Uno dionisíaco –, através do canto, da dança e do ritmo. Este lastreamento ritualístico repercute na forma de compreensão da tragédia, no que concerne à separação posterior entre ator e expectador: em vez de espectadores passivos, os participantes da tragédia são como os *choreuten* do ditirâmbico primordial, incorporando o sofrimento do herói numa comunhão corporal que antecede e funda a cena representacional⁷. Como mostram os cursos sobre métrica e literatura grega (KGW II / 5), Nietzsche atribui à música, ao ritmo e à dança um papel originário e mágico na constituição da poesia, compreendida como tentativa de agir sobre os deuses por meio da corporalidade ritual. É nesse contexto que o coro, especialmente o de sátiros, se apresenta como corpo transfigurado, *locus* da experiência estética radical: nele, não há distinção entre representação e vida, entre obra e rito, entre estética e ontologia. Assim, a estética dionisíaca nietzscheana funda-se numa concepção performativa e multissensorial da arte, em que o corpo coletivo e ritmado do coro realiza – e não apenas figura – a verdade trágica. Essa compreensão desloca decisivamente a ideia moderna de arte como ilustração ou forma simbólica autônoma, e a reinscreve no horizonte mais originário do culto, onde o sensível, o afetivo e o coletivo se entrelaçam inseparavelmente.

Para este texto, importa menos a diferença entre o coro de sátiros e o ditirâmbico. Ao introduzi-los, quis, antes, enfatizar a origem cultural-ritualística da tragédia, talvez a tese filológica mais forte de *O nascimento da tragédia*.

Assim, a tragédia não se limita a uma mera representação intelectual ou visual do drama, mas inclui, desde suas origens no coro, um *acontecimento fisiológico* no qual o corpo é diretamente afetado e integrado à obra – ao mesmo tempo em que a obra pressupõe o *Rausch* como seu estado fisiológico possibilitador. Do lado do expectador, não há contemplação passiva da obra, mas co-participação, coabitação ativo-passiva desse estado, ao qual é induzido por meio de um expediente simultaneamente identificatório e dissolvente. Trata-se de uma experiência sensível integral – mas, primeiramente, *corporal*: o “*Schauern [estremecimento] des Rausches*” (GT/NT 1, KSA 1.30) – que não é, certamente, apenas uma metáfora. De forma que Nietzsche opõe-se à estética tradicional, separadora de sujeito e objeto, razão e sensação, conhecimento e desejo⁸. A arte

⁶ Sobre a fusão entre a definição etnogenética (*ditirambos rituais dionisíacos*) e a psicológica da tragédia (êxtase), entre origem e efeito, cf. REIBNITZ 1994, MÜLLER 2002, CELESTINI 2016, p. 18-19.

⁷ Cf. GT/NT 8, KSA 1.59; e GMD/DM, KSA 1.522. De maneira convergente com seu argumento etnofilológico, Nietzsche escreve, em suas anotações: “Die Tragödie ist ein religiöser Akt des ganzen Volks” (NL/FP 1872/1873 25[1]; KSA 7.568); Nietzsche fala também de uma identidade entre arte e religião “im griechischen Sinne” (NL/FP 1871 9[102]; KSA 7. 311), ou, ainda, de uma única “Quell, aus dem Kunst und Religion fließt” (NL/FP 1871 9[94], 309). Enquanto a arte moderna padeceria da falta de uma base popular (NL/FP 1871 9[107]; 273).

⁸ GT/NT 5, KSA 1.47, tradução de PCS alterada: “nós afirmamos, isto sim, que toda a oposição entre subjetivo e objetivo, que também Schopenhauer ainda usa como navalha valorativa [*Werthmesser*] para dividir as artes, é inapropriada na estética, pois o sujeito, o indivíduo querente que promove seus fins egoístas, pode ser concebido apenas como adversário, não como origem da arte”; e NL/FP

não se origina no “eu da consciência”, mas no corpo como *campo vibrátil de forças*; “o drama originário propriamente dito” (*das eigentliche Urdrama*) não é apenas representação de ações (*drama, Handlung* – cf. GT/NT 8 e 12, KSA 1.63 e 85), mas, antes de tudo, *páthos* (*πάθος*) – paixão, afecção; Nietzsche menciona explicitamente o “pathos da música” (GT/NT 6, KSA 1.49), que provoca “horror e temor” (*Schrecken und Grausen*), ao irromper violentamente no coro de sátiros (NL/FP 1870, 7 [127], KSA 7.188), ocasionando aos participantes uma “elevação” (*Steigerung*), uma “excitação total” e intensificação do “sistema afetivo”, de modo que este precisa de uma superfície de descarrego dessa energia em todos os meios expressivos possíveis, também dita “deflagração geral de todas as forças simbólicas” (*Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte*) (GT 2; KSA 1.34, minha tradução). Esta descarga impulsiona, pois, a força da representação e da imitação – aqui entendidas como transfiguração ou metamorfose – isto é, toda sorte de mímica e atuação.

O problema da diferença entre o coro de sátiros ou coro ditirâmbico, de um lado, e a tragédia clássica, de outro, é, segundo Iris DÄRMANN (2005, p. 136.), o seguinte:

A tragédia distingue-se da ‘tragédia originária’ [*Urtragödie*] (GT/NT 8, p. 60) não apenas por sua visualidade externa, mas também pela introdução de um ator separado do coro ditirâmbico, de modo que se rompe a unidade pessoal anteriormente existente entre o mímico inconsciente e o espectador. Para superar esse hiato [*Überbrückung dieser Kluft*] – entre a imagem interior e a imagem exterior, por um lado, e entre espectador e ator, por outro – Nietzsche precisa recorrer a mecanismos não tematizados de identificação⁹ (‘reconhecer-se’) e de projeção¹⁰ (‘transferir’) (GT/NT 8, p. 59; p. 64). [...] Somente sob essa condição torna-se possível ao espectador ver, na figura do ‘herói trágico sobre o palco, [...] não um ser humano disforme sob uma máscara, mas uma figura visionária como que nascida de seu próprio êxtase’, de modo a tornar-se ‘um’ com o sofrimento do deus, através da ‘imagem inteira e magicamente trêmula diante de sua alma’ (GT/NT 8, p. 63 e segs.)¹¹. É justamente essa interação mutuamente excitante entre a transformação musical-pática e a visão cênica – em que o *pathos* transfigurador faz emergir a imagem interior, e a visão projetada, por sua vez, opera uma alteração patológica – que deve ser compreendida como acontecimento estético genuíno, responsável tanto pela gênese da tragédia grega em suas diversas formas quanto pela interpretação da catarse trágica.

Apesar de não condenar a tragédia, Aristóteles a reconhece justamente a partir de um mal-entendido fatal, segundo Nietzsche, uma vez que a inebriante disposição é avaliada como *indesejável* e, como tal, destinada a ser catarticamente

^{1869/70, 3 [28], KSA 7.68: “O que acolhe a obra de arte? Com que a apreendemos? Com o conhecimento e a vontade *conjugados*” (meu itálico).}

⁹ “Somente na medida em que cada espectador se *identifica* com o coro é que existe, no teatro grego, um mundo do *espectador*” (NL/FP 1871, 9 [9], KSA 7.273, meu itálico).

¹⁰ Apesar de não sistematizado metodológico-conceitualmente, o termo “projicieren” aparece em GT/NT 9, KSA 1.65; em DW/VD 2, KSA 1.559; e em SGT/STG, KSA 1.612; e em PHG/FT 3, KSA 1.817. Em NL/FP 1870-1871, 7 [167], KSA 7.203, o autor diz: “A projeção da aparência é o processo artístico originário.” (cf. também: NL KSA 7, 7 [127]; 7 [165]; 7 [201]; 7 [204]; e NL 1872/73, KSA 7, 19 [71]; 19 [84]).

¹¹ Poder-se-ia complementar as observações e citações de Därmann com a seguinte citação, bastante pertinente neste contexto: “Mas – quando então entramos um pouco em êxtase, acreditamos na realidade, em um mundo encantado [*verzauberte Welt*.]” (NL/FP 1869/70, 3 [12], KSA 7.63).

expurgada¹². Em Nietzsche, pelo contrário, a embriaguez é o estado estético originário – de natureza pré-reflexiva e intensamente afetiva –, no qual os limites da identidade individual são transgredidos¹³, tanto na produção como na recepção da obra de arte. A suspensão do indivíduo e a instauração de uma nova relação entre corpo e mundo se deixa descrever, assim, como criativo estado de “autoalienação” (*Selbstentäußerungszustand* (GT/NT 5, KSA 1.44), como “autoesquecimento” (GT/NT 1 e 4; KSA 1.29 e 41; DW/VD 1 e 2, KSA 1.554 e 565; GG/NP, KSA 1.582 e 594), como “aniquilamento do indivíduo” (*Vernichtung des Individuums*, GT/NT 16; KSA 1.108)¹⁴ e místico “*Einheitszustand*” (GT/NT 5; KSA 1.44)¹⁵. É também uma “cisão” (*Trennung*) entre “mundo da realidade cotidiana e da realidade dionisíaca” (DW/VD, KSA 1.569); nesse sentido, é também “vertigem”¹⁶ – uma suspensão da temporalidade cronológico-linear da experiência ordinária¹⁷, na forma de instantes plenos, irrepetíveis¹⁸. O *Rausch* não deve, portanto, ser confundido com uma mera excitação sensível ou um “sentimento tumultuado” (*brodelndes Gefühl*), pois se trata de uma disposição do impulso vital que possibilita a *superação* deste estado de acúmulo de cargas afetivas, na forma da *transfiguração do afetivo-existencial em estético* ou, dito de outra forma, do “jogo” com a aparência, na forma da Visão.

Nietzsche associa esse estado à experiência dionisíaca vivida pelo coro trágico – um êxtase musical e coletivo que dissolve o *principium individuationis*, promovendo uma identificação extática com a dor e o desmembramento de Dionisos (o mito órfico de Zagreu). O coro trágico, descrito como o “fenômeno originário” (*Urphänomen*) do trágico (GT/NT 7, KSA 1.52), funciona como o ponto de chegada e de descarga mimética, visionária e metamórfica de forças pulsionais intensificadas, dando origem à tragédia como imagem simbólica do sofrimento divino, como símbolo do sofrimento do “humano-genérico” (GT/NT 8, KSA 1.58 e 63; NL/FP 1870/1871 7[62], KSA 7.152). Enquanto processo de “descarga de forças artísticas” (DÄRMANN, 2005, p. 135)¹⁹, o *Rausch* é, em suma, marcado por:

¹² Cf. REIBNITZ, 1994, p. 47-66; ZIMMERMANN, 1999 e HEINZE, 1999 (DNP VI), p. 349-353; MÜLLER, 2005, p. 35-42; CELESTINI, 2016; PORTER, 2016; EMDEN, 2018, p. 1-48; CASSIN et all., 2004, p. 125-128; MITTENZWEI, 2010, p. 245-272.

¹³ A “força” dionisíaca é descrita como “realidade plena de embriaguez, que tampouco atenta para o indivíduo, buscando até mesmo aniquilá-lo e redimi-lo [...]” (GT/NT 2, KSA 1.30). Aí reside, igualmente, a crítica nietzscheana ao “espectador ideal” (*idealistischer Zuschauer*), no §8 de GT/NT.

¹⁴ A mesma expressão, já em tom crítico, indicando uma mudança filosófica em Nietzsche, aparece em IE 5, KSA 1.747.

¹⁵ Cf., também, „eine mystische Einheitsempfindung“ (GT/NT 2, KSA 1.30); “os abismos entre os homens, dão lugar a um poderoso sentimento de unidade que conduz de volta ao coração da natureza” (GT/NT 7, KSA 1.56); e, por fim, “Ela [a natureza] reconecta os seres individuais entre si e faz com que se percebam como um só [*als eins*]” (DW/VD 1, KSA 1.557). Todos esses termos ocorrem também com frequência nos fragmentos póstumos da época.

¹⁶ Apesar de não ser uma expressão frequente, para caracterizar a experiência dionisíaca, no jovem Nietzsche, ela ocorre, nesse contexto, em GT/NT 12, KSA 1.82; e em SGT/STG, KSA 1.621.

¹⁷ Sobre o caráter instantâneo do *Rausch* dionisíaco, enunciado de maneira direta, é pertinente evocar as palavras de Schopenhauer como educador (1874): “Poder-se-ia pensar, de outro modo, que não se trata de nada além da intuição jubilosa – sim, embriagadora (*die beglückende, ja berauschende Anschauung*) – que certos instantes nos concedem, apenas para logo em seguida nos abandonar ainda mais intensamente [...]” (UB III / SE 5; KSA 1.376, meu itálico).

¹⁸ Cf. BARROS, 2005, p. 79-95.

¹⁹ Heidegger tenta reinterpretar o *Rausch* como uma *Stimmung* formativa, integrada à ideia de “grande estilo” e da “forma bela”. Iris DÄRMANN (2005, p. 141-142, 147-148 e 155-156) critica essa leitura por anular o caráter patológico, orgiástico-musical e metamórfico do *Rausch*, neutralizando-o

A) uma visão alucinatória (apolínea) da dor dionisíaca²⁰, intensificação imaginativa que torna esta dor visível ao coro e ao espectador, e que tem por efeito uma espécie de instantâneo alívio visionário;

B) a metamorfose da subjetividade tanto do produtor quanto do receptor, já descrita acima – isto é, o estado de inspiração frenética, o delírio entusiástico do artista dionisíaco (cujo paradigma, aqui, é Arquíloco, “homem apaixonadamente inflamado” [*den berauschten Schwärmer*], GT/NT 5, KSA 1.44) e a dissolução da identidade individual em uma identificação estética com o trágico: “O homem embriagado como obra de arte sem público” (NL/FP 1869/70, 3[28], KSA 7.68);

C) a produção de formas artísticas como transfiguração do sofrimento – da alteridade dionisíaca –, mediante a descarga das forças criadoras em um “mundo imagético apolíneo” (GT/NT 8; KSA 1.62)²¹.

A tragédia nasce, então, do gesto único de *alucinação apolínea* e *embriaguez dionisíaca*: “[...] ao mesmo tempo, a sensualidade da imagem, como no épico, e o êxtase emocional do som, como na lírica” (DW/VD 4, KSA 1.577).

A experiência de intensificação afetiva e estremecimento corporal vivida pelo artista dionisíaco, pelo coro de sátiros ou ditirâmbico e pelo expectador da tragédia só é acessada, normalmente, pelo “homem ingênuo da natureza”²² através do “impulso primaveril” e da “bebida narcótica” (DW/VD 1, KSA 1.554). Porém, Nietzsche diferencia-os em relação ao plano artístico: “Já não são mais o canto e a dança um êxtase instintivo da natureza: já não é mais a massa coral excitada dionisiacamente a massa popular inconsciente tomada pelo impulso primaveril” (DW/VD 3, KSA 1.571). Se é necessário falar, portanto, no *Rausch* como o *grau zero* da forma artística – o estado bruto de frenesi telúrico –, é necessário também destacar que essa forma primordial entra, progressivamente, numa dinâmica cultural que mobiliza sua energia em prol da transfiguração artística.

Naturalmente, essa concepção de *Rausch* se opõe frontalmente ao “mundo sóbrio” do conhecimento: o par Sócrates-Eurípedes; “[...] a essência da tragédia, que só se deixa interpretar [...] como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca [*Traumwelt eines dionysischen Rausches*]” (GT/NT 14; KSA 1.95, tradução de PCS alterada). Nietzsche associa o declínio da tragédia justamente à ascensão do espírito socrático, ao “socratismo estético” e ao “otimismo teórico”, que substituem a experiência dionisíaca pela razão, pela lógica e pela fé na inteligibilidade do mundo²³. O *Rausch*, por outro lado, revela uma verdade do ser marcada pelo sofrimento, pelo caos e pela transformação²⁴ – aspectos

e reduzindo-o a um paradigma apolíneo e formalizante – nada senão uma “gewaltsame Verkehrung” (2005, p. 151) do *Rausch* nietzscheano como potência ameaçadora e desordem criadora.

²⁰ Se o termo “Visão” é fácil de encontrar em GT/NT, o termo “alucinação”, por sua vez, ocorre só na “Tentativa de autocritica” de 1886 (KSA 1.16), mas tem sua importância ao remeter, igualmente, à esfera fisiológica do apolíneo, fazendo que este não se restrinja a uma acepção etéreo-idealista.

²¹ Esta síntese se baseia, igualmente, em DÄRMANN 2005 p. 124-162. Para fontes primárias que demonstram sua ressonância tardia, cf., sobretudo, NL 1888, 14 [36], KSA 13, 235s.

²² Sobre a presença da estética schilleriana da “ingenuidade” – essa “sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur” (GT/NT 3; KSA 1.37) –, cf. Cf. GT/NT 6, KSA 1.49 e GT/NT 8, KSA 1.64.

²³ “A clareza [*Deutlichkeit*] da linguagem não é o mais elevado, mas sim a força embriagante da intuição [*berauschende Kraft der Ahnung*] [...]” (NL 1874, 32 [60], KSA 7.775).

²⁴ “As musas das artes da ‘aparência’ empalideciam ante uma arte que falava a verdade em sua embriaguez, a sabedoria de Sileno gritava ‘ai deles!’” (GT/NT 4, KSA 1.41).

incompatíveis com a moral²⁵, a ciência e a razão²⁶. Daí resulta uma estética trágica *antidogmática*, a despeito de toda retórica essencialista que povoa a obra – uma estética que afirma a vida mesmo em sua dimensão absurda e terrível (GT/NT 7, KSA 1.57).

Ainda assim, Nietzsche não deixa de reconhecer que o estado *pós-Rausch* manifesta de maneira igualmente afetiva, enquanto uma espécie de *si residual*, a estranheza do sujeito em relação àquilo que foi recém-vivenciado e da Visão que lhe foi apresentada – trata-se da figura da *abjeção* no despertar do *Rausch*: “Na consciência do despertar do êxtase, ele vê por toda parte o terrível ou o absurdo da existência humana: *sente repulsa* [es ekelt ihn].” (DW/VD 3, KSA 1.566). A frase ilustra o impacto pós-êxtase: depois do delírio apolíneo-dionisíaco, o indivíduo confronta-se com a prévia visão pessimista e sente *náusea* da vida ao ter encarado a verdade trágica, na intensificação dionisíaca (novamente a sabedoria de Sileno [GT/NT 7, KSA 1, 57.19] – mas, agora, como *efeito estético-afetivo*). Interessante notar como o momento da “negação da vontade”, formulada por Schopenhauer, não é mais, aqui, o fim a ser perseguido, mas um simples resto da experiência artística autêntica – um mero *subproduto* afetivo da intensificação dionisíaca:

²⁵ “Não há embriaguez da abstinência” (NL/FP 1871-1872, 8[13], KSA 7.224); “Pela felicidade, o grego se embriaga e se despe de seus costumes [*entsittlicht*]” (NL/FP 1871-1872, 16[37], KSA 7.407).

²⁶ Segundo DÄRMANN, 2005, p. 124-125, Platão inicia uma verdadeira “lógica vexatória” (*verurteilende Logik*) da tragédia, ao considerá-la perigosa por seu poder de produzir paixões violentas, descontrole e perturbação na alma. Tal postura manifesta-se exemplarmente na *Politeia*, onde a tragédia é rejeitada pelo perigo mimético que ela representa – o de induzir o espectador à identificação com deuses falsos e figuras sofredoras (603c), desviando-o do verdadeiro, da virtude e do autocontrole. A *katharsis* trágica, nesse contexto, é suspeita de enfraquecer o domínio racional sobre os afetos, tanto no teatro quanto na vida política (605a-b), de modo que apenas os hinos aos verdadeiros deuses e os louvores aos homens virtuosos devem ser admitidos (607a), e a arte só é tolerada se subordinada ao *logos* e à formação ética da alma (607c-d). Em contraponto à *mimesis* trágica, Platão chega a reconhecer, em *Leis* (*Nomoi*), que apenas a encenação do “mais belo e melhor modo de vida” poderia merecer o título de verdadeira tragédia (817a), revelando assim seu programa artístico-pedagógico. Posições mais complexas estão presentes no *Symposion*, onde Sócrates conserva sua *nêpsis* mesmo sob intenso consumo de vinho (233c), conduzindo os interlocutores a uma espécie de êxtase discursivo (215a-216b), numa sublimação verbal e filosófica do delírio; e no *Fedro*, a *mania* erótica, inicialmente afeita ao descontrole, é reabsorvida como vetor de conversão filosófica. Ainda assim, posições platônicas revelam uma tentativa sistemática de converter o *Rausch* – seja alcoólico, erótico ou estético – em instrumento da razão e da virtude, neutralizando seu potencial dissolvente e sua alteridade radical frente à ordem do pensamento filosófico. Ainda que Platão condene o *Rausch*, ele reconhece seu papel na poesia, fato para o qual CELESTINI (2016, p. 20), me chamou a atenção: “No diálogo *Íon* [534b], o Sócrates platônico nega ao rapsodo homônimo qualquer competência técnica no exercício de sua atividade. Assim como o poeta, que ‘não é capaz de compor antes de estar em arrebatamento divino e fora de si, e de o entendimento já não habitar em seu interior’ [οὐ πρότερον οἶός τε Ποιεῖν πρὶν ἀν ἐνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ – conforme verificado no original], também o rapsodo não age por conhecimento, mas é movido por uma força secreta, uma possessão divina. A poesia, por isso, não seria uma *téchne* e não poderia ser captada por nenhuma teoria, pois libera uma potência autônoma, cuja essência reside na transgressão das fronteiras identificatórias. É evidente que Platão lamenta aqui a proximidade, por ele considerada perturbadora, entre poesia e ritual – proximidade que se manifesta no fato de que a primeira não se baseia em nenhum fundamento racional ou racionalizável, mas permanece inserida no domínio ritual, performativo, marcado pela possessão e pelo entusiasmo divino”. Nietzsche, consciente disso, traduziu e utilizou o respectivo trecho (*Íon*, 534a-b), nas suas preleções do semestre de inverno de 1875-76, *História da Literatura Grega* (*Geschichte der griechischen Litteratur* in: KGW II / 5, 284-285), nos termos de “um ser-tomado-de-assalto sem clara lucidez [*Überfallenen nicht mit klarer Besinnung*]”. Sobre o caso de ARISTÓTELES, nesse contexto, cf. DÄRMANN, 2005, p. 133-134; e, para fontes primárias, NL/FP 1870/71, 7[125], KSA 7.183; NL/FP 1888, 15[10], KSA 13.410; e NL/FP 1888, 14[127], KSA 13.309.

“Mas, tão logo essa realidade cotidiana volta à consciência, ela é sentida com abjeção [Ekel]; uma disposição ascética, negadora da vontade é o fruto desses estados.” (GT/NT 7, KSA 1.56, tradução de PCS alterada)²⁷. O *Rausch* funciona então como contraste: enquanto nele a dor da realidade estava suspensa pelo arrebatamento extático, ao sair dele – ou “voltar a si” – a pessoa percebe o caos infundado e sente repulsa. É por isso que, na forma da obra de arte – que não é, senão, como visto, “a descarga artística da abjeção diante do absurdo” –, a abjeção é vivenciada simultaneamente, para o ente transfigurado, como “sublime” e como “ridículo” (GG/NP, KSA 1.595). Nesse sentido, o *Rausch* é uma espécie de esquecimento abençoado, cujo fim traz de volta o horror do mundo de forma suportável – e isso explica o motivo pelo qual a humanidade precisa continuamente do “alívio” do *Rausch*, seja natural, ritual, artístico ou narcótico.

O *Rausch* de GT/NT não é nem uma “técnica”, tampouco “patologia” a ser curada, mas o núcleo criador e receptor da experiência artística, como a tragédia bem mostra. Därmann chama a atenção para o fato de que Nietzsche estava, sem dúvida, profundamente interessado no “efeito duradouro” (“Nachwirkung”, NL/FP 1888, 14 [119], KSA 13.299) desses ritos de passagem estético-patéticos nas “esferas extraestéticas” da vida cotidiana (GT/NT 22, KSA 1.143), e, com isso, na demonstração de uma rigorosa “necessidade de arte” na / da própria vida. Na medida em que, seguindo o pessimismo grego, ele recusa o paradigma antropológico moderno da autoconservação e, na melhor das hipóteses, valida processos de *autodepuração* ou *autossuperação*, que pressupõem sempre uma faceta *destrutiva*, a “originalidade” de sua *Erstlingswerk* pode ser medida, não secundariamente, pela concepção de uma teoria geral da *sedução*. Essa teoria confere à arte trágica, como já cedo ele sinalizava, a missão de “seduzir para a vida [zum Leben verführen]” (NL/FP 1870/71, 7[125], KSA 7.183) e de se apresentar como “o grande estimulante [Stimulans] da vida, para a vida” (NL/FP 1888, 14[26], KSA 13.230 – fragmento que comenta brevemente *O nascimento da tragédia*, em retrospecto). Não à toa, a teoria do *Rausch* voltará com bastante força no Nietzsche tardio.

De uma forma geral, na obra intermediária, a teoria do *Rausch* é criticada, e o conceito é convertido em *artifício da moral*, numa autossuperação cristã da cultura antiga, mediante a qual ele é extirpado de sua origem dionisíaco-trágica e reincorporado como modalidade do êxtase religioso *cristão*. O *Rausch* passa a figurar como fuga narcótico-anestésica, como mecanismo “espiritualista”-mitologizante do gênio²⁸, servindo a fins de instrumentalização sentimental do *pathós* pelo romantismo (com amplas referências a Schopenhauer e Wagner). A despeito de sua deformação pela cultura e moral cristãs, o *Rausch* persiste, ao final, como núcleo vital da estética nietzscheana, agora desvinculada do êxtase de extração religiosa, mas ainda afirmadora da vida por meio da intensificação estética. O *Rausch* dionisíaco continua o signo de uma vertiginosa elevação afetiva e fisiológica, um “Ausnahmezustand” (NL/FP 1888 14[170]; KSA 13.356) que dissolve o eu racional e o campo da ação prático-utilitária, instaurando

²⁷ No mesmo sentido, cf., também, GT/NT 19, KSA 1.125.23. No prefácio de 1886 (KSA 1.18), por sua vez, a ideia de “abjeção” retorna transvalorada, como “má-influência” cristã, talvez indicando nesse conceito de GT/NT um resíduo de uma perspectiva valorativa schopenhaueriana que, agora, Nietzsche gostaria de colocar de lado; isso não altera, porém, o núcleo do argumento acerca da experiência dionisíaca como este mergulho numa alteridade radical desestabilizadora.

²⁸ Cf., especialmente, M/A “Vorrede” 3; KSA 3.13; M/A §§39, 50 e 188, num desenvolvimento que encontra precedentes em *Humano, demasiado humano* e ressonâncias em *A gaia ciência*.

o sujeito na indeterminação entre atividade e passividade – jogo da natureza com o ser humano, e jogo duplicado, agora, do ser humano com o jogo primário da natureza. Como a noção de *Verklärungsrausch* traduz, a embriaguez dionisíaca é, simultaneamente, corporal e simbólica – ou a passagem de um ao outro –, em suma, uma “intelligente” *Sinnlichkeit* (sensibilidade inteligente)²⁹. Se a experiência embriagadora visa, nas suas primeiras formulações, a transcendência místico-extática do eu da consciência, cada vez mais ela cede, na obra tardia, à definição de mera vivência intensificada e artístico-criadora da imanência, além de princípio de crítica do ascetismo cristão e suas ressonâncias na cultura moderna. Em *Crepúsculo dos ídolos* (KSA 6.118), o *Rausch* retorna, positivamente, como condição de exaltação orgânico-fisiológica subjacente à criação artística, por mais que o texto desdobre, nos parágrafos seguintes, uma metacrítica da arte como narcisismo.

Referências bibliográficas:

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*, 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005 (Acesso em: 25 abr. 2025).

BÖNING, Thomas. „Das Buch eines Musikers ist eben nicht das Buch eines Augenmenschen‘. Metaphysik und Sprache beim frühen Nietzsche“ In: *Nietzsche-Studien*, vol. 15, nº 1 (1986), p. 72-106.

BÖNING, Thomas. *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; Bd. 20), Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 1988.

CASSIN, Barbara; LICHTENSTEIN, Jacqueline; THAMER, Elisabete. “Catharsis” In: CASSIN, Barbara (ed.). *Dictionary of untranslatables: a philosophical lexicon*. Tradução editada por Emily Apter, Jacques Lezra e Michael Wood. Princeton: Princeton University Press, 2004, p. 126-128.

CELESTINI, Federico. „Nietzsches Ästhetik der Intermedialität“ in: Schmidt, Matthias e Stollberg, Arne (eds.). *Das Bildliche und das Unbildliche. Nietzsche, Wagner und das Musikdrama*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

CELESTINI, Federico. *Nietzsches Musikphilosophie. Zur Performativität des Denkens*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

DÄRMANN, Iris. „Rausch als ,ästhetischer Zustand“ in: *Nietzsche-Studien*, vol. 34, no. 1, 2005, p. 124-162.

HEINZE, Theodor. „Kathartik“ in: *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* (vol. 6: Iul–Lee), Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1999, p. 351-354.

LOVE, Frederick R. *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*. Chapel Hill 1963.

²⁹ Cf. NL/FP 1888, 14[117] e 14[170], respectivamente, KSA 13.293-295 e 356s.

MITTENZWEI, Werner. „Katharsis“ in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (vol. 3), Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010, p. 245–272.

MÜLLER, Enrico. *Die Griechen im Denken Nietzsches*, Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Giorgio Colli e Mazzino Montinari (ed.), Berlin / München / New York: Walter de Gruyter / Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (cerca de 40 vols. em 9 subdivisões), organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari, continuada por Wolfgang Müller-Lauter e Karl Pestalozzi, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1967-.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, tradução de Paulo César de Souza, posfácio de André Itaparica, São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PLATÃO. *Sämtliche Werke*. Tradução e introdução de Friedrich Schleiermacher. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994.

PORTR, James. *The invention of Dionysus: an essay on The birth of tragedy*. Stanford University Press, 2000.

PORTR, James. “Nietzsche, Tragedy, and the Theory of Catharsis” in: *Journal of Theatre and Drama Studies*, Vol. 2, nº. 1 (2016) “Catharsis, Ancient and Modern”, p. 201-228.

REIBNITZ, Barbara von. „Vom ‚Sprachkunstwerk‘ zur ‚Leseliteratur‘. Nietzsches Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik“, in: BORSCHE, Tilman; GERRATANA, Federico; VENTURELLI, Aldo (orgs.), „Centaurengebürtigen“. *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, p. 47-66.

ZIMMERMANN, Bernhard, „Katharsis“ in: *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* (vol. 6: Iul–Lee), Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1999, p. 349–351.

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

Recebido / Received: 06/05/2025
Aprovado / Approved: 24/09/2025

ESTUDOS NIETZSCHE

VOL. 16 - N. 01 ISSN 2179 - 3441

Doze cartas de um herege estético: primeira carta¹

Doze cartas de um herege estético: primeira carta

Karl Hillebrand

Tradução de:

Lucas Pires Ramos 

Mestrando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, SP, Brasil.
Contato: lucaspriesramos@gmail.com
&

Saulo Gabriel Luiz Dias 

Graduando do Bacharelado em Filosofia na Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, SP, Brasil. Contato: saulo.gabriel.dias@gmail.com

Apresentação

Karl Hillebrand, autor de *Tempos, Povos e Homens* (*Zeiten, Völker und Menschen*), nasceu no dia 17 de setembro de 1829 em Giessen, na Alemanha. Apesar de ainda ter sido criado no espírito do classicismo de Weimar, Hillebrand aderiu aos ideais republicanos da Revolução de 1848 e, por ter participado da Revolta de Baden em 1849, refugiou-se, com a ajuda de sua irmã, na França após ser preso e condenado às casamatas de Rastatt (JANZ, 2016, p. 515). Na França, onde nos primeiros meses foi secretário particular de Heinrich Heine, escreveu para as revistas *Revue des Deux Mondes* e *Journal des Débats*, nas quais também publicavam Cousin, Renan e Taine (JANZ, 2016, p. 515), e se tornou correspondente da revista *Times* e da *Augsburger Allgemeinen* (JANZ, 2016, p. 516). Durante a Guerra Franco-Prussiana, Hillebrand não quis se contrapor a sua pátria alemã e, por isso, deixou o cargo de representante oficial da *Université de France* e se mudou para Florença, onde viveu até o final de sua vida em 1884, aos 55 anos de idade.

¹ O presente trabalho foi realizado com parcial apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil, uma vez que sua gênese se deu em meio ao desenvolvimento da pesquisa de um dos tradutores, Lucas Pires Ramos. Processo nº 2023/04901-4. Deve-se agradecê-la, porém, não apenas pelo apoio dado, mas também pelo atual apoio (Processo nº 2024/16313-2), bem como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por apoiar o início do mestrado, através do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX). Para a realização da tradução, foi consultada a seguinte edição: HILLEBRAND, Karl. *Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers*. Berlin: Verlag von Robert Oppenheim, 1874.

Muito provavelmente por meio de Malwida von Meysenbug e de Jessie Laussot, futura esposa de Hillebrand (JANZ, 2016, p. 517), entrelaçam-se, já na primeira metade da década de 1870, os caminhos de Hillebrand e o de um jovem professor de Filologia da Universidade da Basileia que provocou bastante agitação com a publicação de *O Nascimento da Tragédia* (1872): Friedrich Wilhelm Nietzsche. Já no final de 1872, Nietzsche escreve a seu amigo Carl von Gersdorff:

Por essa ocasião, eu lhe recomendo verificar 8 artigos sobre os franceses na *Augsburger Allgem.* que foram escritos nos últimos dois meses pela pena do Prof. Hillebrand em Florença, artigos extremamente notáveis, de que poucos alemães teriam sido capazes. (Carta de Nietzsche, de 5 de outubro de 1872, endereçada a Carl von Gersdorff; KGB 2.3, p. 58).

Devido a uma grande exposição internacional de pinturas em Viena, planejada para ser realizada no começo do ano seguinte, Hillebrand escreve, durante o período de 1º de março a 6 de abril de 1873, doze cartas para a *Augsburger Allgemeine*, as quais foram compiladas e passaram a compor o livro *Doze cartas de um herege estético*, publicado ainda no mesmo ano (JANZ, 2016, p. 52). Embora essa não seja a obra principal de Hillebrand, ela exerce certa influência sobre o jovem Nietzsche que deve ser destacada. Em agosto desse ano, Nietzsche publica sua *Primeira Consideração Extemporânea*, da qual, no mês seguinte, Hillebrand sai em defesa em seu artigo *Algumas coisas sobre a decadência da língua alemã e do espírito alemão; por ocasião de um escrito do Dr. Friedr. Nietzsche contra David Strauss (Einiges über den Verfall der deutschen Sprache und der deutschen Gesinnung; Bei Gelegenheit einer Schrift von Dr. Friedr. Nietzsche gegen David Strauss)*. Ainda no mesmo mês, Nietzsche escreve a Gersdorff:

Todas as revistas da Basileia publicaram artigos, um tanto diversificados, e, dentre eles, um entusiasmado: in summa 5 artigos. O de Karl Hillebrand na de *Augsburgerin* — extremamente notável, ainda que restem diferenças fundamentais para mim, e eu concordo inteiramente com a senhora W., quando ela diz que “K. H. conhece os franceses melhor do que qualquer francês, embora não conheça mais os alemães” (Carta de Nietzsche, de 27 de setembro de 1873, endereçada a Carl von Gersdorff; KGB 2.3, p. 161).

A defesa de Hillebrand alegrou tanto a Nietzsche que em *Ecce Homo* ele faz questão de recordar-se deste acontecimento:

De longe, o que foi melhor ouvido e mais amargamente sentido foi a intervenção extremamente forte e valente do normalmente tão suave Karl Hillebrand, este último alemão *humano* que soube manejar uma pena [...]. O efeito desse escrito em minha vida é francamente inestimável (EH, As Extemporâneas, 2; KGW 6.3, p. 316).

Já no final de 1873, portanto, Hillebrand aparece a Nietzsche não apenas como um expoente que merece atenção, mas também como um dos poucos que expressa certa afinidade com ele próprio. Nesse mesmo período, Nietzsche começa a escrever sua *Segunda Extemporânea* e, em meio a sua escrita, chega em

suas mãos as *Doze Cartas de Hillebrand*. Gersdorff é o primeiro a saber acerca disso:

Esta é a minha atividade: agora uma magnífica novidade! Arrume agora mesmo em Görlitz as “Doze Cartas de um Herege Estético” da Berlin Verlag de Robert Oppenheim 1874. Você terá uma alegria incontrolável, deixo para você adivinhar quem é o autor. Há, novamente, sempre novas esperanças, e a nossa “sociedade dos esperançosos” continua a crescer. (Carta de Nietzsche, de 26 de dezembro de 1873, endereçada a Carl von Gersdorff; KGB 2.3, pp. 184-185).

Destaca-se aqui Nietzsche empregar e atrelar a Hillebrand a expressão “sociedade dos esperançosos”. Basta uma rápida pesquisa na *Nietzsche source* para constatar que ela é utilizada pouquíssimas vezes pelo autor: três vezes em cartas, uma em anotações e uma em obra publicada. Dentre as cartas, as duas restantes sucedem essa a Gersdorff em apenas alguns dias. A primeira, para Franz Overbeck, exorta a essa “sociedade”: “Saudações cordiais aos meus; e agora, bom e velho camarada Overbeck, até mais! E: viva a sociedade dos esperançosos!” (Carta de Nietzsche, de 31 de dezembro de 1873, endereçada a Franz Overbeck; KGB 2.3, p. 187). A outra comunica Erwin Rohde sobre o livro de Hillebrand: “Eu tive uma alegria incontrolável com as ‘Doze cartas de um Herege Estético’ de Karl Hillebrand, publicadas anonimamente. (Berlin Oppenheim 1874); que bálsamo! Leia, surpreenda-se, ele é um dos nossos, um da ‘sociedade dos esperançosos’” (Carta de Nietzsche, de 1873-74, endereçada a Erwin Rohde; KGB 2.3, p. 188).

Em janeiro de 1874, Nietzsche publica sua *Segunda Extemporânea*, precisamente na qual encontramos mais uma vez esta expressão:

Referindo-me a esses descrentes da época que traz tudo à luz, volto-me, por fim, àquela sociedade dos esperançosos, para lhes contar, por meio de uma parábola, o passo e o percurso de sua cura, sua salvação da doença histórica e com isso sua própria história, até o momento em que serão novamente saudáveis o suficiente para levar uma nova história e servir-se do passado sob o domínio da vida, naqueles três sentidos, a saber, monumental, antiquário ou crítico (HV 10; KGW 3.1, p. 328).

Como antídotos naturais à *doença histórica*, Nietzsche apresenta o a-histórico e o supra histórico, com os quais, entretanto, “nós, os doentes históricos, também tenhamos de sofrer” (HV 10; KGW 3.1, p. 327). É precisamente neste ponto em que Nietzsche reconhece a missão da juventude, aquela que “sofrerá, ao mesmo tempo, do mal e do antídoto”, “que antecipa uma cultura e humanidade mais felizes e belas, sem ter dessa felicidade futura e da primeira beleza não mais que uma ideia promissora”, que se aproveita da “prerrogativa da honestidade valente e irrefletida” e da “consolação entusiástica da esperança” (HV 10; KGW 3.1, p. 327-8). Diante da questão de “para qual convento queremos banir a ciência e o erudito histórico”, Nietzsche nada afirma categoricamente, mas encerra sua anotação constatando: “há uma sociedade de esperançosos” (FP 29 [196] do verão — outono de 1873; KGW 3.4, p. 317). Conforme vislumbra Nietzsche, os “descrentes da época” passarão por um processo de cura e se tornarão

“novamente *humanos*” — “Ainda são esperança!” (HV 10; KGW 3.1, p. 328). Em Hillebrand, portanto, Nietzsche visualiza, nesse sentido, um dos seus, um daqueles esperançosos em relação à juventude e à cultura alemã, cujos indícios já podemos contemplar na carta de Hillebrand traduzida abaixo.

Na primeira das *Doze cartas*, assim como nas demais, a crítica central de Hillebrand se direciona sobretudo ao espírito historicista que dominava a estética e a literatura de sua época, em que abundavam comentários sobre artistas da antiguidade clássica, do Renascimento e da literatura moderna como Giotto, Tiziano, Correggio, Michelângelo, Leonardo, Shakespeare e Goethe, que acabavam por distrair a atenção, antes direcionada à contemplação das próprias obras de arte, para uma série de disputas teóricas intermináveis, como a célebre querela entre os antigos e os modernos, e em nada contribuíam para criação de novas obras, constituindo antes um “entulho acumulado”, “borralhos de impressão” que “paralisam o nosso poder criativo”. Assim como os artistas do *Quattrocento* lograram se livrar da formação enrijecida do *trivium* e do *quadrivium*, ampliando seus conhecimentos de anatomia e perspectiva, por exemplo, todo aquele que queira se dedicar à arte, seja do ponto de vista prático ou teórico, terá que, primeiramente, se livrar de todas essas preconcepções sobre os artistas e as obras advindas desses comentários e se dedicar à contemplação das obras por elas mesmas. Despojado de qualquer preceito ou regra estabelecida previamente que o limitasse, o “sentido contemplativo e investigativo” está em vias de reconquistar aquela liberdade necessária para a contemplação da natureza, a que ele deve se entregar para então imitá-la. Quanto a isso, Hillebrand mostra-se esperançoso de que talvez essa liberdade de espírito, tal como o *Quattrocento* a experienciou, possa finalmente retornar, algo que está posto já na abertura da carta, que profetiza o surgimento de um artista nesse modelo discutido. Ele observa acertadamente que a mera erudição não é suficiente para a criação artística — e nisso os contemporâneos têm em comum com os artistas do Renascimento; fundamental, no entanto, é aquela independência para olhar e pensar por si mesmo, em suma, “para afirmar” e “ser a si mesmo”.

Ao fim, Hillebrand conclui com dois importantes questionamentos. Por que a Alemanha, até então, não experienciou a mesma produtividade nas artes plásticas tal como na música, de Bach a Wagner, o que perfaz nada menos que três séculos? Em segundo lugar, quais foram as mudanças políticas e institucionais que alteraram a educação e a formação dos jovens alemães que antes foram capazes de produzir figuras tão notáveis na literatura, filosofia e música, dentre os quais Goethe e Beethoven, e agora já não mais o são? Não é o caso de discutirmos se as hipóteses esboçadas por Hillebrand para responder a essas perguntas se justificam ou não, mas apenas observar que essas mesmas perguntas também são enfrentadas pelo jovem Nietzsche, cujos primeiros textos discutiam aquelas alterações em curso e o renascimento da visão trágica de mundo na Alemanha por meio da música, sobretudo a de Wagner, apresentado em *O Nascimento da Tragédia* (1872), publicado pouco antes das *Doze cartas* de Hillebrand.

Embora seja em 1874 que se inicia a curta, mas fecunda, correspondência entre Nietzsche e Hillebrand, queremos nos deter apenas no início desse ano. Não nos propomos aqui a apresentar uma tese crucial de Hillebrand, muito menos esmiuçar as influências entre ele e Nietzsche, mas fomentar certo olhar sobre Hillebrand, amiúde esquecido enquanto interlocutor de Nietzsche e como “herege estético”. Caso não seja possível destacar Hillebrand por suas próprias obras, gostaríamos ao menos de concluir com as mesmas palavras de Janz, a saber, que, embora o nome de Hillebrand tenha sido esquecido pela consciência moderna, “este publicista marcante para os anos de 1870 a 1884 merece ser lembrado em virtude de sua importância para Nietzsche”, uma vez que “[e]le representa um componente criativo daquele tempo que Nietzsche integra e representa em seu ser e sua capacidade muito mais abrangente” (JANZ, 2016, p. 526).

Referências Bibliográficas

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: uma biografia, volume I: infância, juventude, os anos em Basileia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

NIETZSCHE, F. W. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung, Erster Band (3.1). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1972.

NIETZSCHE, F. W. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung, Vierter Band (3.4). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1978.

NIETZSCHE, F. W. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Sechste Abteilung, Dritter Band (6.3). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1969.

NIETZSCHE, F. W. *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe (KGB)*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Zweite Abteilung, dritter Band (2.3). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1978.

Primeira carta

1 de março de 1873.

Ouve, meu caro colega, e que seja dito: verás algo muito belo e — serás um dos primeiros a vê-lo. Mas basta que me agradeças. O que isso seja, porém, não quero te dizer; quem foi capaz disso, não o saberás vindo de mim. Pois eu certamente não quero te privar do prazer do *heureka*. Quero revelar apenas isto: em vossa exposição mundial, em Viena², verás as primeiras obras de um jovem artista, que — caso estejas tão cansado das engenhocas modernas quanto o teu velho amigo — te animarão como auspíciosa brisa de primavera. Ao menos, é como se lhe tivesse ocorrido de ter sido transposto à magnífica época do *Quattrocento*, quando os homens se alijaram do trajo plúmbeo da escolástica, sob o qual caminhavam tal como o hipócrita de Dante³; quando começaram pela primeira vez a se mover lenta e livremente no reino espiritual, sem se perguntarem muito pelo *trivium* e *quadrivium*; quando o olhar, novamente jovial e vivaz, como se o véu nuvioso estivesse rasgado, se voltou à vida e, maravilhando-se, contemplou e afeiçoou-se às magníficas criações da natureza; quando o sentido contemplativo novamente investigou, passando pela superfície e indo além, em direção às efetivas condições de vida dessas criações; quando a mão, *che ubbidisce all'intelletto*⁴, buscou imitá-las irrestritamente, sem que se perdesse em regras e preceitos abstratos, assim como quando o sentido investigativo não queria mais se restringir a quaisquer sistemas, teorias ou

² Tendo como objetivo a exposição das inovações técnicas e mercadorias mais recentes, as exposições universais figuram entre os eventos mais representativos da modernização em curso nas capitais europeias do século XIX. Mencione-se, por exemplo, o Palácio de Cristal, construído em ferro e vidro — os materiais mais modernos na época, cujo emprego na arquitetura tornava-se cada vez mais comum e eram símbolo de modernidade — exclusivamente para a exposição de 1851 em Londres, e a Torre Eiffel, para a de 1889, em Paris. Uma análise em pormenor da relação dessas exposições com o século XIX e a modernidade encontra-se na obra *As Passagens*, de Walter Benjamin, em especial nos dois *Exposés*, de 1935 e 1939, e no caderno *F - Construção em ferro*.

³ Referência ao Canto XXIII, do *Inferno*, vv. 58 a 109, de Dante, quando este se encontra no círculo dos hipócritas, cuja punição é terem de vestir pesados mantos de chumbo: "Oh! eternamente fatigante manto! / Para a esquerda fizemos a virada / co' eles ao lado, imersos em seu pranto; / só que, co' o peso, essa gente cansada / vinha tão devagar que a companhia / outra para nós era, a cada passada [...] E a mim depois: 'Toscano, que ao colégio / dos hipócritas tristes vens aqui, / digna-te nos dizer teu nome egrégio'. / E eu, em resposta: 'Nasci e cresci / na cidade que o belo Arno jubila; / co' o corpo estou que sempre possuí, / mas vós, de quem tamanha dor distila, / que pelas faces vejo vos correr, / quem sois?, que pena haveis que assim cintila?' / e um disse: 'A capa que vês esplender / é de chumbo tão grosso que a balança, / com seus pesos, tão forte faz ranger'". (DANTE, Alighieri. A Divina Comédia. 5a ed. Trad. de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019).

⁴ Em italiano, "que obedece ao intelecto". Referência a um soneto de Michelangelo dedicado à confecção artística: "Não traz o vero artista um só conceito / que já o mármore, em si, não o defina / co o seu excesso, e ele só domina / a mão que à mente atende, em seu proveito. // O mal que evito, e o bem que anseio e aceito, / em ti, gentil mulher, nobre e divina, / assim se esconde e, pela minha ruína, a arte me é pois contrária em seu efeito. // Não tem portanto Amor, nem tua beldade, / nem a fortuna e o desdém ferrenho, culpa alímpo do meu mal, destino ou sorte. // Se no teu coração morte e piedade / tens a um só tempo, o meu mais parco engenho / não sabe, ardendo, achar mais do que a morte" (MICHELANGELO. Cinquenta poemas. Trad. de Mauro Gama. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, pp. 60-61).

princípios estabelecidos previamente, mas ansiava por penetrar a própria existência.

Essa época de fato retornará? Ou por acaso eu tomo desejos e sonhos por símbolos e presságios? Às vezes querer-se-ia acreditar que o longo inverno teria finalmente chegado ao fim e que a primavera do homem — a terceira — estaria prestes a retornar. Nós já estamos, de fato, tão fartos das fórmulas, com as quais acreditamos sermos subversivos, mas que, como se tivessem vontade própria, nos direcionam a remexer em palavras de outrem, a observar com olhos de outrem, a pensar com pensamentos de outrem. Se fôssemos apenas capazes disso, quão mais não gostaríamos de ser a nós mesmos. Mas quem de nós tem a força, quem tem a autonegação, para afirmar a si mesmo? E não me digas que a culpa é da cultura. Um inculto não vê de modo algum, não sente de modo algum, não pensa de modo algum — no sentido artístico. Também as pessoas do *quattrocento*, poetas, pintores, escultores, eram cultos, haviam lido, haviam visto: mas eram os próprios antigos que eles haviam lido e visto, não aquela confusão que acumulamos ao redor deles e sobre eles e que nos impede de vê-los e de compreendê-los por si mesmos. A leitura e a visão do bem em sua simplicidade é como a investigação e a visão na natureza; isso não corrompe ninguém, aguça a vista, forma o sentido. Não é a leitura de Shakespeare, mas a dos senhores Ulrici, Gervinus e consortes⁵, que escreveram sobre Shakespeare, que vela o nosso olhar espiritual. Não é a contemplação da Vênus de Milo ou do Moisés de Michelangelo que nos priva da nossa imediatidate e da nossa jovialidade, mas as discussões eternas sobre a preferência dos antigos ante os modernos⁶, dos realistas ante os idealistas, dos desenhistas ante os coloristas⁷ — são elas que turvam a nossa vista, que deixam a nossa mão insegura. Não é a reflexão sobre a arte que paralisa o nosso poder criativo: os maiores artistas, Michelangelo, Leonardo, Goethe, nunca pararam de refletir sobre a sua arte, sobre a arte em geral; não é o pensamento estimulado pela efetividade, pelo apreendido por meio do sentido, o pensamento desprovido de conteúdo, não apenas de acordo com as, mas também tirado de rubricas, quando assoma de categorias vazias; não é pelo pensamento na mente desprovida de intuições, cheia de generalidades — isso nos inibe, e o maior

⁵ Referência ao escritor Ulrich Bräker (1735-1798), autor de *Algo sobre as peças de William Shakespeare* (*Etwas über William Shakespeares Schauspiele*) (1780), e ao influente historiador da literatura Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), autor de *Shakespeare*, um comentário em dois volumes à produção literária do dramaturgo homônimo, criticada também por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* por ser demasiado racionalista.

⁶ Referência à querela entre os antigos e modernos que suscitou inúmeros debates nas artes visual, plástica e poética, tanto na França, durante o século XVII e na Alemanha, durante o XVIII. Em linhas gerais, o debate estava às voltas sobre se o ideal de beleza consistiria em imitar a arte clássica, como ocorreu durante o Renascimento, o *quattrocento* a que se remete Hillebrand, ou se esse ideal seria inatingível na modernidade e por isso caberia a ela encontrar um novo ideal que lhe fosse próprio. Na literatura, uma das questões centrais era o teatro de William Shakespeare, recebido com grande entusiasmo pelos partidários de um ideal moderno para o belo, em especial pelo classicismo e romantismo alemães de artistas como Goethe, Schiller, August e Friedrich Schlegel, estes dois últimos tradutores das peças de Shakespeare do inglês para o alemão.

⁷ Referência à disputa entre a primazia do desenho sobre a coloração ou vice-versa. Um dos argumentos em favor do primeiro é que o desenho, na medida em que seria responsável por delimitar a figura ao estabelecer seu contorno, seria anterior à coloração, que apenas a preencheria.

serviço, o único, que podemos prestar à geração que está por amadurecer, não é um serviço positivo, mas um negativo: depois que tivermos finalmente conseguido, com o esforço de muitos anos, desaprender novamente o que havíamos aprendido, será nosso dever poupar os mais jovens deste trabalho infinito, do qual nunca se sai jovial e incólume. Aquele que toma a arte com seriedade e que quer atuar em prol dela por meio da escrita durante muito tempo não terá mais nada a fazer do que se livrar do entulho acumulado, ao invés de fornecer ideias, de destruir ideias. Esteja o ar novamente purificado, então também a bela obra de um verdadeiro artista não passará despercebida. A necessidade da juventude de hoje de sair da nossa atmosfera sem vida, de alijar o jugo das palavras, a casca asfixiante dos parasitas da cultura, em uma palavra, de serem a si mesmos, deve, de fato, no fim, caso se junte a um caráter enérgico e egoísta no bom sentido, irromper mais uma vez.

No entanto, ele não deve cobiçar o reconhecimento apressado, a popularidade lisonjeira, o lucro sonante, ele que hoje ousa beber das fontes inturvadas, que fluem eternamente e plenas, ao invés de criar na cisterna imóvel, acumulada gota a gota, de nossa “cultura moderna”. É preciso muita coragem para ser a si mesmo e incipientemente resoluto perante os outros em nossa literatura diária, em nossa sabedoria diária, em nossa arte diária, para recuperar-se junto aos grandes oráculos do próprio conselho, ao invés de “progredir com o tempo”. Sim, quem hoje se decidisse a se ater apenas ao autêntico e ao verdadeiro, que a humanidade, de Homero a Goethe, de Platão a Kant, trouxe à luz do dia, deveria já aprender e exercitar as mais sábias autorrestrições, para apropriar-se, dentre todo império maciço, apenas o que lhe é adequado, que o sentido sadio ao mesmo tempo pressente, como ele deveria apropriar-se de todos os vossos trechos, citações, amplificações, comentários, investigações, juízos, “Em que da humanidade as sobras encrespais”⁸, sem perder, negligenciar, o próprio objeto — eu deveria dizer: o tema e o pretexto — de tais “discursos que são tão cintilantes”? Quem me dará o rapaz, não importa a nação à qual ele pertença, que prefere contemplar a Capela Sistina e o Parlatorio di San Paolo a ler os ilustres e doutos volumes de Hermann Grimm e Julius Meyer sobre Michelângelo e Correggio; aquele que degusta com mais gozo de seu Montaigne ou seu Cervantes do que a elegante “Revue des deux Mondes” ou as minuciosas obras de Villemain e de Julian Schmidt; aquele que, por fim, alguma vez quis “descarregar-se de todo tormento do saber, / banhar-se saudavelmente em teu orvalho”⁹, ó natureza! Pois também sobre ti já se amontoaram borralhos de impressão, embora muito parcialmente, porque tu, livre, não te deixarias encerrar nas grades das celas dos sistemas, teorias, analogias e classes. Mas, embora eu me queixe, eu de fato o encontrei, o rapaz — e, ó milagre, é um rapaz alemão — que, seguro e solidamente fundamentado em si, ousa ser a ele mesmo, e tu não deverias verter nenhuma

⁸ Fausto, I, v. 555 (GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto: uma tragédia — Primeira Parte. Trad. de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2020).

⁹ Fausto, I, vv. 396-397.

água fria em minha cabeça, eterno descrente nem rir de mim compassivamente, quando eu pareço gritar exageradamente como Propércio: “Nescio quid majus nascitur Iliade”¹⁰, tu deverias saber me agradecer por tê-lo dito em primeira mão: ele está aí; procura-o; se tu o encontrares, agora, então estamos a salvo, a ti, a ele, a nós; agora, se tu não o encontrares, então ou o teu incorrigível amigo é mais uma vez um antigo tolo que se deixou surpreender e conservou sua esperança pela realização, talvez também um visionário que toma seus sonhos como coisas reais, ou, no entanto, nossa geração ainda não é realmente livre o bastante, não “banhada saudavelmente” o suficiente para apreender o simplesmente-belo com olhar artístico.

Questione-se agora, porém, em tal circunstância: o que é isso, então, que tirou da arte o seu frescor juvenil e lhe adoeceu a palidez do pensamento, sem deixar para ela o avanço da velhice como substituto? Como acontece que, de cem anos para cá e até agora, especialmente na Alemanha, enquanto a música, de Bach a Wagner, tenha se desenvolvido sempre progressivamente, a escultura, a pintura e a arquitetura tenham tomado tantos impulsos impotentes para se erguer? Como se explica que um povo culto, que soube instruir, ainda que não no mesmo instante, pelo menos num intervalo próximo de tempo, o devido nível a um Goethe e Beethoven, tenha equiparado um Thorvaldsen aos antigos e tenha imaginado com toda a seriedade que um Cornélius poderia ser acolhido junto a Michelangelo no coro dos imortais? As razões são, em minha opinião, como sempre na história, muitas e complexas; no entanto, talvez o entendimento abstrativo queira atribuir-lhe algumas razões principais: enquanto tais, temos as teorias de Winckelmann e seu séquito, a revolução francesa e seus desdobramentos, a museomania e a democratização da arte, — com o que o nosso esteticizar teórico e impulsionar industrial prático, nossa erudição na história e nossa incipiente no ofício, a organização de nossa sociedade moderna e a instituição de nossos estados modernos, como consequências e causas que continuam a surtir efeito, estão na mais íntima conexão.

Recebido / Received: 28/08/2024
 Aprovado / Approved: 13/11/2024

¹⁰ Em latim, “Pois nasce um não-sei-quê maior que a Ilíada”. Trata-se de um dístico de Propércio (vv. 64-65): “Cedei, poetas Gregos, Romanos, cedei! Pois nasce um não-sei-quê maior que a Ilíada” (PROPÉRCIO, S. *Elegias de Sexto Propércio*. Org., trad., int. e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014).