

# A arte da alusão e os mitos escondidos em *Assim falou Zaratustra*\*

Vivetta Vivarelli\*\*

**Resumo:** o artigo pretende analisar alguns aspectos de *Assim falou Zaratustra*, rastreando as possíveis fontes que ecoam no livro. Os exemplos citados não devem, porém, suscitar a impressão de que o texto seja compreensível ou decifrável apenas por meio das referências às fontes ou por meio de um extratexto. Com efeito, o texto é sempre independente, autônomo, e compreensível para todo leitor atento e rigoroso. Todavia, aquilo que Montinari definia como a “difícil arte de ler Nietzsche”, isto é, a leitura mediante o emaranhado de conexões internas e de referências literárias (portanto, a leitura por meio de um comentário), não fornece apenas “uma olhada na oficina do escritor”: a riqueza das alusões literárias, filosóficas ou musicais de um texto encontra seu sentido também no eco que desperta no leitor, na medida em que advertem para as intenções secretas do autor, intercepta as conexões entre âmbitos distantes entre os dois e, de fato, permite que ele seja “tocado” pelo texto.

**Palavras-chave:** Zaratustra, alusão, fontes, Ditirambos, Dionísio.

---

\* Tradução de Anna Maria Lorenzoni e Stefano Busellato.

\*\* Professora da Universidade de Florença, Florença, Itália.

Correio eletrônico: [vivetta.vivarelli@unifi.it](mailto:vivetta.vivarelli@unifi.it).

Nietzsche atraía de bom grado seu leitor à teia de suas alusões, permitindo que se desenvolvessem sozinhos, lidos atrás de palavras, os lampejos que resplandesciam de seus pensamentos. Na carta à Köselitz de 20 de julho de 1886, escreve: “Se vocês não *extraem* nada de meus escritos, com toda probabilidade isso depende do fato de que não *fizeram* o suficiente por eles” (KSB 7.212). Rastrear possíveis fontes de um texto não significa – ou não significa apenas – realizar um trabalho positivístico e pseudo-científico que impede ou torna dificultosa a sua interpretação “autêntica”; mas sim, como em diversas ocasiões mostraram, por exemplo, os trabalhos de Montinari, Müller-Lauter, Salaquarda, Groddeck ou Sommer, criar uma base para a reconstrução da gênese do texto, descobrindo atrás de suas palavras um eco, um horizonte, e uma profundidade à primeira vista nunca imaginadas. Segundo Montinari, as referências literárias ou filosóficas em função contrastante devem conferir ao texto profundidade histórica, sem dissolvê-lo “em uma série de fontes em última instância nunca completamente rastreáveis” (KGW VII/4.2, IX).

Em seus escritos, Nietzsche se dirige a um leitor que, ao menos no século XIX, deveria ser capaz de compreender e reconhecer os seus numerosos ressoamentos literários ou as suas alusões. Nesse sentido, deveria ser sublinhada, em primeiro lugar, a intencionalidade das alusões nietzschianas, que não podem, portanto, serem confundidas como simples reminiscências. Além disso, com respeito às fontes, não há nenhum prejuízo à originalidade do escritor. Nietzsche sabia que mesmo a tradução, sobretudo entre os latinos, podia ser uma reconfiguração original e que, no caso deles, *vertere* frequentemente significava a mesma coisa que *aemulari*<sup>1</sup>. Por isso Nietzsche admirava os romanos que “conquistavam enquanto traduziam” (FW/GC, 84, KSA 3.439). A poesia antiga – em particular a dos poetas augustinos

---

1 Cf. Alfonso Traina, 1970, p. 41. Traina, que sublinha o fato de que os romanos não possuíam propriamente algum modelo nas suas práticas de traduções, faz referências especialmente a Friedrich Leo, que fala de “μεταγράφειν e μεταποιεῖν”. Cf. Friedrich Leo, 1958, p. 75.

– disputava de boa vontade com os seus modelos gregos e, em seu famoso ensaio sobre a “arte alusiva”, Giorgio Pasquali designou essa prática como “uma forma de acordo entre poeta e leitor” que pressupõe uma boa memória de ambas as partes<sup>2</sup>. A tensão entre contexto novo e original é muito bem esclarecida por Gian Biagio Conte:

Alusão, eu sugiro, opera como o tropo da retórica clássica. Um tropo retórico é usualmente definido como a figura criada pelo deslocamento de um termo de seu sentido antigo e seu uso prévio pelo transferimento para um novo, impróprio, ou, “estranho” sentido e uso. [...] O efeito pode também ser descrito como uma tensão entre o significado literal e o significado figurativo<sup>3</sup>.

Como todos os poetas latinos, Horácio demonstra uma “memórica poética” que lhe permite traduzir no “presente romano” temas, motivos e reminiscências da literatura grega<sup>4</sup>. E quando Nietzsche escreve que desejava ser lido “como liam a Horácio os bons velhos filólogos” (EH/EH, “Por que escrevo livros tão bons”, 5, KSA 6.305), ele faz referência de modo muito verossímil à acurada e refinada filologia horaciana e a grandes filólogos como Adolf Kießling, que em 1884 publicara o seu comentário fundamental a *Odes e Epodes* de Horácio<sup>5</sup>. Kießling – um aluno de Ritschl, que foi professor em Basileia antes de Nietzsche, no fim de 1869, e que desempenhou também um papel importante no chamado de seu sucessor (cf. KSB 2.359) – conferiu, em seu comentário horaciano, “um peso particular ao relacionamento de Horácio com seus modelos gregos” e à “retomada dos motivos e pensamentos gregos”<sup>6</sup>. Como bom filólogo, Nietzsche sabia bem que

---

2 Giorgio Pasquali, 1968, p. 275.

3 Gian Biagio Conte, 1986, p. 23 ss.

4 Gian Biagio Conte, 2012, p. 28.

5 Q. Horatius Flaccus, 1884.

6 Erich Burck p. 570.

também a crítica conjectural se assemelha à solução de um enigma (em seus apontamentos filológicos do período de Leipzig, designa o trabalho dos filólogos como um “resolver um enigma”) (KSA 8.23) e desejava leitores que fossem também “embriagados de enigmas [Räthsel-Trunkene]” (Za/ZA, “Da visão e enigma”, I, KSA 4.197) e “quebra-nozes [Nussnacker]” (Za/ZA, “No monte das oliveiras”, KSA 4.220) capazes de *resolverem* enigmas [Rätsel zu “errathen”] (Za/ZA, “Da visão e enigma”, I, KSA 4.197). E seguramente conhecia também o prazer estético de um leitor que descobre, em sua maioria acidentalmente, aquilo que se esconde atrás de uma alusão douda, quando – como em uma metáfora – duas esferas, distantes entre si, repentina e inesperadamente entram em contato.

Como sempre tornava a explicar Mazzino Montinari, as referências textuais, as cripto-citações e o fruto obtido das leituras revelam o diálogo de Nietzsche com o próprio tempo e com os seus escritores preferidos; podem, portanto, fornecer chaves preciosas para a interpretação de sua obra. Aqui, gostaria de propor uma série de exemplos para mostrar o papel diverso de algumas fontes. Nietzsche, por exemplo, poderia assumir justificadamente que as inúmeras alusões bíblicas no *Zarathustra* despertariam um eco em qualquer leitor. Mas seguramente, também para um leitor dotado de uma formação filosófica, é mais difícil notar conexões filosóficas escondidas em imagens particulares. Uma alusão a algumas imagens schopenhaurianas são encontradas, por exemplo, no capítulo de *Zarathustra*, “Do imaculado conhecimento” [Von der unbefleckten Erkenntnis] (cf. Za/ZA, KSA 4.156-159)<sup>7</sup>. Uma referência ainda mais escondida é o conteúdo do início do capítulo “Da visão e enigma” [Von Gesicht und Räthsel], no qual Zarathustra, aos “ousados tenteadores, tentadores [Sucher, Versucher]”, diz: “vós, ébrios de enigmas [...] cuja alma é atraída com flautas a todo abismo traiçoeiro [Irr-Schlunde]... pois não quereis sentir e seguir um fio com mão covarde; e, onde

---

7 Cf. Vivetta Vivarelli, 2012.

podéis *adivinhar*, detestais *deduzir*<sup>8</sup>” (cf. Za/ZA, “Da visão e enigma” 2, KSA 4.197; grifo do autor).

Como Nietzsche esclarecerá em *Ecce homo*, essas palavras descrevem o “leitor perfeito” (EH/EH, “Por que escrevo livros tão bons” 3, KSA 6.303). A imagem das flautas e dos *Irr-Schlundes* remetem sobretudo a Dioniso como *Rattenfänger*<sup>9</sup>, duas das imagens prediletas do romantismo alemão<sup>10</sup>. Mas a referência ao mito de Ariadne e ao fio através do labirinto como símbolo de um proceder “sentindo” e “capaz de deduzir” pode ser encontrada também em Schopenhauer, em uma passagem de *O mundo como vontade e como representação*:

Como consequência da descrita fragmentariedade inevitável e dispersão de cada pensamento nosso... propriamente nós possuímos apenas uma lucidez parcial e, com esta, tateamos no labirinto da nossa existência e na escuridão de nossas buscas... Mas claramente deve haver um simples *fio* ao qual tudo se conecta: o que é, porém, esse fio? É, eu o digo, a vontade<sup>11</sup>.

As imagens mostram claramente, aqui, como as intenções dos dois filósofos se opõem entre si: mediante o fio de Ariadne de sua filosofia, Schopenhauer desejava libertar os seus seguidores da confusão e conduzi-los para *fora* do labirinto dos fenômenos;

---

8 As citações do *Zaratustra* utilizadas neste artigo foram extraídas da tradução de Paulo César de Souza, cfr.: Friedrich Nietzsche: *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (Nota do tradutor).

9 Referência à fabula alemã do flautista de Hamelin. Em tradução literal, *Rattenfänger* significa “caçador de ratos” (Nota do tradutor).

10 Pense-se, por exemplo, no apito tocado por pelo artista de Ludwig Tieck (*Der getreue Eckart und Der Tannhäuser*). Em JGB 295 Dionísio é chamado de “*Rattenfänger* da consciência” (JGB/BM 295, KSA 5.237); na *Tentativa de autocrítica*, uma passagem de *O nascimento da tragédia* é descrita como “capciosa-rattenfängerisch” (GT/NT, Tentativa de autocrítica 7, KSA 1.21).

11 Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, org. por Julius Frauenstädt, Vol. 3, Leipzig 1873, p. 152 et. seq.. Para um “labirinto com cem entradas” e um “emaranhado de fios” como alegoria para o “enigma do mundo”, a discussão encontra-se também no *Parerga und Paralipomena* (Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke*, org. por Julius Frauenstädt, Vol. 5, Leipzig 1874, p. 72 et. seq. – grifo do autor).

Nietzsche, ao contrário, com o som das flautas quer seduzir os seus leitores amantes de enigmas até o “*Irr-Schlunde*” [abismo traiçoeiro], a saber, quer fazê-los *entrar* no labirinto da sua filosofia dionisíaca. As alusões a Ariadne presentes no *Zarathustra* fazem referência acima de tudo à alma de Zarathustra, que no capítulo *Do grande anseio* [*Von der grossen Sehnsucht*] se compara a uma uva madura que precisa ser talhada do pé por Dioniso. Também o capítulo *Sobre os sublimes*, de *Zarathustra*, se conclui com uma clara alusão a Ariadne: “Pois este é o segredo da alma: apenas o herói a abandonou, aproxima-se dela, em sonhos, o super-herói” (Za/ZA II, “Sobre os sublimes”, KSA 4.152; veja-se também: “Ariadne sonhando: abandonada pelo herói, sonho com o acima-do-herói”, FP/Nachlass 1883, 13[1], KSA 10.433; cf. KSA 14.324).

Possivelmente Nietzsche esperava de um hábil leitor não apenas que reconhecesse as suas alusões, mas também as suas funções, muitas vezes parodísticas. Um exemplo do jogo nietzschiano com metáforas famosas se encontra no capítulo de *Zarathustra*, “Do país da cultura”: “Todos os tempos e povos transparecem coloridos atrás de vossos véus” (Za/ZA, “Do país da cultura”, KSA 4, 154). Atrás dessa imagem se esconde uma comparação fascinante, ou seja, a comparação da Cassandra do *Agamemnon* de Ésquilo (*Agamemnon*, V. 1178), que Wilhelm von Humbolt traduz deste modo: “Assim, o oráculo não aparecerá mais velado, como se fosse uma noiva recém-casada” (V. 1152)<sup>12</sup>. Nietzsche já havia citado essa passagem em *Aurora*, para fazer um gracejo com os danos de Hegel. Sobre a “essência” do “peculiar estilo ruim” dele, diz, em *Aurora* 193, “que um núcleo é embrulhado, e novamente e mais uma vez embrulhado, até que mal transparece, envergonhado e curioso – como ‘jovens mulheres que olham por entre os véus’” (M/A, 193, KSA 3.167)<sup>13</sup>. Em *O andarilho*

---

<sup>12</sup> Wilhelm von Humboldt: *Gesammelte Werke*, [org. por Alexander von Humboldt,] Vol. 3, Berlin 1843, p. 73.

<sup>13</sup> As citações do *Aurora* utilizadas neste artigo foram extraídas de Friedrich Nietzsche: *Aurora*.

e sua sombra 105, Nietzsche havia representado, com uma imagem análoga, os pensamentos dos poetas: “Os verdadeiros pensamentos, nos autênticos poetas, caminham velados, como as egípcias: apenas o olho profundo vê livre através do veu” (MA II WS 105, KSA 2.598). Em *Assim falou Zaratustra*, a imagem vem finalmente referida aos “contemporâneos”, que aparecem devidamente como espantalhos: “Quem entre vós retirasse os véus... manteria apenas o suficiente para espantar os pássaros” (Za/ZA, “No país da Cultura”, KSA 4.154). A relação de tensão entre dois âmbitos distantes revela a intenção mordaz, satírica, profanadora de Nietzsche<sup>14</sup>.

Desenvolvem um papel diverso hipóteses ou conjeturas a respeito de ecos ou reminiscências literárias que não são possíveis documentar. Um jogo de palavras audaz e profanador, encontrado em um poema póstumo do Heine adoecido (*Guter Rath*) poderia, por exemplo, ter inspirado a imagem do asno que zurra o seu “I-A” em *Zaratustra IV* (cf. Za/Za “O despertar 2, KSA 4.388 et. seq.). “O asno sou eu! Embora não nomeado, / por mim se reconhece a minha pátria / A minha pátria Alemanha / O asno sou eu! I-A! I-A”<sup>15</sup>. No *Zaratustra* falta, é verdade, qualquer alusão à Alemanha, mas é idêntico o jogo com o *dizer que sim – I-A-Sagen* – e o zurrar do asno – *I-A-Schreien*<sup>16</sup>.

Diferente é o caso de alusões que permanecem escondidas porque a retomada literária é mediada apenas indiretamente ou não se faz notar por si mesma. Disso fornece um exemplo o ditirambo de Dioniso Última vontade, de difícil compreensão. Aqui, um texto suplementar pode fornecer uma chave para a interpretação. Em

---

*Reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

14 A mesma imagem pode ser encontrada no capítulo *O canto da dança*: “olhamos através dos véus para procurar e cortejar a sabedoria” (Za/ZA, “O canto da dança”, KSA 4.141).

15 Heinrich Heine, 1869, p. 144.

16 O filólogo Bruno Snell retoma essa imagem em um artigo sarcástico escrito durante o período nazista, *Das I-Ah des goldenen Esels* (1935), Cf. Robert Renehan, 1989, p. 49 et. seq..

um que publiquei há muitos anos, sobre Nietzsche e Hölderlin, tentei demonstrar, mediante passos paralelos, que o amigo guerreiro “que na minha juventude obscura me atirou relâmpagos e olhares [*der Blitze und Blicke*]” era o sol<sup>17</sup>. Me apoiara sobre formulações análogas presentes no *Zaratustra* e nos *Ditirambos de Dionísio*: “*Sonnen-Wille*[/n] [*vontade de (se pôr ao) sol*]” (Za/Za, “No monte das oliveiras”, KSA 4.219 u. 269); “maldoso olhar do sol crepuscular [*abendliche Sonnenblicke*]” ou malicioso olhar ardente do sol [Sonnen-Gluthblicke, schadenfrohe]” (Za/Za, “O canto da melancolia” e DD/DD, “Somente louco, somente poeta”, respectivamente KSA 4.371 e KSA 6.377); “Sol-Amor” [Sonnen-Liebe] (Za/Za, “Do imaculado conhecimento”, KSA 4, 158); “Sol-flecha” [Sonne-Pfeile] (Za/Za, “Das velhas e novas tábuas”, KSA 4.269). Uma passagem chave para isso era a conclusão do capítulo de *Zaratustra*, “Das velhas e novas tábuas”, sobretudo a seguinte imagem: “um arco sequioso de sua flecha, [...] / – uma estrela [...] bem-aventurada com as destruidoras flechas do sol: – / – um sol ela mesma e inexorável vontade solar, pronta para a destruição na vitória!” (Za/Za, “Das velhas e novas tábuas”, KSA 4.269). No seu comentário aos *Ditirambos de Dionísio*, Groddeck sublinha o esoterismo e o laconismo do texto “também em relação ao campo metafórico ostensivamente guerreiro” e, em primeiro lugar, “em relação à estetização da guerra no cliché da morte eróica”<sup>18</sup>.

“Relâmpagos e olhares [*Blitze und Blicke*]” (Groddeck acertadamente os define como uma fórmula gêmea)<sup>19</sup>, poderiam também significar, em Última vontade, os “raios do sol”; pelo menos os Grimm, sobre a entrada *Strahl* [raio], registram também os significados “*Pfeil* [flecha]” ou “*Blitz* [relâmpago]”, bem como “*telum, sagitta*

---

17 Vivetta Vivarelli, 1989, p. 534.

18 Wolfram Groddeck, 1991, p. 98.

19 Wolfram Groddeck, 1991, p. 103.

[seta, flecha]” e “*fulmen* [raio]”, indicados como sinônimos<sup>20</sup>. E precisamente essa fórmula, a meu ver, remete à “flecha ao alvo lançada por Apolo”: o epíteto homérico de Febo Apolo, na *Íliada*, é precisamente “aquele que atinge de longe”. Mas também Cassandra, na passagem supracitada de *Agamemnon*, invoca Apolo de acordo com a etimologia de seu nome (Apolo de “apòllumi”) como “destruidor” ou “aniquilador”. Esse contexto poderia, portanto, contribuir para esclarecer o motivo do aniquilamento encontrado no poema. Mas a referência ao deus grego poderia também legitimar a imagem do dançarino, uma vez que Píndaro chama Apolo de dançarino (cf. *Athen* I, 22). E, por exemplo, Karl Otfried Müller faz atribuição a Apolo como ao deus da dança<sup>21</sup>. Aqui certamente é possível também falar de um mito escondido ou oculto. Nesse sentido, Nietzsche tinha em Hölderlin um esplêndido precursor, que muitas vezes escondia conexões mitológicas em seus poemas. (na elegia *Stuttgart*, por exemplo, descreve as montanhas com referência à Dionísio como uma carroagem puxada por uma pantera). Já o Nietzsche de vinte anos cita uma poesia holderliniana escrita “inteiramente em espírito grego” e dedicada ao deus do sol, descobrindo alusões escondidas ao mito: “Assim Apolo é um Deus da luz e do sol e, ao mesmo tempo, inventor e mestre dos sons” (KGW I/3, 363).

Mas apenas muito mais tarde, e de modo completamente casual, identifiquei em Schiller a fonte que pode esclarecer de modo mais convincente a imagem do guerreiro moribundo. Se trata de uma passagem dos *Bandoleiros* [*Die Räuber*] (III Ato, 2ª cena), na qual o sol aparece representado como um herói moribundo. Schwarz exclama: “Com qual esplendor o sol lá se põe!” e Moor acrescenta: “Assim morreu um herói: digno de veneração!”. Em seguida, e esse é o ponto

---

20 Jacob und Wilhelm Grimm, 1957, p. 754–756.

21 Karl Otfried Müller, 1824, p. 342–343: “[...] enquanto Phóbos [...] dança com um rápido movimento dos pés: então deus é pensado também como dançarino, como em Píndaro”. Müller se refere aqui a Píndaro *Fragm.* 115, da edição de Boeckh.

mais importante, Karl Moor associa a imagem do sol moribundo com uma recordação de sua infância: “Quando eu era ainda um menino, era esse o meu pensamento preferido; viver como o sol e como ele morrer!”. Observando-se com atenção, se encontra já aqui o início da poesia *Última vontade*: “Morrer assim / como o vi morrer um dia” (DD/DD, “Última vontade”, KSA 6.388).

Entretanto, a referência se torna convincente apenas por meio do fato de que essa passagem de Schiller é reportada, com uma certa ênfase, em um esboço autobiográfico de Nietzsche fazendo alusão aos seus anos de escola (a passagem é datada de 24 de agosto de 1859). Além disso, Nietzsche compara e conecta as palavras de Karl Moor com uma poesia do Schiller de dezessete anos. Esta é a prova de que essa passagem de Schiller o havia impressionado profundamente:

Ontem li novamente os *Bandoleiros*; e toda vez sou profundamente golpeado. Os vários personagens me parecem quase sobre-humanos [übermenschlich]; um *crê* assistir a *uma luta titânica contra religião e virtude*, na qual, todavia, a onipotência celeste alcança interminavelmente uma trágica vitória. É terrível, ao fim, o desespero do pecador infinito, que vem multiplicado, suscitando horror, pelas palavras do pai. Não me vem à mente nada de novo a não ser o fato de que Schiller, em uma passagem, *refere-se a uma de suas próprias poesias juvenis* –

– Terceiro ato. Segunda cena –

Schwarz. *Com qual esplendor o sol lá se põe!*

Moor. *Assim morre um herói: digno de veneração!*

-----

*Quando eu era ainda um menino, era esse o meu pensamento preferido; viver como o sol e como ele morrer!*

Compare-se com essa passagem a poesia:

“O sol consumou como o herói etc. Nota-se também aqui que em Karl Moor Schiller entrelaçou muitas de suas ideias e de seus projetos”. (KGW I/2, 119 et. seq. – grifo do autor).

Numerosas imagens da poesia europeia poderiam ter influenciado Nietzsche aqui, por exemplo, “*le soleil agonisant* [o sol agonizante]”, o sol que morre em seu próprio sangue, em Baudelaire

(*Harmonia da tarde* [*Harmonie du soir*]: “Le ciel est triste et beau comme um gran reposoir [É triste e belo o céu como um grande oratório]”; “Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige... [O sol se afoga em ondas que de sangue se talha...]”). O sol que se põe no mais pleno esplendor como símbolo da *décadence* em Théophile Gautier. Contudo, a passagem schilleriana tem a clara vantagem de ser citada nas lembranças de Nietzsche de seus anos de escola, unindo-se com elas, e de evocar de tal modo uma poderosa imagem de “querer ser como o sol”.

Como exemplo posterior, gostaria de introduzir ainda *O outro canto da dança* do *Zaratustra III*, no qual Nietzsche refigura a vida como uma mulher enfeitiçante e demoníaca, que, com as castanholas, tenta seduzir novamente o seu amante infiel (diga-se, Zaratustra), fascinado pela morte. Em uma primeira redação, essa cena é descrita nos seguintes termos: “uma pequena castanhola agitavas com tuas delicadas mãos, um-dois-três tipp-tapp, e já o meu (coração) pé batia no prazer da dança [*Tanz-Lust*]” (KGW VI/4, 531). A vida que dança com castanholas e com o olhar onde-ante [*Schaukel-Blick*] recorda uma aproximação à Carmen de Bizet, que, no segundo ato, dança “Romalis” e, com as castanholas, deseja deter e seduzir definitivamente Don José.

Em seu comentário ao *O caso Wagner*, Andreas Urs Sommer cita as notas marginais à Carmen de Bizet, escritas por Nietzsche, em 1882, para Köselitz, sobre a redução para piano da ópera (KSB 6.154)<sup>22</sup>. Se Nietzsche em *O caso Wagner* alude à dança moresca na *Carmen* de Bizet, refere-se concretamente – no entender de Sommer – à dança com as castanholas no segundo ato de *Carmen*. Nietzsche aponta, em suas notas marginais, sobre a “Habanera” da cigana (Nr. 5, no primeiro ato): “Eros, como concebiam os antigos – sedutor jogocamente maligno demoníaco incoercível. Deve ser recitado por uma bruxa de verdade – não conheço nada parecido

---

22 Cf. NK 6/1, 49; bem como Hugo Daffner, 1912.

com essa canção – de se cantar em italiano, não em alemão”<sup>23</sup>. A palavra bruxa [*Hexe*] invoca mais uma vez uma referência a um famoso trecho da Habanera: “E que acentuação sabia acrescentar a bruxa – compassivo zombeteiro sedutor”<sup>24</sup>. Nietzsche se refere às seguintes palavras: “*Si tu ne m’aimes pas, je t’aime; / Si je t’aime, Prends garde à toi!* [Se você não me ama, eu te amo; / Se eu te amo, tome cuidado!]”. Para Carmen, o amor é um pássaro rebelde que não se deixa aprisionar: “*Tu crois le tenir, il t’évite; / Tu veux l’éviter, il te tient!* [Você acha que o controla, ele te evita; / Você acha que o evita, ele te controla!]”.

Zaratustra e a vida se cortejam com palavras análogas e com os mesmos trocadilhos de atração e repulsão, sedução e retirada:

Em direção a ti saltei: então recuaste ante o meu pulo; [...]

Pulei, afastando-me de ti [...]; e lá já estavas tu, meio virada, o olhar pleno de desejo.

- Receio-te próxima, amo-te longínqua; teu fugir me atraí, teu buscar me retraí: [...] Tu, cuja frieza acenta, cujo ódio seduz [...] (Za/ZA, “O outro canto da dança” 1, KSA 4.282 et. seq.).

Quando a vida tenta seduzir o seu amante infiel com castanholas e movimentos onde-antes [*Schaukeln*] (o termo “*Schaukeln*” se repete três vezes, cf. Za/ZA KSA, “O outro canto da dança” 1, KSA 4.282), é chamada “bruxa” [*Hexe*] (Za/ZA KSA, “O outro canto da dança” 1, KSA 4.284), como Carmen, nas notas marginais de Nietzsche à ópera de Bizet.

No dia seguinte à primeira exibição em Paris, em um conhecido ensaio, o poeta Théodore de Banville descreve da seguinte maneira os passos de dança de Célestine Galli-Marié, a primeira intérprete de Carmen, que Nietzsche pôde ver e escutar em 1881, em Gênova:

---

23 Hugo Daffner, 1912, p. 27; cf. também NK 6/1, 49 f. Com essa palavra, também Don José se refere a Carmen: “Que afronta! Quelle effronterie! /S’il est vraiment des *sorcières* / c’en est une certainement [Que afronta! Se as mulheres realmente foram *bruxas* / ela certamente é uma]”.

24 Hugo Daffner, 1912, p. 28.

“mas o balanço de seus quadris lascivos, seu descaramento, o olhar de seus olhos ardentes, prontamente venceram o oficial que estava encarregado de aprisioná-la”<sup>25</sup>. Sua dança completamente envolvente e os movimentos alongados de seu quadril foram destacados também na crítica da apresentação genovesa assistida por Nietzsche, escrita por Achille de Marzis<sup>26</sup>. Uma possível associação entre a obra-prima de Bizet e o *Zaratustra* se encontra na carta de Nietzsche a Köselitz, de março de 1883:

Ontem à noite ouvi a Carmen mais uma vez – deveria talvez ser a vigésima apresentação deste ano, o teatro lotado, como sempre: aqui, é a ópera das óperas. Precisavas sentir o silêncio mortal dos genoveses, quando lhes é apresentada a música preferida deles – o prelúdio do quarto ato e a urra pedindo o “bis” imediatamente em seguida. Também a “tarantela” os agrada bastante<sup>27</sup>. Neste momento, velho amigo, também eu estou novamente completamente feliz; essa música movimenta em mim algo muito, muito profundo e eu me proponho sempre a aguentar, e prefiro me sacudir de minha maldade extrema, até ceder. Compus, em seguida, uma série de cantos de Dionísio nos quais me dou a liberdade de dizer estarrecidamente e para dizer as coisas mais estarrecedoras: é essa a forma mais recente do meu delírio (KSB 6.347).

A “forma mais recente do meu delírio” ou “a minha última loucura”, como Nietzsche esclarece em carta à Overbeck escrita no mesmo dia (KSB 6.348), é precisamente *Assim falou Zaratustra*.

O capítulo *O outro canto da dança* se conclui com a famosa poesia: Ó homem, presta atenção! [*Oh Mensche! Gieb Acht!*]<sup>28</sup>. Nessa lírica, diversas vezes musicada, se encontra um dos exemplos talvez mais interessantes da arte da alusão de Nietzsche: a tessitura da poesia esconde, isto é, na minha concepção, um jogo consciente e

---

25 Théodore de Banville, 1875, p. 1.

26 *Il teatro illustrato*, 12 de dezembro de 1881, p. 7 et. seq..

27 Nietzsche se refere ao chamado quinteto de contrabandistas (cf. Hugo Daffner, 1912, p. 41).

28 Uma interpretação básica da poesia encontra-se em: Werner Stegmaier, 2013, p. 85–115.

uma discussão fundamental com Wagner, particularmente com o texto de algumas cenas da ópera *Tristão e Isolda*. Em uma análise mais atenta, o texto mostra ser uma colagem de palavras-chave, de elementos sonoros e, sobretudo, de rimas de *Tristão*, cujo simbolismo lingüístico [*Symbolik der Sprache*] suscitara a admiração de Nietzsche e que, em *Wagner em Bayreuth*, ele designara como aquele “*opus metaphysicum* de toda arte” (WB/Co. Ext 4, 8, KSA 1.479).

As primeiras rimas da *Canção Ébria – Acht / Nacht / Tag* (como rima interna) / *erwacht* – podem ser rastreadas também em *Tristão*<sup>29</sup>, e bem na segunda cena: “Voz de Brangäne: Habet *acht!* / Habet *acht!* / Schon weicht dem *Tag* die *Nacht* [Tende *cuidado!* Tende *cuidado!* Logo, logo o *dia* se torna *noite!*]” (V. 1377-1379; cf. também V. 1291-1303)<sup>30</sup>. Também o sonho, “*Traum*” é presente em *Tristão*: “Einsam wachend / in der *Nacht*, / wem der *Traum* / der Liebe lacht [Solitária velo na *noite!* Vós outros, para quem sorri o *sonho* do amor]” (V. 1291-1294)<sup>31</sup>, ou ainda: “Süsse *Nacht!* / Ew’ge *Nacht!* / [...] / wie – wär’ ohne Bangen / aus dir er je *erwacht?* [Doce *noite!* / Eterna *noite!* / [...] / como poderia *despertar* sem angústia fora de ti?]” (V. 1394-1401)<sup>32</sup>. A mesma rima, em conexão com o adjetivo “*tief*” [profundo] volta a ressoar nas palavras de *Tristão*: “drang mir ein / bis in des Herzens / *tiefsten* Schrein. / Was dort in keuscher *Nacht* / dunkel verschlossen *wacht* [deslizando-me até o santuário *profundo* do meu coração. O que *velou* oculto na sombra de uma casta *noite!*]” (V. 1105-1108)<sup>33</sup>.

Mas os versos de Nietzsche “Ich *schliefe*, ich *schliefe* –, / Aus tiefem *Traum* bin ich erwacht [Eu *dormia*, eu *dormia* –, / De um

---

29 As citações das obras de Wagner utilizadas neste artigo foram extraídas da tradução de Ramal da Costa Nunes, cf.: Ramal da Costa Nunes: Óperas românticas e dramas musicais. Rio de Janeiro: Editora frutos, 2003 (Nota do tradutor).

30 Richard Wagner, 1857, Vol 7, p. 68; cf. Também, p. 64 – grifo do autor.

31 Richard Wagner, 1857, Vol 7, p. 64 – grifo do autor.

32 Richard Wagner, 1857, Vol 7, p. 70 – grifo do autor.

33 Richard Wagner, 1857, Vol 7, p. 57 – grifo do autor.

*sono* profundo acordei]” (Za/ZA, “O canto ébrio” 12, KSA 4.404 – grifo do autor), recordam também as palavras com que Brunilda saúda assim o seu “retorno a perceber terra e céu”: “Lang’ war mein *Schlaf*; / ich bin *erwacht* [Longo foi o meu sono; eu estou acordada]” (V. 2417 et. seq.)<sup>34</sup>.

E mais importante, na série de palavras em rima, é o jogo com “Weh” e “Vergeh” no antepenúltimo verso da poesia (“*Weh spricht: Vergeh* [A dor diz: Passa!]”; Za/ZA, “O canto ébrio” 12, KSA 4.404), que claramente remete ao modelo de Wagner: “Tristão e Isolda: / ohne *Wehen* / hehr *Vergehen* [Sublime morrer sem agonia]” (V. 1420 et. seq.)<sup>35</sup>. A mesma rima sela as últimas palavras de Siegfried moribundo no *Crepúsculo dos deuses*, também se o termo “Wehen” [suspirar] faz referência aqui ao suspiro de Brünnhilde: “wonniges *Wehen!* – / Süßes *Vergehen* [delicioso *suspiro* – / doce *passagem*]” (V. 1813 et. seq.)<sup>36</sup>.

O termo “Herzleid” [sofrimento do coração] não ocorre em *Tristão*, mas em duas passagens significativas de *Parsifal* fazendo referência à mãe do herói<sup>37</sup>. “Ewig” [eterno] (porém não “Ewigkeit” [eternidade]) se repete mais vezes na última cena de *Tristão*. “Lust” [prazer] é a palavra-chave das cenas de amor, mas aparece também em conexão com a dor como elemento fundamental da vida e colocada em relação com a vida e a morte: “Frau Minne kenntest du nicht? / [...] / Des Weltenwerdens / Wälterin? / *Leben* und *Tod* / sind untertan ihr, / die sie webt aus *Lust* und *Leid* [Não conheces a Mina? O reger do curso universal? *Vida* e *morte* estão sob seu domínio, / que ela transforma em *prazer* e *dor*]” (V. 922–930)<sup>38</sup>. Mas, acima de tudo, “Lust” é a última palavra de Isolda: O sintagma “höchste *Lust*”

34 Richard Wagner, 1857, Vol. 6, p. 233 – grifo do autor.

35 Richard Wagner, 1857., Vol. 7, p. 71 – grifo do autor.

36 Richard Wagner, 1857, Vol. 6, p. 351 – grifo do autor.

37 Richard Wagner, 1857, Vol. 10, p. 464-465.

38 Richard Wagner, 1857, Vol. 7, p. 49-50 – grifo do autor.

[prazer supremo] conclui a famosa cena da sua estática morte de amor sustentada pelas ondulações inebriantes e esvaecentes da música (V. 2344)<sup>39</sup>. No *Nascimento da tragédia* o “canto de cisne metafísico” de Isolda remete à “superna alegria artística primordial no seio do Uno-primordial” (GT/NT, 4, KSA 1.141<sup>40</sup>).

Agora se coloca a questão: como uma poesia, em grande parte construída a partir da apropriação literária do *Tristão* wagneriano, pode mediar, quase num jogo antifrástico, uma mensagem diametralmente oposta àquela da ópera wagneriana? Com efeito, se trata de um refinado jogo de prestígio nietzschiano: ritmo e cadência são jogados contra a suprema voluptuosidade do *Tristão*.

O sentimento pânico-estático de *Tristão* (“In des Wonnemeeres / wogendem Schwall [...] ertrinken –, / versinken –”; [afogar, afundar no mar, na vaga ondejante] V. 2337-2342)<sup>41</sup>, como sintoma do tempo, exercita um enorme influxo, principalmente sobre a *décadence* da virada do século. Nietzsche a prevera. Sua poesia age, por conseguinte, como uma súplica contra à sedução da morte. “A noite persuade a morrer”, sentenciara em *Humano demasiado humano* (MA II / HH II, 8, KSA 2.544). A dinâmica da dança e o ritmo jâmbico caracterizam de maneira espantosa um noturno poético. Considerando-se a tradição dos noturnos alemães, em particular daqueles românticos, que quase sempre são identificáveis pelos ritmos lentos e embalantes como acalantos, isso soa um tanto absurdo. O ritmo dos jambos também possui uma longa tradição como metragem típica da poesia difamatória, vociferante e irônica, como, por exemplo, em Arquíloco e Licambe. Nessa perspectiva, é possível reconhecer na *Canção da Meia-Noite* uma intecção polêmica, quase invisível,

---

39 Richard Wagner, 1857 – grifo do autor.

40 As citações de *O nascimento da tragédia* utilizadas neste artigo foram extraídas da tradução de Jacó Guinsburg, cfr.: Friedrich Nietzsche: *O nascimento da tragédia. Ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (Nota do tradutor).

41 Richard Wagner, 1857, p. 112.

e, por isso mesmo, negligenciada. Mas a reviravolta em Nietzsche ocorre sobretudo por meio do verbo “wollen” [querer]: na estreita conexão, também fonossimbólica de “Weh” [dor] e “Vergeh” [passa], é contraposta, como fruto da vontade, a conexão entre “Lust” [prazer] e “Ewigkeit” [eternidade]. O par de palavras “Weh” / “Vergeh” pressupõe um comportamento passivo, um render-se e um entregar-se sem resistência; “Lust”, o prazer, em contraste, liga-se com o esforço em direção a qualquer coisa, com a vontade como quintecência da vida. A dança, que entre ambos os “cantos da dança” do *Zaratustra* aparece como símbolo da vida, se contrapõe aqui, enquanto ritmo jâmbico, à perigosa sedução exercida pela noite. A voluptuosidade do trespassar no *Tristão* se converte quase magicamente na *Canção Ébria* em um hino noturno à vida.

Para concluir, desejo ainda observar que os exemplos aqui citados não devem, em nenhum caso, suscitar a impressão de que o texto seja compreensível ou decifrável apenas por meio das referências às fontes ou por meio de um extratexto. Como demonstrou Peter Szondi, em referência a uma poesia hermética de Paul Celan, o texto é sempre independente, autônomo, e compreensível para todo leitor atento e rigoroso<sup>42</sup>. Todavia, aquilo que Montinari definia como a “difícil arte de ler Nietzsche”, isto é, a leitura mediante o emaranhado de conexões internas e de referências literárias (portanto, a leitura por meio de um comentário), não fornece apenas “uma olhada na oficina do escritor”<sup>43</sup>: a riqueza das alusões literárias, filosóficas ou musicais de um texto encontra seu sentido também no eco que desperta no leitor, na medida em que advertem para as intenções secretas do autor, intercepta as conexões entre âmbitos distantes entre os dois e, de fato, permite que ele seja “tocado” pelo texto.

---

42 Peter Szondi, 1978, p. 392.

43 Mazzino Montinari: *Die spröde Art, Nietzsche zu lesen. Die Niederschrift von Also sprach Zarathustra am Beispiel des Kapitels „Auf den glückseligen Inseln”*. In: *Idee. Gestalt. Geschichte – Zu Werk und Wissenschaft des Germanisten*, Klaus von See, Odensee U. Pr. 1988, p. 481; Cf. também o Prefácio de Wolfgang Müller-Lauter e Kark Pestalozzi para KGW VI/4, p. IX.

**Abstract:** This article proposes to analyse some aspects of *Thus spoke Zarathustra*, tracking the possible sources that echoes in the book. However, the examples cited herein must not give the impression that the text is comprehensible or decipherable just through references to sources or by means of an extratext. In fact, the text is always independent, autonomous and comprehensible to each attentive and rigorous reader. Nevertheless, what Montinari defined as “the difficult art of reading Nietzsche”, that’s it, the Reading in the midst of the tangle of internal connexions and literary references (therefore, the reading by means of a comment), does not provide just “a glance at the writer’s office”: the wealth of literary, philosophical or musical allusions from a text finds its meaning also in the echo that it evokes in the reader, as far as warning him about the author’s secret intentions, intercepting connections between the distant spheres of the author and of the reader, and effectively allows him to be “touched” by the text.

**Keywords:** Zarathustra, allusion, sources, Dithyrambes, Dionysos

## Referências bibliográficas

- BANVILLE, Théodore de. *Revue musicale*. In: *Le national*, 08 de março de 1875.
- BURCK, Erich. “Nachwort”. In: Q. Horatius Flaccus: *Oden und Epoden*, erklärt von Adolf Kießling, 10. Edição, Berlin 1960, pp. 569–645.
- CONTE, Gian Biagio. *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Ithaca / London: 1986.
- DAFFNER, Hugo. *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen*. Regensburg. J., 1912.
- FLACCUS, Q. Horatius: *Oden und Epoden*, erklärt von Adolf Kießling, Berlin 1884.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*, Vol. 19, Leipzig 1957.
- GRODDECK, Wolfram. *Friedrich Nietzsche “Dionysos-Dithyramben”*, Vol. 2, Berlin / New York 1991.
- HEINE, Heinrich. *Letzte Gedichte und Gedanken. Aus dem Nachlasse des Dichters zum ersten Male veröffentlicht*. Hamburg, 1869.

A arte da alusão e os mitos escondidos em *Assim falou Zaratustra*

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Gesammelte Werke*, [org. por Alexander von Humboldt,] Vol. 3, Berlin 1843.

LEO, Friedrich. *Geschichte der römischen Literatur*, Vol. 1, reimpressão fotomecânica da edição de 1913, Berlin: 1958.

MONTINARI, Mazzino. *Die spröde Art, Nietzsche zu lesen. Die Niederschrift von Also sprach Zarathustra am Beispiel des Kapitels „Auf den glückseligen Inseln”*. In: *Idee. Gestalt. Geschichte – Zu Werk und Wissenschaft des Germanisten*, Klaus von See, Odensee U. Pr. 1988.

MÜLLER, Karl Otfried. *Geschichten hellenischer Stämme und Städte*. Breslau 1824, Vol. 3, *Die Dorier*.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. G. Colli. e M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter, 1980.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1967 – 1978.

\_\_\_\_\_. *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia. Ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Ramal da Costa: *Óperas românticas e dramas musicais*. Rio de Janeiro: Editora frutos, 2003.

PASQUALI, Giorgio. *Pagine stravaganti*, Vol. 2, Firenze: 1968, *apud* Gian Biagio Conte: *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo: 2012.

RENEHAN, Robert. “Bruno Snell and Friedrich Nietzsche on the Speech of Asses”. In: *Classical Philology* 84 (1989).

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämmtliche Werke*, org. por Julius Frauenstädt, Vol. 3, Leipzig 1873.

Vivarelli, V.

\_\_\_\_\_. *Parerga und Paralipomena* (Arthur Schopenhauer: *Sämmtliche Werke*, org. por Julius Frauenstädt, Vol. 5, Leipzig 1874).

STEGMAIER, Werner. *Oh Mensch! Gieb Acht! Kontextuelle Interpretation des Mitternachts-Lieds aus Also sprach Zarathustra*. In: *Nietzsche-Studien* 42 (2013).

SZONDI, Peter: *Eden*. In: Ders.: *Schriften*, Vol. 2, org. por Jean Bollack mit Henriette Beese, Frankfurt am Main 1978, pp. 390–398.

TRAINA, Alfonso. *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970.

VIVARELLI, Vivetta. “Umkehr und Wiederkehr. Zarathustra in seinen Bildern”. In: *Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra*. Org. GERHARDT, Volker 2., edição revisada, Berlin 2012, pp. 243–264.

\_\_\_\_\_. *Empedokles und Zarathustra. Verschwendeter Reichtum und Wollust am UNTERGANG*. IN: *NIETZSCHE-STUDIEN* 18 (1989), PP. 509-536.

WAGNER, Richard: *Tristan und Isolde* [1857]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Vol. 7, Leipzig 1871/73, (BN) pp. 1–112.

Artigo recebido para publicação em 04/03/2018

Artigo aceito para publicação em 15/06/2018

# Errata

<http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422018v3903errata>

No artigo

VIVARELLI, Vivetta. A arte da alusão e os mitos escondidos em *Assim falou Zaratustra. Cad. Nietzsche*, São Paulo , v. 39, n. 2, p. 77-96, Aug. 2018.  
DOI <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422018v3902vv>

Página 77:

**Onde se lia:**

\*Tradução de Stefano Busellato.

**Leia-se:**

\*Tradução de **Anna Maria Lorenzoni** e **Stefano Busellato**.