

INTRODUÇÃO

Nos textos de juventude do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) uma original relação entre os conceitos de retórica e de linguagem é estabelecida, seguindo um fio condutor bem preciso: o da questão da verdade. O estabelecimento desta relação coloca Nietzsche como antecipador do movimento de retomada contemporânea da “retórica” no sentido grego do termo, ou seja, não mais num sentido pejorativo, como se via em sua época, mas como ciência da argumentação e principalmente como a essência da linguagem.

Da afirmação de que a linguagem é em sua essência retórica, poderíamos dizer que o filósofo alude à sua noção de verdade antropomórfica, que apresenta a linguagem desvinculada da ontologia metafísica e passa a ser entendida como mais um procedimento do mundo orgânico ou como mera “ilusão lógica” necessária à vida. A investigação acerca do aspecto originário da linguagem enfatizará o caráter limitado da mesma e negará qualquer possibilidade de duplicação do mundo. Como se sabe, no século XVIII, os filósofos acreditavam na possibilidade de uma verdade pura, o que tenderá a ser contradito no século seguinte, como resultado do esforço pelo desmascaramento desta verdade, especialmente pelas concepções filosóficas românticas que valorizam a arte para a vida. Assim, Nietzsche encontrará na análise genealógica da linguagem respostas decisivas para diversas questões filosóficas da sua época.

O período do “jovem” Nietzsche é marcado por sua ligação com a filologia, além da forte influência de Arthur Schopenhauer e Richard Wagner. A delimitação deste período se estende até a escrita de *Humano, demasiado humano*, quando o filósofo encara a questão da moral, abandona Schopenhauer e critica abertamente a metafísica ou qualquer forma do que considera como dogmatismo na filosofia, apresentando um contraponto direto à filosofia platônica que se ocupa com as Ideias, ou seja, com o mundo supra-sensível. Observa-se que o interesse latente pelo estudo da linguagem, evidenciado, sobretudo, nos escritos póstumos de juventude, foi na maior parte do tempo inspirado em leituras de textos literários e científicos. Na tentativa de estreitar laços entre os debates filológico e filosófico da época, Nietzsche inicia um diálogo com cientistas e físicos (que muitas vezes aparecem nos seus escritos sem qualquer referência). Esse interesse, que é anterior às suas reflexões filosóficas, permanecerá vivo no pensamento do filósofo até seus últimos escritos, o que nos faz pensar notadamente no caráter fundamental que a filologia assume em todo seu caminhar filosófico. Como filólogo, o pensador alemão tinha um cuidado especial com o trato da linguagem.

Apesar de Nietzsche não ter publicado nenhuma obra sobre a temática da relação entre *retórica e linguagem*, encontramos em diversos escritos póstumos e também em sua primeira obra publicada, *O Nascimento da Tragédia*, um conjunto variado de ideias que abordam importantes aspectos sobre esta questão. De início, podemos dizer que o filósofo não chega a elaborar uma teoria propriamente da linguagem, nem sequer teve este objetivo, e que sua retomada da retórica vai muito além do aspecto historiográfico, pois acaba se tornando, como afirma Rogério Lopes, numa “atitude de provocação em relação aos hábitos intelectuais da Modernidade”¹. Nesta perspectiva, tem-se em mente aqui o ponto de vista do professor de filologia clássica, aquele que ainda se dedica intensamente às obrigações do mundo acadêmico, um contexto distanciado do período de *Assim Falou Zaratustra*.

Frente à diversidade de leituras que há sobre a filosofia nietzschiana, nota-se que algumas temáticas foram historicamente quase “esquecidas”, como essa questão da retórica. Sabe-se também que essa “nova” vertente do pensamento de Nietzsche, apesar de pouco explorada, começou a ser revista depois da “virada linguística” no século XX. Faremos referência a alguns dos autores que o influenciaram nesta questão e também a alguns estudos contemporâneos relevantes da leitura do filósofo. Pode-se mencionar a importância dos estudos feitos por Philippe Lacoue-Labarthe, que apontou pela primeira vez a ligação entre os textos sobre a retórica de Nietzsche e o ensaio *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*. Antes disso, os franceses Jacques Derrida e Michel Foucault destacaram a importância da reflexão sobre a linguagem na obra do filósofo. Entretanto, foi por influência da “virada linguística” que o interesse pela tese nietzschiana da “íntima imbricação entre palavra e pensamento” começou a se expandir.

De acordo com a interpretação de Manuel Barrios Casares², em “O ‘Giro Retórico’ de Nietzsche”, a retórica tem papel decisivo para a compreensão da obra total de Nietzsche, pois sustenta sua argumentação contra a crítica à metafísica. Neste breve e esclarecedor artigo, o autor confronta (acertadamente, a meu ver) a ideia apresentada por Lacoue-Labarthe de que Nietzsche abandona a temática da retórica na maturidade, e que tal temática não passava de um “desvio episódico” que fora abandonado a partir de 1875. Sem deixar de mencionar o mérito da pesquisa de Lacoue-Labarthe, Casares defende a importância de tornar a retórica um conceito chave, principalmente para compreender o embate do filósofo com a metafísica. Para isto, ele ressalta dois pontos: a influência do primeiro romantismo no pensamento do

¹ LOPES, Rogério Antonio. *Elementos de retórica em Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p.38.

² CASARES, Manuel Barrios. “O ‘Giro Retórico’ de Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 13, São Paulo, USP, 2002.

jovem Nietzsche e o lugar do filósofo na história da metafísica, pondo em xeque a tese heideggeriana que destaca Nietzsche como “o último metafísico”.

Ainda na perspectiva de Lacoue-Labarthe, Nietzsche se despede da “metafísica de artista” de *O Nascimento da Tragédia* entre os anos de 1872 e 1875, “desviando” pela retórica a trajetória do seu pensamento, devido às leituras de Richard Volkmann (*Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt*) e de Gustav Gerber (*Die Sprache als Kunst*).

Apesar de notar a grande importância das fontes que influenciaram o jovem Nietzsche nesta empreitada retórica, não se objetiva aqui um estudo exaustivo de tais fontes, que juntamente com Zöllner, Hartmann, Schelling, Schlegel, Lange, dentre outros, são responsáveis pela concepção de linguagem apresentada pelo filósofo. A partir do estudo de Anna Cavalcanti³, observa-se a necessidade da menção a outros importantes interlocutores do filósofo alemão que contribuíram diretamente para a constituição de seu pensamento sobre a linguagem, principalmente em *Da origem da Linguagem*, como Eduard von Hartmann (*Filosofia do Inconsciente*, 1869) – filósofo alemão que projetava reformular a filosofia de Schopenhauer, sendo criticado por Nietzsche pela deslealdade de não reconhecer em seus escritos a forte influência do seu mestre – e Theodor Benfey (*História da Ciência da Linguagem*) – filólogo alemão não mencionado na obra de Nietzsche.

Nosso interesse em articular os diversos temas relacionados ao discurso retórico tratados por Nietzsche partirá do pressuposto da sua recusa ao consolo metafísico na filosofia. Tal recusa será o elemento motivador desta discussão nietzschiana em torno da retórica e da linguagem. Embora pareça, por vezes, impregnado de ideias metafísicas, o filósofo anuncia a todo tempo sua postura psico-fisiológica, característica de seu pensamento maduro (através de atitudes que rejeitam os princípios metafísicos da filosofia tradicional), na qual a linguagem passa a ser compreendida como um acontecimento desenvolvido natural e necessariamente em função da sobrevivência humana: isso se torna mais evidente nos escritos sobre a retórica antiga.

De acordo com tais perspectivas, poderíamos perguntar: qual o papel da retórica nos textos de juventude de Nietzsche? Como é possível afirmar que a discussão sobre a retórica e a linguagem marca o abandono das suas concepções metafísicas de juventude (incluindo o distanciamento, ou ruptura, com a metafísica de Schopenhauer)? Qual o motivo da possível

³ CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a Gênese da Concepção de Linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

infidelidade de Nietzsche ao seu pensamento fenomênico quando publicou *O Nascimento da Tragédia*, submetendo suas descobertas à metafísica da arte? Com base nos conceitos de retórica e de linguagem, cumpre avaliar os pressupostos metafísicos dessa sua primeira obra publicada, que discute a relação entre linguagem e música.

A reflexão sobre a definição do movimento conhecido como “virada linguística”, em um certo aspecto, nas abordagens teóricas que privilegiaram o aspecto pragmático do uso da linguagem ordinária, e que marcam a fase pragmática deste movimento, conduz-nos necessariamente ao contexto da “virada retórica” de Nietzsche. Depois de mais de dois mil anos de filosofia, o filósofo retorna ao caminho trilhado pelos sofistas e encontra na retórica a base para a sustentação de importantes concepções filosóficas. Na origem da retórica antiga encontramos a presença dos sofistas: de modo semelhante Nietzsche inaugura a discussão sobre a retórica atual, recebendo, por isso, merecido destaque na tradição da retórica. Depois de Nietzsche, Perelman e Olbrechts-Tyteca (*Tratado da argumentação*, 1958 – reconhecidamente, a obra que reabilita a arte retórica, reportando-se diretamente aos escritos de Aristóteles) e também Roland Barthes (com o ensaio *Timer Literary Supplement* de 1967 e *Le discours de l’histoire* – e sua proposta de reduzir a historiografia à retórica), foram os principais responsáveis pelo retorno da retórica na contemporaneidade.

Sendo assim, com a intenção primeira de analisar a relação entre retórica e linguagem no pensamento de Nietzsche, a partir, principalmente, da sua tentativa de crítica à retórica aristotélica, cumpre verificar o estatuto destes conceitos nesta primeira fase do pensamento do autor, especificamente no escrito *Da Origem da Linguagem*, em seu *Curso de Retórica* e no ensaio *Verdade e Mentira*, escritos nos quais a questão é tratada de forma sistemática. Cabe ainda verificar como se articulam estes escritos póstumos sobre a retórica antiga e a linguagem com a primeira obra publicada *O Nascimento da Tragédia* – no confronto com o polêmico fragmento 12 [1] (retirado da edição final da obra). Enfim, ao término deste percurso somos tentados a indagar em que sentido se pode dizer que há uma retórica no próprio Nietzsche.

No primeiro capítulo verificamos alguns elementos da retórica antiga que fundamentam a discussão nietzschiana sobre a retórica, sobretudo as concepções platônica e aristotélica, para compreender como Nietzsche articula essa temática no *Curso de Retórica*, um escrito filológico que apresenta a ideia fundamental de que a essência da linguagem é retórica (influência de Gerber). Nesse momento mais técnico da dissertação, veremos como é importante mobilizar os aspectos sob os quais, no texto de Nietzsche, pode-se ver um contraste entre a concepção moderna de retórica com a concepção antiga e uma retomada de

alguns momentos históricos desde o seu nascimento para destacar os elementos fundamentais dessa arte, que será a base de sua concepção de linguagem.

No segundo capítulo, direcionamos a atenção inicialmente ao escrito *Da Origem da Linguagem*, texto fundamental para compreender como Nietzsche desenvolve sua primeira reflexão sobre a linguagem. Em seguida, verificamos no polêmico escrito *Verdade e Mentira* como o filósofo constitui sua reflexão filosófica da ideia exposta no *Curso de Retórica*, sobre a gênese metafórica da linguagem e sua importante ligação com as questões da verdade, do conhecimento e da percepção.

Por fim, o terceiro capítulo será destinado à mudança de foco no percurso filosófico dos escritos de Nietzsche: da tragédia (linguagem musical) à metáfora (linguagem retórica). Neste capítulo, procura-se mostrar quais os vínculos existentes entre estas duas temáticas para as quais se dirigia o interesse do jovem Nietzsche, com o intuito de apontar para a existência de certas posturas filosóficas já presentes em sua primeira publicação e que serão fundamentais nos escritos sobre linguagem e retórica, defendendo que há uma continuidade nestes dois âmbitos aparentemente distintos, a estética e a discussão filosófica sobre a linguagem. Com base em *O Nascimento da Tragédia*, incluindo o fragmento 12 [1], examinaremos como Nietzsche articula a força comunicativa da música e as noções restritivas da linguagem.

Capítulo 1: Nietzsche e a Retórica Antiga

Em carta de 26 maio de 1876 ao amigo Gersdorff, Nietzsche diz: “Cada vez mais olho para os filósofos gregos como modelos para o modo de vida a ser alcançado”⁴. *Olhar como modelo*: era assim que inicialmente a retórica era aprendida na vida pública, como o exemplo de atitude para uma civilização que privilegiava a habilidade no uso da palavra. Nietzsche reconhece sua eterna dívida com os helenos, atendo-se ao estudo da arte grega por excelência, a retórica: uma atitude que conduz seu pensamento da tragédia à democracia, ao mundo pragmático da linguagem. Assim como a dialética, a retórica emerge numa época em que os cidadãos ganham direito de igualdade perante a lei, a saber: no advento da democracia ateniense no século V a.C. Nessa época de florescimento da liberdade política, os gregos tiveram a chance de expressar livremente seus pensamentos, participando ativamente de discussões públicas. No embate de ideias no ambiente político, a retórica surge inicialmente do âmbito judiciário.

Atualmente, na análise que Heinrich Lausberg faz do ensino da retórica na Europa do século XX, constata-se que tal disciplina já é desconhecida e quase completamente desacreditada. Sempre presente e útil nos fundamentos da técnica da linguagem, o autor diz que a retórica foi vítima dos que a ensinavam e a praticavam, porque não a compreendiam: “a verdade é que retórica atual continua ligada à tradição da antiguidade e do renascimento. Não cremos ser possível desligá-la desse substrato que afinal é o substrato da própria cultura europeia”⁵. Diante da diversidade de definições atuais da retórica, surge a necessidade de realçar o sentido que fora atribuído pelos antigos de “arte de persuadir pelo discurso”, na tentativa de devolver à retórica sua devida importância. Duas são as vertentes contemporâneas que delimitam o campo da retórica: de um lado a *arte de argumentar* e do outro o *estudo do estilo* ou das figuras de linguagem. A retórica clássica, a aristotélica, reaparece de forma restauradora capaz de unir essas duas características em prol de uma mesma função: produzir um discurso persuasivo. Caso o objetivo não seja a persuasão, então não se aplica o discurso retórico.

Tendo em vista a inserção de Nietzsche nesta discussão, cabe inicialmente algumas considerações de ordem histórica com o objetivo de situar melhor a questão da retórica em

⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 9.

⁵ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004, p. 31.

Nietzsche – além de analisarmos de forma mais direta algumas fontes importantes de que se serviu o filósofo em seus escritos iniciais sobre o tema.

A referência feita ao campo da persuasão, quando falamos de retórica, produz necessariamente sua imersão no âmbito da crença, o que talvez seja o ponto principal que faz da retórica um conceito chave para Nietzsche, no combate ao pensamento de sua época e ideias seculares e centrais que caracterizavam a postura socrático-platônica. A noção de verdade até então concebida devia ser questionada e alterada. Pensar na retórica enquanto arte (*techné*) inclui os sentidos de “habilidade espontânea” e de “competência adquirida através do ensino”, uma arte capaz de unir razão e emoção. Nesta perspectiva, torna-se adequada a ideia de que

o verdadeiro orador é um artista no sentido de descobrir argumentos ainda mais eficazes do que se esperava, figuras de que ninguém teria ideia e que se mostram ajustadas; artista cujos desempenhos não são programáveis e que só se fazem sentir posteriormente.⁶

Com o passar dos anos, a retórica sofreu delimitações que a deixou incapaz de atuar em diferentes casos e adequadamente em cada um deles. Excluíram ou desmembraram da arte retórica suas três dimensões fundamentais de prova do *logos*, do *ethos* e do *pathos*, apresentadas por Aristóteles na sua definição como os meios artísticos de persuasão. Como exemplo desta alteração, constata-se claramente hoje a redução da retórica ao estudo do estilo. Sabe-se que nessa discussão os sofistas têm lugar de destaque. Do grego *sophistés* que significa sábio (na origem, uma acepção mais prática em relação ao *sophos*), o sofista ensina uma *sophia*, é um mestre de ciência e sabedoria. No entanto, diferentemente do filósofo, segundo a imagem histórica predominante, o sofista fica satisfeito em ambicionar a um saber que não possui. Como eles cobravam por seus ensinamentos (o que não faziam os filósofos), foram acusados de falta de comprometimento com a verdade e se tornaram vítimas de intermináveis críticas, feitas principalmente por Sócrates e Platão. Enganadores ou aproveitadores, como eram conhecidos, os sofistas foram acusados por Platão de corromper, pela eloquência, as almas de seus alunos, tornando-se indignos do título de filósofo. Nesse contexto, a retórica também sofreu algumas consequências.

Protágoras, o mais importante sofista da antiguidade, e que marcou o seu nome na história pelo valor que concedia às opiniões (*doxa*), foi considerado o primeiro a acreditar na

⁶ REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. XVI.

possibilidade de um argumento poder sustentar opiniões opostas. Conhecido pelas máximas “todas as opiniões são verdadeiras” e “o homem é a medida de todas as coisas”, ele assume um posicionamento filosófico que inclui a defesa da democracia. Outro importante sofista de destaque é Górgias (c.487 - c.380 a.C.), visto como filósofo, *rétor* (do grego *ρήτωρ*, sinônimo de educador e professor de retórica) e mestre de erística, isto é, arte do discurso que visa unicamente à persuasão sem qualquer comprometimento com a verdade. Ele acreditava na capacidade que o discurso tem de criar a realidade e no papel fundamental que as opiniões têm nesta tarefa. Um sofista atípico, esse siciliano de Leontinos tornou-se notável pela sua eloquência e pelos seus revolucionários trabalhos filosóficos, principalmente os que se referem à linguagem. Discípulo de Empédocles, Górgias dedica seriamente sua atenção à arte retórica, entendida como técnica da produção de discursos. Em sua defesa, enquanto rétor e também poeta, compreende que a retórica supera a barreira da técnica e lida com a criação. O nome de Górgias serve a Platão na intitulação de seu diálogo mais importante sobre a retórica, como veremos mais adiante.

Contra o pensamento sofístico, surge a rigorosa censura de Sócrates, opondo-se à *doxa*, apesar de tomá-la como ponto de partida para suas reflexões no processo em que busca a superação da mesma. A dialética socrática, que será um dos maiores alvos da crítica nietzschiana, não permite a participação da retórica, porque seu interesse está no saber estável da ciência, do universal. Consequentemente, Sócrates tenta suprimir qualquer pensamento voltado para o particular ou para a valorização do conhecimento sensível, como faz a retórica. De forma mais contundente, Platão reforça a intenção socrática com um pensamento filosófico que prioriza a *episteme* em detrimento da *doxa*. Como busca ininterruptamente o universal, considera apenas a dialética como o método rigoroso e válido que nos permite chegar à verdade. Para isto, repreende radicalmente os discursos sofísticos, erísticos e retóricos. Com seu espírito antidemocrático, Platão rechaça qualquer ambiente que permite adentrar as ideias sofísticas. O Sócrates do seu diálogo *Górgias* é um personagem que se posiciona contra a democracia ateniense e ataca ao mesmo tempo a dimensão “anti-lógica” da retórica.

Na teoria platônica, todo homem possui em si, na sua alma imortal, o conhecimento das verdades ou das essências das coisas. No entanto, após o processo de transmigração das almas, o homem se esquece de que um dia contemplou a imaterialidade imutável das *Formas*. Nesse sentido, Platão entende o conhecimento como uma recordação, que depende necessariamente do método dialético para a obtenção da verdade. A partir de hipóteses e refutações, chega-se com a dialética à verdade e não meramente ao melhor argumento.

Distinguindo “realidade sensível” (que corresponde ao mundo dos objetos da *doxa*, perceptível pelos sentidos) e “realidade inteligível” (que diz respeito ao mundo dos objetos da *episteme*, perceptível pela inteligência) Platão relega a primeira, que fora valorizada pelos sofistas, ao lugar das sombras, das ilusões, das quimeras, ou seja, uma realidade totalmente inadequada para a expressão das *Ideias* das coisas e para atingir o verdadeiro conhecimento.

O *Górgias* de Platão

Da concepção platônica de retórica dedicaremos especial atenção ao diálogo *Górgias*, na tentativa de compreender o motivo pelo qual Aristóteles, ao procurar restabelecer o papel da retórica, praticamente se confronta com as críticas platônicas, num contexto em que a filosofia tentava consolidar-se. Sobre este diálogo, dirá Fernando Czekalski, em seu artigo “A tribuna de *Górgias*”:

Este diálogo, antes mesmo de expressar a negativa concepção platônica sobre a retórica, expressa algo muito mais substancial, isto é, a relação historicamente tensa entre retórica e filosofia. Esta, surgida da admiração humana, sempre foi respeitada por sua compleição verdadeira e límpida, sem pompa nem adornos. Aquela, surgida da necessidade pragmática, era apontada pelo seu meneio encantador, pelo brilho ofuscante e pelo espetáculo.⁷

Destacar as características do diálogo *Górgias*, o maior responsável pelo descrédito da retórica na antiguidade, é a melhor forma que encontramos, com base nas indicações de Nietzsche, de mostrar como Platão condena a arte retórica. Apesar de verificar que no *Fedro* o filósofo grego tenta reelaborar sua ideia de retórica, amenizando suas críticas e subordinando a retórica à razão ou à filosofia, o efeito devastador do *Górgias* permanece. Outro motivo que nos impulsiona a verificar mais de perto este importante diálogo platônico dedicado à retórica é perceber que, na maioria das críticas nietzschianas, o foco parece ser o pensamento idealista de Platão e, claro, a tensa relação entre filosofia e retórica que foi citada acima.

Inicialmente, talvez caiba aqui uma breve reflexão sobre a origem da palavra “retórica”. Numa das muitas notas esclarecedoras apresentadas pelo tradutor do *Górgias* Daniel Lopes, que segue a tese de Schiappa, o termo retórica teria sido uma criação do próprio Platão nesse diálogo para definir a prática oratória de *Górgias*, tendo em vista sua predileção pelos substantivos com o sufixo *-ικη* para se referir às artes particulares e a

⁷ CZEKALSKI, Fernando. “A Tribuna de *Górgias*: Linguagem, Retórica e Oportunidade”. In: *Revista Hypnos* 16. São Paulo, 2006, p. 102.

ausência do termo próprio *ρητορική* em outros textos de autores anteriores e contemporâneos a ele. A propósito, nos próprios escritos de Górgias de Leontinos, a discussão gira em torno da palavra “persuasão” (do verbo *πειθώ* e suas derivações com raiz *πειθ-*⁸) e não da palavra “retórica”. Górgias refletiu sobre o poder persuasivo do *logos* circunscrito ao âmbito da opinião e parece não haver registro do termo “retórica” em sua produção literária e filosófica.

Sabe-se que na filosofia platônica, Sócrates é quase sempre apresentado como o *filósofo* por excelência, modelo de sapiência e moralidade. Neste escrito, Platão traz à cena seu protagonista predileto liderando um intenso diálogo com os interlocutores Górgias, Polo e Cálicles, na tentativa de definir a retórica e principalmente dizer qual seria a utilidade desta arte – na possibilidade de ser considerada uma arte. Diante de um texto marcado pela tensão entre diferentes modos de discursar, Sócrates assume sua postura de filósofo que utiliza o “diálogo” como ferramenta, enquanto Górgias, o *rétor* (ou orador), conhecedor e mestre da arte retórica, faz uso de um discurso retórico, caracterizado no diálogo como “performático”, ornamentado e insuficiente.

Com o intuito de distinguir a filosofia da retórica, Platão apresenta as características “superiores” do método socrático, considerado o mais eficaz dos discursos. O diálogo é denominado ali o método de refutação que visa inicialmente a definir algo, motivo que já invalidaria o discurso retórico pela falta de definição. De acordo com Sócrates, Górgias não consegue definir a retórica de forma válida, apenas a elogia. A forma própria da argumentação socrática averigua uma determinada questão por meio de perguntas e respostas desenvolvidas mediante um raciocínio, com o objetivo de definir um objeto antes de qualquer atribuição de valor. Pelo exercício do seu método interrogativo, que parte sempre de uma proposição ou questão particular para uma proposição ou questão universal, Sócrates quer refutar o “falso saber” dos rétores, que “incapazes” de produzir discursos objetivos e breves são sempre adeptos das desnecessárias prolongações e da prolixidade.

Num tom quase sempre de provocação, do tipo “que vença o melhor!”, o diálogo platônico *Górgias* é iniciado com palavras que denunciam o caráter agonístico da retórica. Referindo-se à oratória de Górgias, Cálicles pronuncia: “Como dizem, Sócrates, eis a devida maneira de participar da guerra e da batalha”⁹. Segundo o personagem Górgias, a retórica deve ser considerada uma arte superior porque “consiste em uma daquelas artes que tudo

⁸ PLATÃO. *Górgias*. Trad., ensaio introdutório e notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2011. (Textos; 19), p. 190-1.

⁹ *Idem*, p. 167.

praticam e realizam mediante o discurso”¹⁰. Essa definição, insuficiente para Sócrates, permite ao rétor afirmar a capacidade que retórica tem de proporcionar liberdade através do discurso (poder da fala), como acontece “em toda e qualquer reunião que seja uma reunião política”¹¹, nos Tribunais, nos Conselhos ou nas Assembléias. Górgias destaca a finalidade política e prática da retórica, naquilo que concerne ao justo e ao injusto.

Estrategicamente, Platão apresenta Górgias com um perfil arrogante e presunçoso, que se declara mestre de certo saber. Contrariamente, a figura sóbria de Sócrates tenta desconstruir as argumentações “vazias” do rétor, que, apesar das diversas considerações favoráveis à retórica – diz respeito “às melhores e às mais importantes coisas humanas”¹², é “artífice da persuasão, e todo seu exercício e cerne convergem a esse fim”¹³ e “quem ensina persuade acima de tudo”¹⁴ – Sócrates cumpre seu papel de refutar tais considerações, afirmando que as outras artes também são artífices da persuasão. Desse modo, o diálogo segue favorecendo à sabedoria desse filósofo, que dialeticamente faz a voz do seu interlocutor perder a força. Nesse ambiente de consolidação da dialética socrática, a retórica é definida como “artífice da persuasão que infunde crença, mas não ensina nada a respeito do justo e injusto”¹⁵.

Na tentativa ainda de defender a retórica, Górgias diz que há duas formas de persuasão: a que gera crença sem o saber e a que gera conhecimento. Como sabemos que, em Platão, o conhecimento verdadeiro é o objetivo, a retórica baseada na crença deve ser rejeitada, pois ela nega definitivamente qualquer possibilidade de se afirmar uma única verdade. Entretanto, podemos observar que há uma dificuldade na postura platônica: quando censura de todas as formas a arte, dizendo ser ela mimética, ele não se dá conta que ao apresentar Sócrates em seus diálogos como modelo ideal de homem, que tem um caráter digno de ser copiado e seguido, apresenta um procedimento semelhante ao da arte. Nesse contexto, fica evidente o caráter pragmático da retórica que, quando usada “como toda e qualquer forma de luta”¹⁶, nos faz revisitar a natureza agonística presente nesta relação analógica entre luta e discurso.

Platão recrimina a retórica por causa do seu modo paradoxal de depender da natureza e do caráter daquele que a emprega, ainda que sempre tenha em vista um determinado fim. O

¹⁰ *Idem*, p. 187.

¹¹ *Idem*, p. 190-1.

¹² *Idem*, p. 187.

¹³ *Idem*, p. 191.

¹⁴ *Idem*, p. 193.

¹⁵ *Idem*, p. 199.

¹⁶ *Idem*, p. 203.

ensino submetido aos interesses particulares implicaria num grande problema da moralidade do ensino da retórica. Com o intuito de demarcar bem o campo da filosofia e da retórica, Platão apresenta as características que diferenciam o discurso filosófico do erístico. Enquanto o primeiro tem como finalidade o consenso, o segundo visa sempre à vitória de um debatedor sobre o outro. Contudo, apesar de o discurso de Sócrates ser considerado filosófico, pode-se verificar nele um desejo de vitória. No clímax do “duelo”, Górgias, quase derrotado por Sócrates, recorre à audiência para evitar a refutação socrática. A plateia encoraja Górgias a continuar com o debate e o ajuda a manter sua boa reputação, fato que aponta para a importância do auditório no discurso retórico, no qual “a multidão é a condição de eficácia persuasiva”. Nesse embate de forças em que o diálogo socrático tenta esclarecer a questão da busca da verdade, a retórica é concebida como isenta da responsabilidade de conhecer as coisas em si mesmas. Desta forma, através do maior retórico deste diálogo (Sócrates), Platão acaba por denominar a retórica uma prática irracional e um saber aparente que jamais nos permite chegar a um conhecimento verdadeiro. Ao passo que a finalidade de Sócrates é suprimir tudo que é aparente, Górgias afirma que o parecer conhecer é o que torna a retórica superior, pois quando uma ideia é aceita pelo povo não importa se é verdadeira ou falsa.

É interessante notar que os elementos peculiares à retórica apontados por Sócrates-Platão como negativos, são tidos como positivos pelos rétores. Para Sócrates, Górgias, sem mais argumentos, parece cair em aporia na tentativa de defender a retórica, o que seria extremamente vantajoso para o próprio Górgias. Isso significa dizer que através da contradição a retórica não pode, em hipótese alguma, admitir nenhum tipo de certeza filosófica ou nenhuma noção de verdade absoluta. Esse posicionamento retórico parece se aproximar das ideias consideradas céticas do jovem Nietzsche.

Um momento curioso deste diálogo platônico é a aproximação da retórica com a culinária. Para Platão, dirá Nietzsche, a retórica é uma habilidade que está no “mesmo nível subalterno da arte culinária e a sofística”¹⁷, ambas não passam de meras experiências que produzem certo deleite e prazer. A retórica é simplesmente uma pseudo-arte, uma lisonja, “o simulacro de uma parte da política”¹⁸, algo extremamente vergonhoso. Diferentemente do que quer propor Nietzsche, a concepção platônica, destaca Renato Barilli, “verifica a mais nítida afirmação da *episteme* sobre a *doxa*; e sobretudo o caráter solitário, silencioso, da pesquisa própria de quem avança para a verdade-*episteme*: pesquisa que se situa longe da

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Da Retórica*. Trad. Portuguesa de Tito Cardoso e Cunha. 2. ed. Lisboa: Vega-Passagens, 1999, p. 31.

¹⁸ Platão, *Górgias*, p. 227.

multidão, das massas”¹⁹. Num sentido claramente antidemocrático, Platão quer tirar da maioria o direito de arbitrar, de escolher, de decidir. Contudo, não deixamos de verificar, juntamente com Rogério Lopes, que também há recursos retóricos no discurso platônico: os mitos, “geralmente introduzidos com base em um argumento de autoridade”²⁰.

De acordo com Platão, a noção negativa de “parecer ser” que a retórica carrega, traz consigo a ideia de mutabilidade, de engano, de ilusão, o que contrasta inteiramente com a noção de “ser”. Para evidenciar melhor o objetivo do diálogo, voltaremos nossa atenção às últimas palavras de Sócrates, que, em defesa de sua argumentação, ressalta a “verdade” que o movia:

Entre tantos argumentos, porém, todos os demais foram refutados e somente este persiste, que é preciso ter maior precaução para não cometer injustiça do que para sofrê-la; que o homem deve, sobretudo, preocupar-se em ser bom, e não parecer sê-lo, quer privada ou publicamente; que se alguém vier a se tornar mau em alguma coisa, ele deve ser punido; que tornar-se justo e, uma vez punido, pagar a justa pena, é o segundo bem depois de ser justo; que se deve evitar toda forma de lisonja, em relação a si próprio ou aos outros, sejam esses poucos ou muitos; e que se deve empregar a retórica e qualquer outra ação visando sempre o justo.²¹

Nota-se aí, então, que há um choque entre as concepções de retórica de Platão e de Nietzsche, este se aproximará das ideias apresentadas pelos sofistas. No entanto, embora Platão cometa certos “equivocos” contra a arte retórica no seu *Górgias*, ele arrisca no *Fedro* “conceder certo valor” à retórica, como dirá Nietzsche:

A polêmica de Platão contra a retórica ocupa-se primeiramente dos fins perniciosos da retórica popular, depois da preparação grosseira, insuficiente e não filosófica dos oradores. Concede-lhe um certo valor quando ela se apóia numa cultura filosófica, e quando visa fins justos, isto é, os fins da filosofia²².

A Retórica de Aristóteles

Quanto a Aristóteles, este pensador deixou um contundente estudo da arte retórica. Diante do crescente interesse pela pesquisa da retórica em âmbitos diversos na atualidade, podemos afirmar que a teoria aristotélica é a base que fundamenta e consolida toda esta discussão. Sua obra *Retórica* é a principal responsável pela divulgação dos elementos essenciais que caracterizam a arte retórica. Considerada uma modalidade do discurso (assim

¹⁹ BARILLI, Renato. *Retórica*. Trad. Graça Marinho. Lisboa: Editorial Presença, 1979, p. 17.

²⁰ Rogério Lopes, *Elementos de Retórica em Nietzsche*, p. 47.

²¹ Platão, *Górgias*, p. 457.

²² F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 33.

como a dialética, a lógica e a poética), a retórica, muito distante de ser um discurso vazio, é apresentada como uma argumentação lógica, também constituída por silogismos, denominados *entimemas*²³. O estagirita afirma que a retórica é uma *techné* (τεχνή) ou um “método artístico que se refere às provas por persuasão e que a prova por persuasão é uma espécie de demonstração, que a demonstração retórica é o entimema”²⁴. O raciocínio “entimemático”, com suas premissas prováveis (*endoxa*), foge das delimitações constitutivas do silogismo analítico científico que necessita de premissas sempre verdadeiras. Com Aristóteles, a retórica é pensada como a arte ou técnica que transita entre os campos da experiência prática e do conhecimento científico, uma arte que é capaz de romper com as barreiras das suas próprias regras, através da criação.

Na tentativa de assegurar o caráter racional da retórica, Aristóteles opera a crítica a alguns de seus antecessores que prejudicaram a imagem de tal arte, como: Heráclito – que peca pela sua escrita obscura; Platão – erra ao censurar a retórica, afirmando ser algo irracional e nada mais que uma simples lisonja capaz de corromper a alma; e, os sofistas – que banalizam a arte tornando-a mero discurso ornamentado e interesseiro que não visa o “Bem”, apenas o convencimento pelos afetos, pela sedução. A crítica aristotélica atinge ainda autores que lhe são contemporâneos, os quais, erroneamente, priorizaram apenas um aspecto da arte retórica, o persuadir pela disposição dos ouvintes. Seria um absurdo, segundo Aristóteles (que confia na força de uma sociedade verdadeira e justa, acredita na utilidade da retórica em que a intenção moral do orador deve ser sempre boa e valoriza a democracia), considerar esse tipo de discurso como retórico, pois, no seu entendimento, a retórica está totalmente subordinada a ética, por isso “não se deve persuadir o que é imoral”²⁵.

É sob as noções de *logos*, *ethos* e *pathos*, que o filósofo pretende estabelecer o estatuto da retórica clássica como a arte relacionada às provas por persuasão. De acordo com ele, “as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”²⁶. Dessa afirmação, podemos apontar os elementos básicos que constituem um discurso: o ouvinte, o orador e o assunto de que se fala. O orador (ou rétor) era quem desempenhava a função de liderança na assembleia ou o papel

²³ “Silogismo retórico: a forma dedutiva de argumentação retórica que tem no paradigma a sua forma indutiva”. Aristóteles, *Retórica*, Trad. portuguesa de Manuel Alexandre Júnior, Paulo F. Alberto e Abel N. Pena (Centro de Estudos Clássicos de Lisboa). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 90. Espécie de silogismo que trabalha com a noção de verossimilhança e não de verdade como no silogismo lógico. Suas premissas (*endoxa*) são prováveis e nem sempre são explicitadas.

²⁴ Aristóteles, *Retórica*, p. 92-3.

²⁵ *Idem*, p. 93.

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

ativo no tribunal. O tratado aristotélico sobre a retórica é dividido em três livros: no primeiro livro, o filósofo trata da natureza da retórica, definindo-a, apresentando a sua estrutura lógica e os seus três respectivos tipos (o deliberativo, o judicial e o epidíctico), ou seja, trata das provas ou meios de persuasão na perspectiva do *logos*; o segundo livro apresenta uma abordagem voltada para as provas ou meios de persuasão do ponto de vista da emoção e do caráter, ou seja, do *ethos*; e, no terceiro, é destinado ao estilo (*léxis*) e a composição do discurso, sob a perspectiva do *pathos*. Esses três elementos de prova retórica (*logos*, *ethos* e *pathos*) devem agir conjuntamente.

O discurso retórico deliberativo (ou político) aconselha ou dissuade alguém sobre futuros eventos, visando à conveniência ou o prejudicial. O judicial (ou forense) acusa ou defende de atos acontecidos no passado, visa fins justos ou injustos. E o epidíctico (ou demonstrativo), atua principalmente no presente, refere-se ao elogio e à censura, visando o belo ou o feio. Cada um desses discursos tem uma característica mais apropriada como meio de prova, seja pelo exemplo, pelo entimema ou por meio das amplificações. Para Aristóteles, a retórica e a dialética se ocupam de “questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular”²⁷, além disso, ocupam-se dos contrários e obtém conclusões por meio dos silogismos²⁸. Considerada como a outra face ou antístrofe da dialética, a retórica tem a função de “discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso”²⁹, em outras palavras, a retórica é “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”³⁰. Retornando a Protágoras e contrapondo-se a Platão, o estagirita valoriza a opinião e incorpora a dialética no âmbito da *dóxa*.

De acordo com Aristóteles, o raciocínio retórico é caracterizado pelas noções de “clareza”, “adequação” e “elegância”, distinguindo-se assim do discurso poético (que visa à produção de diálogos mais belos) e científico (produção de diálogos mais verdadeiros). Desta distinção, pode-se observar que Nietzsche parece manter as classificações feitas por Aristóteles, de tal modo que repreende o discurso científico pela absurda pretensão de produzir a todo custo discursos mais verdadeiros possíveis, negligenciando o fato de a própria linguagem ter surgido de processos completamente metafóricos, uma peculiaridade que traria à tona a perfeita “mentira” que é a “verdade” científica. Assim, Nietzsche deixa transparecer que é possível combater as forças dominadoras do discurso científico com a união dos discursos poético e retórico. Segundo ele, a ciência, mesmo agarrando-se às palavras, depende

²⁷ *Idem*, p. 89.

²⁸ *Idem*, p. 94.

²⁹ *Idem, ibidem*.

³⁰ *Idem*, p. 95.

de uma construção metafórica da linguagem, sendo o discurso científico também guiado pelos olhos da arte, da criação humana.

Na tentativa de caracterização da arte retórica, Aristóteles tem o cuidado de delinear com precisão o campo desta arte. Com outro tipo de racionalidade ou discurso racional, pode-se incluir a moral e a política, e admitir em seus argumentos conclusões que variam em função do contexto. Para um único problema a retórica é capaz de encontrar caminhos diversos como resposta, isso porque ela trabalha no campo do verossímil. Quando Aristóteles decide assumir a retórica como discurso argumentativo válido, ele dá credibilidade ao campo do provável, um tipo de racionalidade que foge do campo da lógica formal. Na sua tentativa de unir a razão demonstrativa da lógica com a razão argumentativa da retórica, o estagirita conclui pela igualdade de valor entre a sabedoria teórica e a sabedoria prática. Essa conclusão ficou registrada na história da retórica como uma das maiores contribuições intelectuais da época, que até hoje é bastante reconhecida, especialmente porque sua concepção vem depois da argumentação filosófica de Platão, que praticamente elimina o valor da arte retórica.

A concepção de retórica aristotélica foi e é tão difundida que, pensando no impacto histórico desta concepção, talvez caiba mencionar aqui o nome do principal conservador e transmissor desse pensamento, que foi Quintiliano (séc. I d.C.)³¹. Reconhecido como aquele que conseguiu manter a noção de prova aristotélica intacta, Quintiliano superou, neste aspecto, outro importante representante da retórica que foi Cícero (séc. I a.C.)³², pois este deixou a questão das provas (*písteis*) na marginalidade. Esses dois autores foram tão relevantes para a história da retórica que na época da Renascença quase não havia o interesse por Aristóteles, justamente por causa da predominância desses oradores romanos. Cícero e Quintiliano, assim como Aristóteles, são nomes que aparecem constantemente nas anotações nietzschianas sobre a retórica antiga.

Enquanto estudioso e tradutor³³ de parte da *Retórica* de Aristóteles, Nietzsche alinha-se à ideia que ratifica a existência de uma abertura mais ampla na linguagem do que aquela que a lógica formal apresenta, quando realça no seu *Curso de Retórica* o aspecto artístico da linguagem. Nietzsche retoma a discussão sobre a retórica com o objetivo de dizer que a

³¹ Mestre de retórica que dedicou grande parte de seus escritos à linguagem. Destaca-se sua obra *Institutio Oratoria*, na qual o autor enfatiza a dinamicidade da linguagem. Quintiliano considerava Cícero um modelo de orador a ser seguido.

³² Senador e figura relevante da política romana que defendia a ideia de que o homem pode chegar a conhecer as coisas sem atingir a verdade absoluta. Para Cícero, a verdade estaria naquilo que pode ser aceito por todos. Destaca-se sua obra *De Oratore*.

³³ Nietzsche traduziu para o alemão o terceiro livro da *Retórica* de Aristóteles, estudo direcionado à *lexis*, além de ter oferecido vários cursos sobre a obra, durante quatro semestres de 1874 a 1878 (*Einleitung zur Rhetorik des Aristoteles e Aristoteles Rhetorik. I. Drittes Buch der Rhetorik*. WKG, II, 4, p. 521-612).

linguagem é em si mesma retórica e que não há nenhuma linguagem que não seja, na sua essência, *tropo*. Pelo procedimento genealógico ele encontra nessa arte antiga, no seu inerente sentido de transposição, a raiz da linguagem.

De acordo com Rogério Lopes, “a objeção que Nietzsche fará a Aristóteles consiste em denunciar a exclusão arbitrária de uma dimensão que ele mesmo irá considerar essencial para o entendimento do fenômeno da persuasão, a dimensão sensível da linguagem”³⁴. Mas essa objeção não deve ser considerada de grande valia, já que Nietzsche não a formula de uma forma mais precisa. Sua interpretação da obra aristotélica parece corrompida “pelas suas próprias especulações sobre a origem da linguagem com base numa teoria fisiológica de cunho materialista”³⁵. Muito mais do que Aristóteles, o próprio Nietzsche é quem demonstra grande interesse nesse aspecto sensível, ostensivo e sedutor transmitido pela força sonora das palavras, ou seja, no aspecto estético da retórica que envolve a musicalidade, a entonação e a beleza do discurso. Uma das saídas encontradas por Rogério Lopes para justificar essa objeção tem a ver com o temperamento filosófico de Nietzsche, que costuma

identificar todo tipo de formalismo com uma tendência irresistível dos filósofos a reduzir a complexidade dos fenômenos a algo racionalmente apreensível e manipulável. No caso de Aristóteles, a exclusão da dimensão sensível da fala, da materialidade do discurso no momento da sua enunciação, é equiparada a seu tratamento da tragédia, no qual o espetáculo é considerado um fenômeno irrelevante para a compreensão do efeito trágico³⁶.

Conforme Rogério Lopes, além do próprio Nietzsche, é fundamental destacar a grandeza da concepção de retórica de Aristóteles, que reconhece na arte, além da sua dimensão argumentativa das provas artísticas (do *logos*, a prova lógica), o seu basilar envolvimento com as dimensões do *ethos* (prova ética) e do *pathos* (prova emocional). Distinguindo-se do discurso científico e poético, a retórica é estabelecida pelas opiniões gerais e comuns da sociedade, principalmente nos discursos políticos. Nota-se na verificação da definição aristotélica de retórica a insustentabilidade de qualquer crítica que acuse o estagirita de priorizar apenas um dos aspectos da retórica, devido a sua preocupação em defender a especificidade dessa arte.

A *Retórica* de Aristóteles foi a primeira obra dedicada à sistematização da arte retórica, numa época em que só existiam discursos persuasivos que serviam de modelos, mas não um escrito que discorresse sobre o passo-a-passo do processo constitutivo de um discurso retórico. Falar sobre a arte retórica de modo eminentemente técnico, como nas anotações

³⁴ Rogério Lopes, *Elementos de Retórica em Nietzsche*, p. 49.

³⁵ *Idem, ibidem.*

³⁶ *Idem, ibidem.*

nietzschianas sobre a retórica antiga, é um procedimento bem diferente de utilizar o discurso retórico como forma argumentativa para persuadir. Sobre os textos dedicados à retórica dos filósofos, podemos notar que, de um lado, Aristóteles não fala de uma “essência da linguagem”, embora Nietzsche afirme que para Aristóteles a retórica também seria “ao mesmo tempo a essência da linguagem”³⁷; e por outro lado, o filósofo alemão não perceberá a retórica como uma teoria da argumentação, que é um traço específico da concepção de retórica do estagirita. Mesmo não percebendo em Nietzsche uma contraposição direta à *Retórica* de Aristóteles, somos autorizados a dizer que suas concepções acabam divergindo uma da outra.

Voltando à objeção mencionada acima (da exclusão aristotélica do elemento sensível da linguagem na persuasão), talvez pudéssemos redirecionar essa crítica nietzschiana à escrita do filósofo antigo, afirmando que ela, de fato, não foi pensada para o fim da persuasão, mas tão somente para a constituição de um tratado que ensine minuciosamente como elaborar discursos persuasivos. Segundo Rogério Lopes, Aristóteles tem o cuidado de “apresentar uma versão ética e filosoficamente defensável da retórica, o que explica parte do seu otimismo em relação à superioridade do verdadeiro e do justo na confrontação dos discursos”³⁸. O estagirita quer evitar qualquer tipo de tratamento vulgar da língua quando elimina o elemento da sedução na sua apresentação formal das dimensões da retórica, evitando assim que os aspectos “eróticos” da linguagem apareçam no momento de persuadir. Para Nietzsche, no entanto, é justamente este aspecto sedutor da retórica que a torna ainda mais poderosa e positiva, pois o discurso deve antes seduzir os ouvidos. Nesse sentido, poderíamos pensar se Nietzsche não se aproximaria mais da concepção platônica de retórica, já que Platão tinha plena consciência desse aspecto sedutor, porém negativo, e determinante na retórica, razão pela qual a criticava tão duramente.

Na concepção nietzschiana, as figuras de linguagem não têm unicamente um sentido de ornamento estético do discurso, nem estão sendo vistas de um ponto mais especializado de ordem semântica, como fazem os teóricos da retórica, inclusive Aristóteles. Nietzsche sai dessa perspectiva para uma consideração “pragmática” da linguagem que “amplia a discussão e tenta formular, ‘por analogia’, uma teoria da percepção com base no que ocorre no nível lingüístico”³⁹. Nesse sentido, Rogério Lopes dirá que há um duplo movimento: no primeiro momento a função primitiva da linguagem, que é exprimir uma “emoção e uma apreensão

³⁷ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 45.

³⁸ Rogério Lopes, *Elementos de Retórica em Nietzsche*, p. 50.

³⁹ *Idem*, p. 58.

subjetivas”, permite ao formador da linguagem gerar uma reação no ouvinte, sem a intenção de instruir nem persuadir, mas provocar uma impressão estética; no segundo momento esboça-se uma teoria da percepção, quando Nietzsche utiliza o significado etimológico da metáfora, como “transporte” ou “deslocamento” de sentido para “descrever o que ocorre no nível pré-linguístico de apreensão do mundo”⁴⁰, procedimento que fica mais claro no ensaio *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*, quando o filósofo alemão está mais preocupado com questões epistemológicas e com o problema da verdade.

Em suma, nessa reflexão nietzschiana sobre a retórica e a linguagem, deve-se salientar a importante presença de Aristóteles, da sua noção de retórica como arte da argumentação persuasiva. Depois de aceitar essa definição de retórica, Nietzsche a transpõe para outro sentido, que aceita a sedução como um atributo valioso e que parece priorizar um dos aspectos da retórica, o *pathos*. Essa hipótese se confirma, sobretudo, depois de observar a atenção especial que Nietzsche dedica ao livro III da obra de Aristóteles.

O Curso de Retórica – Darstellung der antiken Rhetorik

Como se sabe, ainda há poucos trabalhos que apontam a retórica como uma temática central na filosofia de Nietzsche. O interesse pelos escritos do filósofo sobre a retórica antiga começou a vir à tona devido à intensa discussão sobre a linguagem presente no século XX: a “virada linguística” em filosofia. De acordo com Luis Enrique Guérvos, os estudiosos franceses da temática descobriram que a retórica em Nietzsche se configura como um importante elemento que permite não apenas a compreensão de sua concepção de linguagem, mas também elucidar os fundamentos de sua crítica à metafísica e de sua teoria estética. Vista sob uma perspectiva crítica, a retórica permite ao filósofo tratar do problema que parecia ser crucial na sua juventude, mesmo quando não claramente declarado: o problema da linguagem, sua origem, sua fundamentação no inconsciente, seu valor artístico, sua força instintiva, seu caráter figurativo e trópico e, sobretudo, sua força e poder⁴¹. A reflexão nietzschiana sobre a linguagem se contrapõe a toda teoria enraizada em pressupostos metafísicos, principalmente a concepção moderna. Na sua busca pela essência da linguagem, Nietzsche a relacionou à

⁴⁰ *Idem*, p. 59.

⁴¹ Cf. a Introdução de Luis Enrique Guérvos aos *Escritos sobre retórica* de Nietzsche. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Escritos sobre Retórica*. Ed. y trad. de Luis Enrique de Santiago Guérvos. Madrid: Editorial Trotta, 2000 (Clásicos de la cultura), p. 10-11.

noção de instinto, de inconsciente humano, à natureza simbólica e à música. Posteriormente, encontra na retórica o caminho que conduz à essência própria da linguagem.

Para essa compreensão, é fundamental recorrermos às anotações nietzschianas sobre a retórica antiga, redigidas por ele em 1872 para um dos cursos que seria oferecido quando ainda era professor de filologia clássica da Universidade de Basel na Suíça. Em dezesseis parágrafos, o *Curso de Retórica*⁴² faz parte de uma compilação dos escritos filológicos de Nietzsche dos anos de 1871 a 1875. Juntamente com outras anotações de curso (como “Os filósofos pré-platônicos” e a “Introdução à *Retórica* de Aristóteles”), o *Curso de retórica* versa sistematicamente e historicamente sobre a retórica antiga. Dentre as diversas fontes utilizadas por Nietzsche, como os tratados sobre retórica antiga – *A retórica ad Herennium* de Cícero, a *Rhetorik* de Volkmann e a *Retórica* de Aristóteles (especialmente o Livro III, traduzido pelo filósofo alemão) – devemos destacar ainda a obra do filólogo Gustav Gerber (1820-1901), *A linguagem como arte (Die Sprache als Kunst)*⁴³.

Um curioso fato a ser notado a respeito destas lições sobre a retórica antiga foi a dificuldade que se teve em descobrir quando realmente Nietzsche escreveu o *Curso de Retórica*. Diante das variadas evidências, envolvendo a Universidade de Basel, a biblioteca, os tradutores, os editores, os intérpretes, uma carta a Gersdorff do próprio filósofo, enfim, apenas depois do depoimento de um dos alunos de Nietzsche é que surgiu a possibilidade de um consenso. Este aluno, Kelterborn-Fischer, afirma ter participado do curso oferecido pelo professor de Basel em 1872-73 e através de carta enviada aos Arquivos-Nietzsche descreve com detalhes como e quando aconteceu o curso sobre a retórica. Segundo Kelterborn-Fischer, o curso dedicava suas três horas de duração ao conhecimento da retórica dos gregos e romanos. Nietzsche, que já tinha uma saúde frágil, convidara seus dois alunos para que continuassem com as aulas em sua casa “elegante” e “familiar”. Com minúcias, este aluno relata o quanto o seu estimado professor era receptivo e carinhoso, capaz de compartilhar durante as aulas uma bebida tipicamente alemã, a cerveja *Kulmbacher*⁴⁴. Além de auxiliar nos estudos que pretendiam desvendar o ano em que o texto foi escrito, Kelterborn-Fischer

⁴² Além do texto original *Darstellung der antiken Rhetorik (WKG, II, 4, edição crítica de 1995 elaborada por Fritz Bormann y Mario Carpitella)*, utilizamos as seguintes traduções: a portuguesa – *Da Retórica*; a brasileira – *Curso de Retórica*; e a espanhola – *Descripción de la retórica antigua*. Os tradutores da língua portuguesa seguem as edições incompletas de Nonmann (1896), Kröner (1912) e Musarion (1922) que publicam o texto somente até a metade do sétimo parágrafo com a justificativa de que já seria o suficiente para compreender o pensamento do filósofo, ou seja, consideraram o restante do texto irrelevante, algo bastante contestável, dada a continuidade do curso. Sempre que quisermos nos referir à “exposição da retórica antiga” de Nietzsche, utilizaremos o título da tradução de Thelma Lessa, *Curso de Retórica*.

⁴³ *Die Sprache als Kunst*, v.I. Bromberg, Mittelsche Buchhandlung, 1871. De acordo com os registros da biblioteca da Universidade de Basel, Nietzsche fez o empréstimo do livro de Gerber em setembro de 1872.

⁴⁴ Luis Enrique Guérvos, *op. cit.*, p. 70.

corroborar com a tese de que realmente o curso foi ministrado por Nietzsche, apesar de, lamentavelmente, contar somente com dois alunos. Em carta aos amigos Erwin Rohde e Richard Wagner, Nietzsche desabafa sobre a sua frustração e tristeza pela “falta de filólogos”. Essa escassez de alunos nos seus cursos deixava-o preocupado com sua “pequena” Universidade. A polêmica publicação de *O Nascimento da Tragédia* poderia ter sido um dos motivos que prejudicou a reputação do jovem professor Nietzsche, “um membro tão importante da Faculdade” como disse seu aluno.

Qualificado como um exímio filólogo, Nietzsche tinha excessiva preocupação com a escrita, fato que nos faz pensar se ele teria permitido a publicação destas anotações tão cheias de erros e de tópicos para serem desenvolvidos em sala. Por isso, deve-se ter cuidado com algumas das críticas direcionadas ao *Curso de Retórica*, inclusive quando se referem às “apropriações” do filósofo. A propósito da presença das ideias de Gustav Gerber, percebemos que foi fundamental para Nietzsche a concepção de que a linguagem era vista como objeto de pesquisa das disciplinas estética, filologia e filosofia, sendo, pois, importante a verificação das dimensões artística, comunicativa e cognitiva da linguagem. Segundo o autor, a linguagem, depois de criada pelo próprio homem, é pronunciada ou compartilhada e só então compreendida, o que a torna algo essencialmente humano. Como também fará Nietzsche, Gerber afirma o caráter figurativo da linguagem e também se dedica à descrição das diferentes figuras de linguagem, como a metáfora, a metonímia e a sinédoque.

Considerado um pensador crítico da linguagem, Gerber viveu sempre às margens da filosofia e da filologia. Seu trabalho nunca se restringiu à linguística, o que talvez justifique o fato de os linguistas alemães não terem se dedicado à análise exaustiva da sua obra – coisa que nem o próprio Nietzsche fez. Apesar disso, ele era bastante citado nas discussões filológicas da sua época, principalmente devido à clareza com a qual discutia as questões relativas às figuras de linguagem. No seu estudo sobre a linguagem e a arte, Gerber põe em xeque o projeto transcendental de Kant quando ressalta a unidade entre discurso e pensamento. O problema de Kant, segundo Gerber, estava na falta de consideração da dimensão empírica ou pragmática da linguagem, pois na sua visão, diferente de Kant, não há sentido nenhum falar em um *a priori* da linguagem, porque esta tem origem patológica, ou seja, no mundo sensível. Nesse sentido, o acesso ao mundo dos objetos é dado pelo discurso.

Podemos notar que a influência da filosofia da linguagem de Gerber se configura mais claramente no terceiro parágrafo do *Curso de retórica*, quando Nietzsche trata da relação da retórica com a linguagem. Toda a construção teórica nietzschiana sobre a origem da linguagem, sobre os processos metafóricos (estímulos nervosos, imagem, som), já se encontra

em Gerber. Na visão de Anthonie Meijers⁴⁵, Gustav Gerber também foi a principal fonte nietzschiana para compor as reflexões do ensaio *Verdade e mentira*. Por outro lado, para Claudia Crawford, *Die Sprache als Kunst* foi fundamental unicamente para incluir a noção de modelo tropológico, de retórica ou metáfora na reflexão nietzschiana sobre a linguagem e que para as concepções de conhecimento e da própria linguagem em *Verdade e Mentira*, Nietzsche só faz acrescentar essa noção de metáfora às suas reflexões antes adquiridas a partir da familiaridade de Nietzsche com as obras de Kant, de Schopenhauer e de Hartmann.

A influência de Gerber é algo inquestionável nesses textos de Nietzsche: como prova disto, podemos verificar através do trabalho de Stingelin e Meijers diversas passagens que explicitam essa concordância de Nietzsche com as ideias gerberianas. Muito tem se discutido sobre o fato de as diversas apropriações nietzschianas nem sempre virem acompanhadas das devidas referências. No entanto, vale ponderar que as anotações de curso sobre a retórica não foram escritas para serem publicadas. Deve-se observar a propósito, que na mesma época, no escrito *Verdade e Mentira*, o filósofo constrói uma reflexão filosófica que já se distancia um pouco das transcrições feitas de Gerber – este é um momento em que fica bem marcada a transição do pensamento de Nietzsche da filologia à filosofia.

Em curtas e relevantes anotações, o *Curso de Retórica* faz parte do grande número de notas (rascunhos para *Vorlesungen*) de curso deixadas em seu tempo de magistério, em Basel. Como não pretendia publicar, podemos dizer que se trata de um escrito repleto de passagens puramente descritivas, com um perfil bastante específico (filológico) e que conta com transcrições fidedignas das suas fontes, algo comum nas anotações nietzschianas. Mesmo com características marcadamente filológicas, encontram-se já aí traços fundamentais do pensamento filosófico posterior de Nietzsche.

Analogicamente ao gesto aristotélico de “salvar” a retórica, Nietzsche se vê incumbido de uma missão semelhante: resgatar o caráter original da retórica para combater o sentido inferior de meras palavras ocas e decorativas dos modernos que, devido ao sentimento do “*verdadeiro em si*” cuidadosamente cultivado, aboliram a retórica enquanto técnica da argumentação. Partindo da concepção antiga de retórica como “atividade discursiva cuja finalidade é a persuasão”, Nietzsche transpõe sua reflexão para o âmbito da gênese da linguagem.

⁴⁵ MEIJERS, Anthonie; STINGELIN, Martin. “Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: ‘Die Sprache als Kunst’ (Bromberg, 1971) in ‘Nietzsches Rhetorik – Vorlesung’ und in ‘Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne’”. In: *Nietzsche-Studien* 17. Berlin, Walter de Gruyter, 1988, p. 350-368.

Assim, num contexto de total esquecimento da arte retórica, a preocupação de Nietzsche, além de apresentar o aspecto historiográfico dessa arte, era desmistificar as concepções correntes sobre o processo originário da linguagem, demonstrando em que sentido a retórica é peça chave para essa compreensão. Com um discurso que recusa veementemente a noção de adequação entre linguagem e mundo, Nietzsche concebe a retórica como sendo o inconsciente da linguagem.

Acreditamos na hipótese de que essa investigação nietzschiana da retórica antiga é um fenômeno que fortalece sua crítica às noções metafísicas de mundo (mundo verdadeiro/ser – mundo aparente/devir). Nietzsche encontra na valorização da eloquência antiga, grega e romana, ou na ênfase do caráter público da palavra a saída para combater a ideia que compreende e delimita o mundo no seu sentido puramente lógico, estruturado pela bipolaridade do verdadeiro e do falso.

Na tentativa de situar o pensamento do filósofo na discussão atual sobre a retórica, a que se estabelece entre a vertente *tropológico*-literária e a *argumentativa*, diríamos que Nietzsche antecipa ideias dessas duas vertentes contemporâneas. De acordo com sua perspectiva, a amplitude e relevância do estudo da retórica permitem romper com os pressupostos racionalistas clássicos, devido ao peculiar caráter pragmático da retórica e seu alto poder persuasivo e criativo enquanto arte do convencimento. Considerada uma arte ampla que abrange tanto a escrita quanto a oralidade, a retórica demonstra, com seu raciocínio verossimilhante, o poder de perturbar o mundo da gramática e da lógica. Assim sendo, as ideias do *Curso de Retórica* nietzschiano jamais devem ser reduzidas a uma mera discussão linguística.

No parágrafo que dá início ao *Curso de Retórica*, Nietzsche se propõe a tratar do conceito de retórica visando pôr em xeque a pejorativa concepção moderna. A discrepante visão do tema, entre antigos e modernos, parecia preocupar o filósofo. Para os antigos, era fundamental definir a retórica, demonstrando o importante papel que era desempenhado pelo orador, a persuasão pelo discurso. Em contrapartida, os modernos descartavam a arte retórica de suas vivências, impedindo que a persuasão atuasse como um processo natural e essencial para a vida do homem em sociedade, favorecendo, assim, ao desfalecimento da retórica. Citando diversos autores que trabalharam diretamente com a concepção de retórica na história da filosofia, Nietzsche menciona uma estranha aproximação entre mito e retórica. A estranheza se deve ao fato de serem duas formas discursivas muito distintas, quase incompatíveis. Porém, no momento do advento da retórica como importante elemento político

constitutivo das cidades gregas, o mito ainda era muito presente, assim como, de modo geral, no nascimento da filosofia ocidental. Nietzsche diz que “a retórica surge num povo que vive ainda em imagens míticas e que ainda não conhece a necessidade incondicionada na história”⁴⁶. Se quiséssemos encontrar alguma semelhança entre mito e retórica, apontaríamos para o fato de ambos necessitarem da oralidade do discurso.

Considerada a atividade intelectual mais elevada do homem antigo, a retórica surge no âmbito político em que necessita da discussão democrática das opiniões, ou seja, “é uma arte *essencialmente* republicana⁴⁷”, cujo “*desenvolvimento* depende da aceitação, do hábito de sentir prazer na contradição”⁴⁸. A atmosfera retórica requer dos oradores o contínuo desenvolvimento da capacidade de discursar oralmente, afinal essa era a principal forma de expressão da cultura antiga, na qual os homens eram preparados para falar (no embate jurídico) em público. Nietzsche parece bem interessado nessa capacidade persuasiva da fala dos antigos, algo que, de certo modo, poderia ser imitado. Quando o filósofo anuncia que retórica é uma arte republicana, ele tenta esclarecer a pressuposição da noção de *usus* na retórica, uma arte que é aperfeiçoada, aprendida, jamais inata. Para caracterizar conceitualmente essa eloquência admirável, Nietzsche destaca nos pensamentos de Kant e Schopenhauer passagens que contém elementos fundamentais da cultura grega e romana que permitem a compreensão do conceito de retórica.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant põe como fundamento do juízo de gosto o livre jogo da imaginação com o entendimento, que, ao produzir o acordo da liberdade da imaginação com a legalidade do entendimento, concebe o prazer sobre o qual se constitui esse juízo. Nietzsche ressalta a noção e o sentido de *jogo*⁴⁹ livre das faculdades para compreendê-la como correspondente a uma característica marcante da atividade retórica helênica. De acordo com o fragmento citado por Nietzsche, na “divisão das belas-artes” em *elocutivas*, *figurativas* e a do *jogo das sensações*, Kant define a eloquência e a poesia como sendo artes elocutivas. Por um lado, a eloquência assume o papel de “exercer um ofício do entendimento como um jogo livre da faculdade da imaginação”⁵⁰ e, por outro lado, a poesia é tida como “a arte de executar um jogo livre da faculdade da imaginação como um ofício de entendimento”. Sobre a noção de jogo, Nietzsche a salienta em Kant:

⁴⁶ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 28.

⁴⁷ Nesse aspecto social da retórica, Nietzsche se aproxima da concepção de linguagem rousseauiana.

⁴⁸ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 28.

⁴⁹ Essa noção de *jogo* será importante na filosofia da linguagem de Wittgenstein.

⁵⁰ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 28.

O orador, portanto, anuncia um ofício e executa-o como se fosse simplesmente um *jogo* com ideias para entreter os ouvintes. O *poeta* simplesmente anuncia um *jogo* que entretém com as ideias, e do qual contudo se manifesta tanta coisa para o entendimento como se ele tivesse simplesmente tido a intenção de estimular o seu ofício⁵¹.

É interessante notar que Nietzsche negligencia, neste instante, a passagem em que Kant critica fortemente a eloquência, porque o seu interesse aqui é resgatar a positividade do conceito de retórica. Para Kant, a eloquência (ou a retórica) só pode ser usada unicamente no âmbito artístico: fora da arte ela deve ser totalmente rejeitada por causa do seu caráter “mentiroso” e ludibriador. Tendo em vista que Kant pensa na universalidade do discurso, aceitar a retórica seria algo extremamente conflitante, pois ela parte do ponto de vista subjetivo (sendo alheia à universalidade da razão) e por isso deve ser evitada a todo custo (no mesmo sentido é tratada a questão da imoralidade incondicional da mentira). A retórica, diferentemente da poesia, é capaz de corromper o entendimento. Nesta perspectiva, diz o filósofo de Königsberg:

Tenho de confessar que uma bela poesia sempre me produziu um deleite puro, enquanto a melhor leitura de um discurso de um orador popular romano ou de um atual orador do parlamento ou do púlpito estava sempre mesclado do sentimento desagradável de desaprovação de uma arte insidiosa, que em coisas importantes entende mover os homens como máquinas a um juízo que na reflexão serena perderia nelas todo peso. Eloquência e bem-falar (em conjunto a retórica) pertencem à bela arte; mas a arte retórica (*ars oratoria*), enquanto arte de servir-se das fraquezas dos homens para seus propósitos (estes podem sempre ser tão bem-intencionados ou efetivamente bons quanto quiserem), não é absolutamente digna de nenhum *apreço* [*Achtung*]⁵²

Observa-se aí que há em Kant uma distinção entre dois tipos de linguagem: por um lado, uma linguagem puramente artística, retórica, que é floreada; e por outro lado, uma linguagem universal que tem compromisso com a verdade. De modo diverso, Nietzsche quer provar com a retórica que há apenas um tipo de linguagem, a artística.

Quanto ao pensamento de Schopenhauer, em *O Mundo como Vontade e Representação*, Nietzsche quer, através de uma citação que faz dessa obra, discutir a particularidade da vida romana (essencial também para a compreensão do conceito de retórica), na qual se nota a presença da “consciência da dignidade individual” no desenvolvimento da “múltipla *praxis* jurídica”. A citação apresentada então por Nietzsche, agora de Schopenhauer, procura destacar a noção de desvio de curso das ideias:

⁵¹ Apud F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 28.

⁵² KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 172-3.

A eloqüência é a faculdade de fazer partilhar as nossas opiniões e a nossa maneira de pensar a propósito de uma coisa, de lhes comunicar os nossos próprios sentimentos, de os pôr em sintonia conosco. E devemos chegar a esse resultado, fazendo penetrar por meio das palavras as nossas ideias nos seus cérebros com uma força tal que os seus próprios pensamentos se desviam do seu curso primitivo para seguir as nossas. E a obra-prima será tanto mais perfeita quanto o curso das suas ideias difira anteriormente mais das nossas⁵³

Segundo Nietzsche, “em geral todos os modernos são imprecisos nas suas definições”⁵⁴. Citando dois autores que abordam a dificuldade de se definir corretamente a retórica – Spengel em *Museu Renano (Rhein. Mus.)* e Richard Volkmann em sua obra *Retórica* – Nietzsche traz à discussão o conceito de persuasão. Dentre as definições que nos são apresentadas aqui, encontramos as que se assemelham entre si, como a de “criadora de persuasão” dos sicilianos (Korax e Tísias), dos dórios e dos jônios; também a definição de “ciência da persuasão” de Górgias e Isócrates; e ainda o sentido negativo, porém relevante, de Platão.

No *Górgias*, como visto, Platão ataca a retórica dizendo ser ela uma habilidade (não uma arte, como pensa Aristóteles), assim como a culinária. Contrapondo-se aos sofistas, ele afirma ser a retórica um “conhecimento prático da produção de certo gênero de entretenimento e de prazer”⁵⁵. Nietzsche procura mostrar que no *Fedro* a retórica já é apresentada com certo sentido positivo, se subordinada à razão. No *Político*, o verdadeiro filósofo para Platão apareceria “ensinando tanto de maneira científica como popular-retórica”⁵⁶; e na *República*, o grego distinguiria o discurso que conta a verdade (o científico) do discurso que conta a mentira (o mito, a retórica). Nesse momento, surge pela primeira vez no texto nietzschiano a dualidade verdade-mentira. Apesar da crítica platônica à arte retórica, Nietzsche aponta certa contradição no filósofo grego ao utilizar o mito nos seus escritos, considerado a parte mentirosa ou retórica do diálogo. Platão, como foi dito, deprecia a arte retórica pelo seu caráter ilusório, persuasivo e principalmente por não se tratar de uma ciência exata que trabalha com o verdadeiro, mas com o verossímil.

Baseado nos estudos de Spengel, Nietzsche afirma que há apenas duas obras antigas sobre a retórica: a obra de Anaxímenes, que é uma adaptação dos ensinamentos de Isócrates, vinculada ao uso prático, sem qualquer teor filosófico nem sequer uma definição de retórica e que tampouco vale à pena ser estudada; e a *Retórica* de Aristóteles, aquela que é a mais importante concepção até os dias atuais, de caráter “puramente filosófico” e que, sem dúvida,

⁵³ Apud F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 29.

⁵⁴ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 30.

⁵⁵ *Idem*, p. 31.

⁵⁶ *Idem*, p. 32.

influenciará todas as definições posteriores. Tendo em vista que Aristóteles definiu a retórica como uma arte (*techné*) singular com capacidade de descoberta do persuasivo, nota-se que na perspectiva nietzschiana a definição aristotélica de retórica ganha seu exato sentido se recorreremos à noção de *dynamis*:

[A retórica] é a faculdade de descobrir especulativamente o que é que em cada caso pode ser próprio para persuadir, tudo o que é possível em termos de verossímil e persuasivo [Arist., *Retórica*, I, 2]. Assim, nem uma *epistêmê* [ciência] nem uma *téchnê* [técnica, arte], mas uma *dynamis* [potência, força], que no entanto poderia ser elevada ao nível de uma *téchnê*, não pelo *peíthein* [persuadir], mas o que se pode alegar em nome de uma causa.⁵⁷

Na obra *Tópicos*, Aristóteles direciona seu olhar para a compreensão e delimitação da dialética no contexto teórico do conhecimento científico, filosófico, a serviço da verdade. Em contrapartida, a *Retórica* é uma obra que requer um contexto pragmático na explicação de seu tema. Apesar disto, como concluímos anteriormente, Aristóteles inclui, na discussão da retórica, sua teoria da lógica e reconhece a retórica como sendo a antístrofe da dialética. Desta afirmativa, podemos nos perguntar se Nietzsche não estaria tentando “corrigir” o estagirita quando considera a dialética a sub-rubrica da retórica. Aristóteles estaria dizendo aí que ambas teriam o mesmo grau de importância, o que parece contrastar com a ideia nietzschiana, que atribui à arte retórica maior valor (sentido “superior”) em relação à dialética. Enquanto em Aristóteles a dialética e a retórica se posicionam lado a lado, no filósofo alemão a dialética aparece submetida à retórica. Com base neste ponto de vista, vale pensar novamente na concepção platônica de retórica, contra a qual se volta Nietzsche: como já foi dito, Platão apenas atribui algum valor à retórica quando subordinada à dialética, fora isso ela não passa de mera bajulação. Isto posto, Aristóteles poderia ser considerado, então, o contrapeso entre Nietzsche e Platão, muito embora ambos cheguem a resultados opostos.

Encontramos ainda no primeiro parágrafo do *Curso de Retórica* o posicionamento dos estoícos que aproximam a retórica da dialética (como fez Aristóteles), seguindo a ideia exposta por Diógenes Laércio ao afirmar que a “retórica é o conhecimento do bem dizer nas exposições contínuas, e a dialética é a do bem discutir nas exposições por perguntas e respostas”⁵⁸. Outros nomes importantes como Quintiliano e Cícero aparecem com frequência nessa discussão.

⁵⁷ *Idem*, p. 34.

⁵⁸ *Idem*, p. 35.

Logo no início do *Curso*, é dado um importante destaque ao escrito de John Locke (1632 – 1704), sobre seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, que é citado por Nietzsche⁵⁹ como exemplo de como a retórica era fortemente criticada na modernidade. Contra o excesso de objetividade dos modernos, Nietzsche apresenta o pensamento de Locke como sendo a manifestação mais vigorosa da antipatia a respeito da retórica. Localizada no capítulo intitulado “Do abuso das palavras”, esta passagem apresenta as considerações lockianas sobre a imperfeição da linguagem e os abusos que são feitos dela, num contexto em que a linguagem estava necessariamente vinculada à cognição. Na concepção deste filósofo, as palavras são destinadas a serem sinais das nossas ideias e devem ter seus sentidos fixos e determinados. Diferentemente da concepção nietzschiana, Locke pensa que a linguagem deve levar ao conhecimento e à verdade das coisas, motivo que tornaria a arte retórica uma habilidade inútil, já que sua natureza tem um sentido oposto ao campo seguro das convicções do conhecimento. A retórica, para este empirista, além de obscurecer o significado das palavras, utiliza termos sem sentido, sons vazios e ininteligíveis em função de uma disputa pelo convencimento e não pela verdade. Para Locke, a linguagem, nascida da necessidade de comunicação, é uma convenção de sinais que representam ideias mentais que são produzidas pela experiência. Ao contrário de Descartes (1596 – 1650), outro relevante pensador moderno que também é alvo da crítica nietzschiana, Locke nega a tese da existência de ideias inatas e atribui à experiência a responsabilidade da formação das ideias, que são vinculadas posteriormente à linguagem. As ideias do intelecto são frutos da relação humana com o mundo externo e a linguagem é vista como sinais representativos dessas ideias. Para Locke, a razão não é capaz de criar nada sozinha, ela depende necessariamente da experimentação para chegar ao conhecimento. As ideias resultam das impressões da experiência sensível no intelecto humano.

Ao mesmo tempo em que Locke afirma o caráter imperfeito da linguagem, ele aceita sua condição de representar claramente as ideias dos homens. Preocupa-se com aquilo que contribui para a aquisição de conhecimentos e raciocínios verdadeiros, que dependem necessariamente de um bom uso da linguagem, de ideias determinadas e exatas. Para aqueles filósofos ou eruditos que utilizam palavras obscuras e ininteligíveis, resta-lhes apenas a ignorância, mesmo quando admirados. Ou ainda, conforme nos diz Locke no cap. XI, §34, do *Ensaio sobre o Entendimento Humano*:

⁵⁹ Esta considerável citação não aparece na tradução portuguesa.

Uma vez que o espírito e a imaginação encontram um acolhimento mais fácil no mundo do que a verdade nua e crua e o conhecimento real, os discursos figurados e as alusões serão dificilmente admitidos como imperfeição ou abuso da linguagem. Confesso que nos discursos onde procuramos mais prazer e deleite do que informação e aperfeiçoamento, quase não se pode passar por erros estas espécies de ornamentos que pedimos emprestados às figuras⁶⁰.

A sequência desta citação é acrescentada por Nietzsche no seu *Curso de Retórica*.

Continua então Locke:

Contudo, se queremos falar das coisas como elas são, devemos reconhecer que toda a arte retórica, excetuando a ordem e a clareza, toda a aplicação artificial e figurada das palavras, que a eloquência inventou, não servem para outra coisa senão para insinuar ideias erradas, mover as paixões e, por esse meio, enganar o bom senso; e, assim, são de fato perfeitas fraudes⁶¹.

E conclui o filósofo inglês, apresentando sua veemente recusa filosófica da arte da eloquência retórica:

Por conseguinte, por mais louvável ou admissível que a oratória as torne, nos discursos populares, está fora de dúvida que deve ser absolutamente evitadas em todos os discursos que pretendem informar ou instruir; e todas as vezes que se trate da verdade e do conhecimento, não podem deixar de ser consideradas como um grande erro, quer da linguagem, quer da pessoa que delas se serve. Será inútil dizer quais são e quantas espécies há; os livros de retórica que abundam no mundo instruirão aqueles que querem ser informados. Somente não posso deixar de observar quão pouco é o interesse dos homens pela conservação e aperfeiçoamento da verdade e do conhecimento, pois as artes falaciosas são favorecidas e preferidas. É evidente que os homens gostam muito de enganar e ser enganados, uma vez que a retórica, esse poderoso instrumento de erro e engano, tem os seus professores instituídos, é ensinada publicamente e tem gozado sempre de uma grande reputação. E não duvido que será julgado como grande ousadia para não dizer brutalidade, da minha parte, ter dito isto contra esta arte. A eloquência, como o belo sexo, tem encantos muito poderosos para permitir que se fale contra ela. É em vão que se descobre o erro dessas artes enganosas pelas quais os homens têm prazer em ser enganados⁶².

Nesse pronunciamento, Locke admite o poder da retórica, mas não deixa de considerá-la um erro, exatamente o oposto do que pensa Nietzsche. Locke critica qualquer discurso que valoriza a disputa, que é ininteligível, verborrágico, que contém palavras obscuras, porque só causam incertezas, dúvidas. Para ele, “as palavras devem ser tomadas por aquilo que são, somente pelos sinais das nossas ideias e não pelas próprias coisas”⁶³. A palavra é responsável pela representação clara das ideias dos homens. Sua filosofia busca o conhecimento real e

⁶⁰ LOCKE, Jonh. *Ensaio sobre o Entendimento Humano*. Vol.2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 692.

⁶¹ *Idem, ibidem*.

⁶² *Idem*, p. 693.

⁶³ *Idem*, p. 680.

verdadeiro no caminho contrário ao do racionalismo, do platonismo, de todo pensamento que trabalha com a noção de substância. No campo político e religioso, por exemplo, como um bom empirista, Locke afirma que o governo e a religião são criações humanas e não têm origem divina.

Quando Nietzsche trata em seu *Curso* da divisão da eloquência e da retórica, verifica-se que inicialmente a retórica estava limitada à eloquência *judiciária*, que estava limitada às instruções para a elaboração dos discursos feitos no tribunal, que têm a função de acusar ou defender numa determinada causa. Sócrates acrescenta a essa ideia a da eloquência *deliberativa*, que tem a função de incitar a algo ou o desviar de algo. Aristóteles acrescenta ainda um terceiro gênero, o *epidíctico*, que tem a função de louvar ou censurar. Foi esta a divisão da eloquência que nos foi transmitida tradicionalmente, apesar das controvérsias geradas na época de que existiam outros gêneros, principalmente a divisão de “tese” (“considera o objeto do discurso em si e de maneira geral”⁶⁴) e “hipótese” (como o objeto do discurso se manifesta nas circunstâncias dadas) feita por alguns filósofos, especialmente os estóicos. A partir destas divisões, o orador tem a tarefa de desenvolver o discurso mediante as seguintes modalidades: a descoberta (*inventio - ehyresis*); a ordenação (*dispositio - táxis*); a expressão (*elocutio - léxis*); a memória (*memória - mnêmê*); e a exposição (*pronuntiatio ou actio - hypókrisis*). Protágoras foi o primeiro, diz Nietzsche, a estabelecer os três modos como o orador poderia dominar estas cinco partes do discurso, a saber: através das disposições naturais, da aprendizagem técnica e do exercício.

A discussão sobre as divisões da retórica e da eloquência compreende a longa discussão sobre a definição de retórica, uma das questões centrais que perturbavam os oradores e filósofos antigos. Numa época em que a o discurso filosófico e o retórico queriam demarcar seus territórios, já era possível notar que a retórica tratava do específico, enquanto a filosofia procurava dar conta do geral. No processo histórico de consolidação da retórica, o orador foi ganhando seu espaço e pôde continuar a desenvolver essa técnica que permite construir um discurso persuasivo.

Dentre os dezesseis parágrafos escritos por Nietzsche para seu *Curso*, podemos eleger o terceiro como o ponto chave de toda nossa discussão. Com ideias que procuram esclarecer a relação entre a retórica e a linguagem, ligando-a às questões da percepção, da verdade e do conhecimento, o filósofo parece querer reunir ali todos os elementos que realmente importam para a compreensão da retórica, retomando subsídios de todos os outros parágrafos, como os

⁶⁴ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 40.

seguintes pontos: arte consciente - inconsciente; *doxa* - *episteme*; modernos - antigos (definição de retórica); instrução - transmissão (noção do *usus*); tropos - figuras retóricas; verossímil - verdade; natural - artificial.

Desde já, pode-se dizer que Nietzsche pretende colocar em questão, com sua noção de retórica, a própria noção de verdade científica. É preciso, pois, indagar: como é possível chegar às verdades inquestionáveis se a própria linguagem é antes de tudo retórica? Ou seja, até que ponto a ciência pode sustentar a exatidão e a universalidade do seu discurso se a palavra é produto da subjetividade humana? Como nos diz o filósofo:

Não é difícil provar, à luz do entendimento, que o que se chama "retórica", para designar os meios de uma arte consciente, estava já em ato, como meios de uma arte inconsciente, na linguagem e no seu devir, e mesmo que *a retórica é um aperfeiçoamento (Fortbildung) dos artifícios já presentes na linguagem*. Não existe de maneira nenhuma a "naturalidade" não-retórica da linguagem à qual se pudesse apelar: a linguagem ela mesma é o resultado de artes puramente retóricas. A força (*Kraft*) que Aristóteles chama retórica, que é a força de deslindar e de fazer valer, para cada coisa, o que é eficaz e impressiona, essa força é ao mesmo tempo a essência da linguagem: esta reporta-se tão pouco como a retórica ao verdadeiro, à essência das coisas; não quer instruir (*belehren*) mas transmitir a outrem (*auf Andere übertragen*) uma emoção e uma apreensão subjetivas.⁶⁵

Nietzsche inicia esse terceiro parágrafo mencionando o sentido atributivo de retórica, como um mero adjetivo. Pejorativamente, o "livro", o "estilo" ou "um autor" são considerados retóricos quando pecam pelo excesso de artifício no seu discurso. O ouvinte ou o leitor que se depara com um discurso retórico da forma mencionada sente imediatamente o desconforto da não *naturalidade* desse discurso, porque tem a impressão de algo artificialmente forçado. Sobre o sentido desse natural que aqui aparece, Nietzsche parece querer reforçar, apesar do aspecto negativo, que o discurso retórico só lida com o artificial. Quando se fala de naturalidade no contexto retórico, trata-se de adequação ou aperfeiçoamento de uma linguagem que sabe produzir um discurso tão perfeitamente que parece imitar o mundo natural. O discurso carregado de artifícios é um discurso sem limite, que perdeu a dose certa dos componentes fundamentais da retórica, por isso não pode ser considerado retórico, já que causará repulsa ao invés do convencimento. A definição moderna de retórica é caricaturada.

Partindo do sentido literal do termo que Nietzsche utiliza (*künstlich* - *Kunstmittel*, artificial), a retórica nos insere obrigatoriamente no mundo do artístico, daquilo que não é natural, ou seja, que é criado pelo homem e que tem uma intencionalidade (*Absichtlichen*) –

⁶⁵ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 44-5.

importante conceito que vincula a retórica à Ética. A forma empírica de manejar a língua, escreve Nietzsche, permite-nos considerar a literatura antiga como artificial e retórica, isso porque na antiguidade, entre gregos e romanos, havia um grande interesse pelo “desenvolvimento do sentido rítmico” (*Ausbildung des rhythmischen Sinnes*), o qual era exercitado e cultivado pela escuta daquilo que é falado, como na declamação de uma poesia, que é dita sem o intermédio da escrita e solicita apenas a audição. Nesse sentido, poderíamos pensar na “nossa” poesia, a que é mediada pela escrita, que perde a força e o brilho por causa desse tipo de mediação que, segundo Nietzsche, é abstrata e descolorida. Diferentemente do que acontecerá no andamento histórico da filosofia ocidental, os gregos tiveram acesso à autêntica poesia, pois não dependiam do intermédio do livro para desfrutar da vivacidade límpida do discurso oral e criativo. A oralidade antiga consegue manter viva a fluidez do ritmo. Essa é uma concepção que aproxima Nietzsche de pensadores críticos da palavra escrita, como Rousseau, que a considerava uma das piores invenções da vida em sociedade. Contudo, estaríamos autorizados a pensar, a partir disto, na possibilidade de uma ruptura (ou um distanciamento) entre o ler e o ouvir, ou entre a escrita e o falar? A respeito da significativa perda do ritmo na prosa da modernidade, poderíamos afirmar que Nietzsche pretendia atribuir à audição alguma primazia em relação às outras sensações? – perguntas como essas nos conduziriam à concepção de *O Nascimento da Tragédia*, da música como uma arte superior.

Se direcionarmos nosso olhar para o conceito de transposição (tratado por Nietzsche na discussão sobre os *tropos*: em que sempre se verifica a defasagem na passagem de uma esfera à outra no processo de formação da linguagem) arriscaríamos responder positivamente às questões colocadas acima. A escrita não tem (nem poderia ter) todas as nuances que a linguagem falada apresenta, pois ela é resultado de um processo que se distanciou, mais ainda que a fala, das sensações iniciais, das excitações primeiras. Concluiríamos, então, que a escrita é a forma de expressão derivada da própria fala, que depois de um longo processo evolutivo passou por um enrijecimento e perdeu suas características mais vitais, como o ritmo. Encontramos uma ideia análoga novamente em *O Nascimento da Tragédia*, com o declínio da arte trágica: o dionisíaco sai de cena, a música se torna coadjuvante.

Como não vivemos mais numa sociedade predominantemente oral, será que nosso filósofo não estaria já nos conduzindo para o seu interesse em “imitar”, de certa forma, a sonoridade da prosa oral dos antigos e tornar nossa língua escrita mais ritmada e bela? Seria possível conservar a força criativa e viva da linguagem figurativa originária? Nota-se aí que a cadência da linguagem oral parece permitir com maior facilidade o persuadir, o que

provavelmente seria o ponto que nos permite compreender o motivo pelo qual Nietzsche afirma a superioridade dos antigos gregos e romanos, no que diz respeito ao modo de discursar. Para destacar o elemento de concordância entre essas duas distintas formas de expressão apresentadas por Nietzsche, diríamos que ambas nascem do processo de figuração. Desta forma, conclui-se que é por associação, aproximação, aceitação, ou transposição que se institui o movimento originário e contínuo da linguagem.

Nesse processo fisiológico de criação da linguagem – no qual as excitações nervosas (sensações) são transpostas em imagens e posteriormente em sons – Béatrice Han-Pile coloca em discussão o papel fundamental da imaginação, afirmando que esses elementos envolvidos no processo “são todos diferentes em natureza, e a passagem de um para o outro é possível apenas pela capacidade subjetiva de nossa imaginação, vista como poder artístico primordial sobre o qual não há, originalmente, restrições conceituais”⁶⁶. A tese nietzschiana da vinculação necessária entre retórica e linguagem, fundamenta-se na ideia do autor, anteriormente mencionada, de que “antes mesmo de ser um meio de uma arte consciente, a retórica já estava atuando como meio de uma arte inconsciente, na própria linguagem”. Para os gregos seria algo absurdo pensar numa arte inconsciente, já que a arte pressupõe racionalidade. Como em Aristóteles, a retórica é um meio de uma arte essencialmente consciente, de modo que não nos seria permitido pensar uma aproximação com o inconsciente que Nietzsche quer empreender. Tampouco poderia estar assentado este aspecto aristotélico, de acordo com Nietzsche, em uma naturalidade racional da linguagem, tendo em vista seu caráter artificial e não natural.

Essa ideia que perpassa todo o *Curso de Retórica* é representativa da postura do filósofo alemão contra a filosofia platônica ou idealista. Sobre isto, cabe aqui verificar o que o *Crátilo* (que trata da *correção dos nomes*) tem a nos dizer. Através do diálogo entre os personagens Sócrates, Hermógenes e Crátilo, Platão discorre sobre o surgimento dos nomes (no embate entre linguagem arbitrária e linguagem natural). O diálogo tem início com o incômodo de Hermógenes diante da afirmação de Crátilo que seu próprio nome não é adequado à sua natureza. De acordo com o que acredita Hermógenes, os nomes são denominados por convenção e por isso podem sofrer alteração em caso de acordo, “pois nenhum nome foi concebido por natureza para coisa alguma, mas por costume e por uso dos

⁶⁶ HAN-PILE, Béatrice. “Aspectos Transcendentais, Compromissos Ontológicos e Elementos Naturalistas no Pensamento de Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 29, São Paulo: 2011, p. 174.

que o empregam e estabelecem o seu uso”⁶⁷. Hermógenes aceita a máxima de Protágoras de que “o homem é medida de todas as coisas”, no sentido de que “as coisas pareçam ser para mim tais como são para mim e para ti como são para ti”⁶⁸. Essa ideia relativista da atribuição dos nomes é completamente refutada por Sócrates no diálogo, que acredita na evidência de que “as coisas possuem em si uma certa essência estável, que não nos é relativa nem depende de nós, deixando-se levar acima e abaixo por nossa imaginação, mas elas possuem em si mesmas uma relação com a sua própria essência, que é por natureza”⁶⁹. Contra o posicionamento de Hermógenes, Sócrates ainda acrescenta a afirmação de que as ações também se fazem segundo a sua natureza e não segundo a nossa opinião. As ações (o nomear também é uma ação) não nos são relativas, elas possuem em si uma natureza particular. O nome é “um certo instrumento que instrui e discerne a essência”⁷⁰. De acordo com a tese platônica, a natureza sempre oferece a matéria de que se fará a obra – a exemplo do *Timeu*, Platão imagina um “Artesão de nomes” ou “legislador”, que teria a função de contemplar as naturezas dos nomes e colocá-los na sua forma de sons e sílabas. O filósofo grego afirma a existência da forma adequada das coisas, ou seja, todo o existente tem um correspondente como essência eidética. O legislador faria o nome e o “dialético” cuidaria da supervisão.

Refutando ainda o pensamento de Hermógenes, Sócrates diz que seu interlocutor torna a atribuição do nome algo insignificante e defende a posição acertada de Crátilo quando afirma que os nomes são naturais às coisas. Na concepção platônica, a essência da coisa deve ser revelada no nome, mesmo que alguns nomes sejam atribuídos com um pouco mais de força divina que humana. O nome seria a imitação da coisa.

Diante de tais perspectivas platônicas, sobre a concepção naturalista da linguagem, percebe-se facilmente qual é o alvo da crítica nietzschiana. Em contraposição ao que pretendia o filósofo grego ao afirmar a existência dessa linguagem natural, ideal ou própria, que é anterior a qualquer verbalização, Nietzsche conclui com a utilização do argumento de que a retórica é a essência da linguagem, ou seja, através das “designações impróprias” (os tropos) surge a linguagem.

Nesse sentido, a noção de “próprio”, no que se refere à linguagem, é modificada no contexto da tematização nietzschiana da retórica. Em relação às dualidades conceituais próprio-impróprio e natural-artificial, fica estabelecido o posicionamento de que “para o

⁶⁷ SOUZA, Luciano Ferreira. *Platão: “Crátilo”, Estudo e Tradução*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010, p. 84.

⁶⁸ *Idem, ibidem*.

⁶⁹ *Idem*, p. 86.

⁷⁰ *Idem*, p. 88.

retórico, a linguagem própria é, por definição, a linguagem *verossímil e convincente*; o que demandaria, no mais das vezes, o uso dos artifícios, da ‘impropriedade’ dos recursos trópicos”⁷¹, descartando a ideia socrático-platônica antes consolidada de que o “próprio” evocava o “verdadeiro”. A retórica, que para Nietzsche “é um aperfeiçoamento dos artifícios já presentes na linguagem”⁷², como já foi dito, procede de forma consciente. Quando Nietzsche fala em “naturalidade” não tem mais o peso de uma essência, pois apenas diz respeito ao discurso que é tão bem desenvolvido que passa a impressão de ser sincero e verdadeiro e por isso alcança seu objetivo que é convencer. Esse discurso, que soa como natural na retórica, nunca se refere à adequação da linguagem com uma realidade ideal.

Nota-se, a partir daí, que na definição nietzschiana de retórica é possível encontrar duas abordagens que se cruzam: i) a retórica como arte do convencimento, dos antigos, que é tratado na maior parte deste curso e que seria o sentido filológico; e ii) a definição de retórica como a essência da linguagem, por analogia, sentido filosófico este que perdurará no pensamento de Nietzsche, como crítico da metafísica. Na tentativa de suprimir a noção de *supramundano*, de formas *a priori*, de coisas que escapam à realidade humana sensível, o filósofo alemão encontra na retórica o caminho para refutar qualquer possibilidade de adequação entre mundo e linguagem. Sendo assim, ele “insiste em que o vínculo entre as palavras e o mundo é estético e que a retórica é o melhor exemplo e modelo revelador desse vínculo”⁷³. Daí também a insistência na afirmação de que

não são as coisas que penetram na consciência, mas a maneira como nos relacionamos com elas, o *pithanón*. A essência plena das coisas nunca é apreendida. As nossas expressões verbais (*Lautäusserung*) nunca esperam que a nossa percepção e a nossa experiência nos tenham fornecido sobre a coisa um conhecimento exaustivo e, de algum modo, respeitável. Produzem-se uma vez que a excitação nervosa é sentida. Em lugar da coisa, uma *marca* (*Merkmal*). É o primeiro ponto de vista: *a linguagem é retórica*, porque apenas quer transmitir uma *dóxa*, e não uma *epistêmê*⁷⁴.

Com uma postura anticientificista, Nietzsche nega que o conhecimento seja a finalidade da linguagem, pois ao invés de instruir, como faz a *episteme*, a retórica quer transmitir (*übertragen*) uma *doxa*, pressupondo desta forma a existência de uma comunicação subjetiva entre os agentes. Isto significa que a linguagem, na sua essência, não é um instrumento do conhecimento e que o formador da linguagem, antes de qualquer coisa, apreende excitações. Existe a coisa e a marca que essa coisa provoca em nós: uma percepção

⁷¹ SUAREZ, Rosana. *Nietzsche e a Linguagem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2011, p. 110.

⁷² F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 44.

⁷³ Rosana Suarez, *Nietzsche e a Linguagem*, p. 110.

⁷⁴ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 45-6.

ou sensação que é exteriorizada por uma imagem – contrariamente ao que se poderia esperar, no entanto, Nietzsche ainda faz uso da expressão “*Wesen der Sprache*” (essência da linguagem): na sua tese sobre a linguagem (que não elabora uma teoria do conhecimento) ele ainda mantém certa estrutura de pensamento metafísico, mesmo tentando excluir da sua reflexão a existência da coisa em si.

Nietzsche aponta, neste sentido, para Aristóteles como aquele que trabalha com a noção de retórica transmissora de opiniões, um sentido que só faz afirmar sua validade enquanto arte. Tendo em vista que a linguagem não tem uma “significação própria” e que através das “designações impróprias” (os tropos) o discurso se configura, Nietzsche distingue os tropos mais usuais, a saber: a sinédoque, a metáfora e a metonímia (o sétimo parágrafo do *Curso* foi destinado aos tropos). Enquanto natureza mais própria da linguagem, já que a palavra é em si e desde o começo tropo, o filósofo deixa subentendido que há uma diferença, mesmo que pequena, entre os tropos e as ditas figuras de retórica (falaremos sobre esta diferença logo mais).

Sobre a noção de “uso”, antes mencionada quando Nietzsche fala que a retórica é republicana, ele irá dizer: “a língua é criação individual dos artistas da linguagem, mas o que fixa é a escolha operada pelo gosto da maioria”⁷⁵. Apesar da criação da linguagem ser individual, a aceitação é coletiva, ou seja, depende necessariamente do assentimento do povo, pois se trata de uma questão social. Enquanto fator decisivo para a fixação da linguagem conceitual, o *usus* determina o que é “figura”, mesmo em se tratando de erros contra a própria gramática. Os erros, como os barbarismos e os solecismos⁷⁶, tornam-se “acertos” quando são frequentemente aceitos pelo “gosto da maioria”. Como diz Nietzsche, “um erro retomado por um *usus* torna-se figura”⁷⁷. Diferentemente do que habitualmente ocorre, nota-se que nessa concepção o erro assume um sentido positivo: na origem, a linguagem já é um “erro”. O uso decide então aquilo que é válido ou não para o desenvolvimento da linguagem. A gramática é produto das figuras de linguagem (*figurae sermonis*). O formador da linguagem não impõe a linguagem, o sentido se dá na relação, no contexto.

O quarto parágrafo do *Curso de Retórica* é dedicado à terceira parte do discurso, a *Elocutio*. Esta corresponde à *lexis* da *Retórica* de Aristóteles, analisada no Livro III – principal fonte teórica citada pelo filósofo alemão. Curiosamente, Nietzsche não segue a ordem apresentada no segundo parágrafo do *Curso* sobre as partes do discurso, *inventio*,

⁷⁵ *Idem*, p. 48.

⁷⁶ Tipos de erros contra regras da linguagem culta.

⁷⁷ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 48.

dispositio, elocution, mnêmê e action. Talvez pudéssemos considerar essa atitude como um valioso indício do seu grande interesse pela exposição (elocução), em enfatizar o caráter oral da língua: o que nos remete à discussão sobre a origem da linguagem e também à noção de estilo. Segundo Heinrich Lausberg, a *elocution (léxis, phrâsis)* é a expressão linguística dos pensamentos⁷⁸.

Ao direcionar seu olhar para os elementos formadores da linguagem, Nietzsche apresenta as três exigências da Exposição: a *pureza*, a *clareza* e a *conveniência*. Ele liga o aspecto da pureza ao “*usus*”, isto é, ao uso da linguagem e ao desenvolvimento do seu sentido. Repetindo a mesma ideia do *usus* apresentada anteriormente, considera-se puro o discurso que é aceito pela sociedade: aquele “erro” que foi “aceito” pelo “gosto da maioria” e que não mais surpreende. O filósofo se refere a uma noção de puro que é contextualizado, que muda de acordo com o domínio específico, “segundo leis e analogias inconscientes”⁷⁹, ou seja, quando se instala uma unidade ou um estilo característico na língua de um determinado lugar, como exemplo o aticismo. Essa pureza do falar é resultado da soma dos níveis da correção gramatical e da escolha correta das palavras, por isso só é possível falar em “pureza” quando há uma língua perfeitamente acabada ou bem desenvolvida que já se encontra regularmente consolidada. Contudo, não se pode esquecer que *em si* mesmo não há nenhum discurso puro ou impuro. A língua está em constante processo de aperfeiçoamento e através de barbarismos e solecismos repetidos a linguagem pode intensificar seu movimento vital. Uma linguagem pura está associada ao que é bom e adequado (Aristóteles considerava a helenidade o princípio da língua). Nietzsche cita vários tipos de barbarismos: por adição (acréscimo de uma letra), subtração (extração de uma letra), substituição, intervenção, fusão, decomposição, segundo a acentuação, segundo a quantidade e segundo a aspiração.

Em relação à clareza, o destaque está na *hakyrología*, que são as impropriedades ou faltas contra a sinonímica. As impropriedades – o uso de expressões antiquadas, palavras raras, equívocos, formulações de frases ininteligíveis – obscurecem o discurso, que segundo Nietzsche, seria o maior pecado contra a clareza. Para falar dessa obscuridade do discurso, ele cita Schopenhauer no *Parerga e Paralipomena II*⁸⁰: “A obscuridade e falta de clareza são sempre e em todo lado um muito mau sinal. Porque 99 casos de 100 procedem da obscuridade de pensamento”, e ainda:

⁷⁸ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 115.

⁷⁹ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 50.

⁸⁰ A tradução portuguesa *Da Retórica* traz, erroneamente, a referência “*Parerga III*”. Trata-se, no entanto, de uma obra de dois volumes. A citação de Nietzsche refere-se, de fato, ao volume II.

Aqueles que compõem discursos difíceis, obscuros, enredados, ambíguos, não sabem certamente o que é que de fato querem dizer, mas têm apenas uma consciência da qual se diria que se debate para atingir um pensamento; também frequentemente querem esconder, a si próprios como aos outros, que não têm nada a dizer⁸¹.

Com isso, Nietzsche torna a falar da necessidade de um discurso adequado aos pensamentos, sem excessos, sem faltas, para que seja compreensível, aceito e ainda belo. Tanto a clareza quanto a pureza produzem o efeito da intelectualidade. O filósofo alemão se refere a Voltaire para reforçar a ideia da recusa de todo discurso obscuro: “o adjetivo é inimigo do substantivo”, dizia o filósofo francês, e “o segredo para ser monótono é dizer tudo”. E conclui, “É sempre melhor abandonar algo de bom do que acrescentar algo de insignificante”, pois “tudo o que não é indispensável tem um efeito funesto”⁸².

Quanto à exigência da conveniência, que em geral produz efeito moral, Nietzsche segue a ideia aristotélica da construção de um discurso justo, digno de aprovação, devendo-se assim evitar diversos erros, possibilitando a composição de um discurso que não contenha obscenidades, baixeiras, diminuições, tautologias, sinonímias, monotonia na escrita, prolongações desnecessárias, principalmente com palavras inúteis, mal colocadas e de péssimo gosto. Importa enunciar que a utilidade e a conveniência andam juntas no processo de formação da linguagem.

Apresentando essas exigências, o filósofo anuncia no seu *Curso* a responsabilidade que o orador tem para construir um discurso persuasivo, recorrendo aos artifícios que a língua pode oferecer para ser *naturalmente* convincente. O estilo ao qual adere o orador é comparado ao ritmo de uma música que se constitui de acordo com seu contexto, visto que “o verdadeiro orador fala do interior do *êthos* da pessoa ou da causa que defende”⁸³. Para isto, encontramos o maior dos advogados, o mais eloquente: o egoísmo. Apresenta-se aqui, novamente, o jogo entre os termos “artifício” e “naturalidade”, no sentido de que o orador deve saber dosar a medida correta do ornamento para convencer e assim fazer soar como natural seu discurso. Essa era uma ideia muito discutida no século XVIII, que mostra a preocupação de Nietzsche em dialogar com as questões da sua época.

Deve-se ainda notar que o discurso precisa obedecer a alguns critérios: “para quem e diante de quem se fala, em que momento, em que lugar, sobre que assunto”⁸⁴. Devido a isso o ornamento difere em cada tipo de discurso, como por exemplo, o epidíctico precisa muito

⁸¹ Apud F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 53.

⁸² Apud F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 53.

⁸³ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 57.

⁸⁴ *Idem*, p. 56.

mais de *ornatus* que o jurídico. Para conquistar o sucesso, o orador deve fazer bom uso do seu “estilo característico”, que é visto aqui como um conceito próprio dos oradores, que são os artistas dos discursos. Existe uma relação estreita entre o caráter e o estilo. Dessas observações, verifica-se que, como nos Antigos, que acreditavam na necessidade da contextualização da linguagem que surge no uso, Nietzsche também percebe que a retórica reconhece o sentido pragmático da linguagem. Esse “sentimento do estilo” que é aludido pelo filósofo está ligado à percepção, pois se trata de um estilo que é sentido, é sensivelmente codificado e não só intelectualmente pensado. Sobre isto, Nietzsche diz:

Pureza e clareza em todo lado; mas tudo modificado segundo as características do lugar, das circunstâncias, de quem fala, dos que escutam – o sentimento do estilo, que exige em cada caso uma expressão modificada: um pouco como na música o mesmo ritmo atravessa todo um passo, intacto; mas no interior desse ritmo, as mais delicadas modificações são necessárias. O estilo característico é o domínio artístico próprio do orador: aí ele utiliza uma força *plástica* livre, a língua é para ele um material disponível. Aqui ele é um artista da imitação⁸⁵.

A definição de *ornatus* de Lausberg ressoa claramente a concepção de Nietzsche (que, por sua vez, segue a concepção tradicional deste conceito): “O *ornatus*”, diz Lausberg, “corresponde à necessidade que sente todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral [...] Com sua intenção criadora, atinge o domínio das artes elevadas”⁸⁶.

O estudo nietzschiano da retórica promove uma ligação entre o campo da estética da linguagem (assimilado ao ornamento do discurso) e o campo da moral impregnada ao seu uso (referência ao discurso “característico”). Importa esclarecer que este “característico” se apresentará, em Nietzsche, como um conceito que se refere ao *êthos*, ou seja, aos caracteres do orador e do ouvinte. Esse é o momento em que o aspecto ético e o estético se encontram: e para essa tarefa o filósofo recorre aos romanos Cícero e Quintiliano, principalmente quando trata do belo no discurso. Nietzsche pressupõe a existência de uma estreita conexão entre *mimesis* e persuasão, no que tange à beleza do discurso. A retórica depende da “imitação da natureza” para o persuadir, no sentido de que para se tornar convincente o discurso deve sempre soar natural e adequado, de tal modo que sua beleza estilística ficará associada à sinceridade. O discurso deve provocar dois tipos de efeitos, o moral e o intelectual. Essa é uma questão fundamental que foi devidamente destacada por Nietzsche ao afirmar que “a

⁸⁵ *Idem*, p. 57.

⁸⁶ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 138.

‘conveniência’ tende, portanto, a produzir um efeito moral, a clareza (e a pureza) e a produzir um efeito intelectual: quer-se ser compreendido, quer-se passar por sincero⁸⁷.

O discurso característico, no sentido de discurso ético, deve se adequar à “linguagem *cultivada*”, aquela língua usual e “pura” que já passou pelo processo de aceitação da sociedade, além de seguir o “ornamento do discurso”. Ademais, considerando a influência agonística dos Antigos, Nietzsche afirma que “toda a produção em público do indivíduo é uma competição: mas, para o combatente, não são apenas necessárias armas robustas, são precisas também armas *brilhantes*”⁸⁸. Desta forma, o discurso persuasivo “além da impressão de ‘sinceridade’, é também preciso produzir a da *superioridade* na liberdade, dignidade, beleza da forma de combate”, pois se trata de “um jogo na fronteira do estético e do moral: qualquer acentuação de um ou do outro anula o sucesso”⁸⁹. Nietzsche tenta evidenciar o segredo próprio da arte retórica que é a sábia relação entre a sinceridade e o artifício, dois elementos fundamentais que devem seguir em harmonia. Ao mesmo tempo em que um discurso deve ser belo, também deve passar a impressão de verdadeiro. Dessa imprescindível afinidade entre o “encanto estético” e a “confiança moral”, em que um não pode nunca suprimir o papel do outro, nasce um discurso convincente.

Nesta perspectiva, a retórica é tida como uma arte que requer muita habilidade perceptiva para atingir, no mundo da inexatidão, as exatas palavras na hora de persuadir. Um discurso não deve ser “natural” em excesso porque, como diz Nietzsche, fere o “sentido artístico do auditor”. O contrário aconteceria se o orador quisesse passar uma impressão puramente artística, o que provocaria a quebra da “confiança moral do auditor”. Quanto mais artifício tiver num discurso, sem a devida dosagem, menos confiável ele se torna.

Para reforçar a importância que a beleza tem para o discurso, Nietzsche cita passagens do *De Oratore* de Cícero, além de destacar o papel fundamental da clareza, que é de tornar o discurso equilibrado e lúcido:

O discurso é como o corpo humano: só é belo quando as veias não são salientes e não se podem enumerar os ossos; mas ainda mais quando um sangue bom e são enche os seus membros, desenha os músculos bem retesados, espalha uma bela coloração, através dos nervos e dispõe tudo em beleza.⁹⁰

⁸⁷ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 58.

⁸⁸ *Idem*, p. 59.

⁸⁹ *Idem, ibidem*.

⁹⁰ *Apud* F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 61. Tendo em vista tratar-se aqui de anotações de aula e não um texto para publicação, abundam no escrito de Nietzsche as citações das mais variadas fontes teóricas, na maior parte sem a devida indicação da fonte.

Influenciado pelas ideias de Cícero, Nietzsche ressalta a ligação entre o “característico” e o belo, dizendo que o discurso deve ter momentos de “sombra e repouso” para que não seja cansativo e saiba brilhar na hora apropriada, como no início e no fim dos períodos, que são os momentos que mais impressionam os ouvidos. Nesse mesmo sentido diz o pré-romântico Johann Georg Hamann, citado pelo filósofo, “a clareza é a justa partilha da sombra e da luz”⁹¹.

De acordo com Quintiliano, também apresentado por Nietzsche, “o ornamento é o que é mais do que a clareza e que suscita mais do que a simples aprovação, portanto uma intensificação (ou modificação) das propriedades da clareza e da conveniência”⁹². Assim, para os Antigos, impressionar o ouvido com discursos belos e poéticos era algo fundamental na exposição, mas sem jamais excluir a clareza: “o ornamento exige portanto a transposição da conveniência para uma esfera mais alta que é a das leis da beleza”⁹³.

Alguns procedimentos linguísticos dão vida à língua, dirá Nietzsche. É preciso então explicitar como determinadas expressões ganham autenticidade. Como vimos antes, o *usus* é o fator decisivo no processo de fixação da língua, assim como em todo seu desenvolvimento, inclusive em suas alterações. A modificação da pureza diz respeito à mudança que ocorre numa linguagem já consolidada, que envolve um retorno ao vocabulário antigo, como o arcaico – que pode tornar o discurso majestoso, o surgimento dos neologismos – que são palavras fabricadas, a inclusão de novidades no discurso, enfim, todo o processo natural de evolução da língua.

Os Gregos eram mais livres e audaciosos na ocasião de criar novas palavras, muito mais que os Romanos. Segundo Quintiliano, “os gregos tiveram mais liberdade [para formar novas palavras], eles que não duvidaram do acordo das palavras com os afectos e mesmos os ruídos, e esta liberdade era a mesma que aquela com a qual os primeiros homens atribuíram os nomes às coisas”⁹⁴. Nietzsche diz que Cícero foi feliz nas transposições que fez de termos filosóficos, enquanto Horácio, em sua *Arte Poética*, compara essa mudança das palavras às mudanças da vida, que acontecem de forma arbitrária e aleatória. Trata-se, então, de verificar o envelhecimento do léxico, da falta de uso das palavras, da eterna modificação ou renovação da linguagem, seja pelo recurso aos termos esquecidos ou pela invenção de novos.

Neste contexto de total mutabilidade da língua e do frequente renovar dos estilos, Nietzsche menciona ainda a vulgarização da língua, considerando-a uma consequência do seu

⁹¹ Apud F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 62.

⁹² *Idem, ibidem*.

⁹³ *Idem*, p. 63.

⁹⁴ Apud F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 67.

desenfreado “crescimento”. Apresentando uma sutil crítica à Alemanha de sua época, o filósofo menciona a forte influência da cultura jornalística ou dos especialistas que predominava na sua atualidade: um estilo que sustenta certo “elegantismo”, porém é completamente marcado por um “espírito utilitário” que o torna superficial e pobre, ou seja, um processo perigoso de banalização da língua que transforma o interesse público em algo puramente comercial e lucrativo. Esse tipo de discurso parece se distanciar imensamente do primeiro tipo de discurso a surgir, o poético, que encanta seu público pela beleza rítmica das suas palavras.

Antes de verificar o que Nietzsche diz sobre a expressão por tropos, poderíamos nos ater rapidamente à definição de tropo na perspectiva de Reboul e Lausberg. Segundo o primeiro, tropo é uma “técnica de denominação que consiste em tomar uma palavra com sentido de outra, por metáfora, metonímia ou sinédoque. Pode ser catacrese: ‘o nó do caule, onde se inserem as folhas’, ou figura de sentido: ‘o nó da questão’”⁹⁵. E de acordo com o segundo, o tropo (*τρόπος*) “é a ‘volta’ da seta semântica indicativa de um corpo de palavra, o qual, de um conteúdo primitivo, passa para um outro conteúdo. A função principal dos tropos é o estranhamento que funcionalmente convém ao *ornatus*”⁹⁶.

No que diz respeito a Nietzsche, é Cícero novamente que surge no princípio da discussão sobre o tropo:

Da mesma maneira que a roupa foi primeiro inventada para proteger do frio e que em seguida foi utilizada para ornamento e enobrecimento do corpo, também o tropo, saído da carência, se tornou uso freqüente pelo deleite que proporcionava [...] As metáforas são de algum modo bens de empréstimo que se vão buscar algures, porque se não tem a própria coisa⁹⁷.

Afirma-se, então, que os tropos (enquanto significação original das palavras) surgem como a natureza mais própria do discurso e depois se torna ornamento. Considerando a estética do discurso um fator essencial para a arte do bem dizer, o interesse de Nietzsche pelos artifícios retóricos está, principalmente, no sentido de *transposição* (*Übertragung*) que é inerente aos tropos. Na tentativa de chamar a atenção para o aspecto criativo da linguagem, através desse sentido de transposição como livre criação artística, o filósofo fala da necessidade que a língua tem de transpor devido à total ausência de um “sentido próprio”, diferente da linguagem que já é usual e cultivada.

⁹⁵ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 252.

⁹⁶ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 143.

⁹⁷ *Apud* F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 70.

Neste ponto, outro importante apoio teórico surge na argumentação de Nietzsche, o escritor alemão Jean Paul, que define bem o papel da metáfora em sua *Vorschule der Aesthetik*: “tal como na escrita o hieróglifo precedeu o alfabeto, também na linguagem falada a metáfora, na medida em que designa relações e não objetos, é a palavra anterior antes de progressivamente ter de descolorir-se até se tornar *expressão própria*”⁹⁸. Desde o nascimento até sua consolidação a linguagem é em si mesma figuração.

Segundo as anotações nietzschianas, configurou-se como um problema a questão da quantidade exata dos tipos de tropos existentes e não há nenhum acordo possível: Gregos e Romanos, por exemplo, enumeravam trinta e oito ou mais. Nietzsche discorre no seu *Curso* sobre quinze deles, a saber: “a metáfora, a sinédoque, a metonímia”⁹⁹, a antonomásia, a onomatopeia, a catacrese, a metalepse, o epíteto, a alegoria, a ironia, a perífrase, o hipérbato, a anástrofe, o parêntese, a hipérbole”. A propósito, afirma ele: “nada quero dizer sobre a justificação lógica dessas espécies; mas devemos compreender bem o sentido dessas expressões”¹⁰⁰.

Sobre a metáfora (*Übertragung und um-deuten*), destaca-se seu papel de ressignificação ou transposição: “a metáfora mostra-se na designação do gênero, o *genus* no sentido gramatical é um luxo da linguagem e pura metáfora”¹⁰¹. A metáfora, confundida geralmente com os tropos em geral, é vista como “uma comparação breve” que possui o poder de deslocar a significação. Cícero, em *De Oratore*, afirma que a metáfora nasceu da necessidade do discurso e logo depois, com seu uso, tornou-se artifício, ornamento. O discurso metafórico passou a ser utilizado para agradar aos ouvidos. Na *Poética*, Aristóteles diz que “a metáfora é a transposição de uma palavra cuja significação habitual é outra – do gênero à espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie ou ainda segundo a proporção”¹⁰². Mas apenas a transposição segundo a proporção deve ser admitida como metáfora, pois age por analogia: “a velhice é para a vida o que a noite é para o dia; também se pode chamar ao anoitecer a velhice do dia e à velhice o entardecer da vida”¹⁰³. Enfim, ela “não cria palavras, mas desloca a significação”. A metáfora, no sentido empregado por Aristóteles, serve à poesia como fonte de clareza, em contrapartida, serve como

⁹⁸ *Idem*, p. 71.

⁹⁹ As duas traduções disponíveis na língua portuguesa só traduzem o texto nietzschiano até a metonímia, motivo que talvez tenha induzido alguns estudiosos a acreditarem que Nietzsche privilegiava os três primeiros tropos citados.

¹⁰⁰ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 72.

¹⁰¹ *Idem*, *Curso de Retórica*, p. 38 (trad. de Thelma Lessa).

¹⁰² *Apud* F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 74.

¹⁰³ *Idem*, *ibidem*.

obscurcimento para o linguajar científico, que carece da rigidez dos conceitos para conjeturar suas verdades.

Segundo Reboul, a metáfora (*metaphora, tralatio*) é uma “figura que consiste em designar uma coisa pelo nome de outra que se assemelha: ‘O eterno é meu rochedo’, para meu ‘apoio seguro’”¹⁰⁴. E Lausberg afirma que “as metáforas, como tropos de palavra, pertencem respectivamente a campos de imagem mais vastos, nos quais os dois domínios do ser se ordenam entre si numa relação de semelhança. Os campos de imagem realizam-se mais latamente na figura do pensamento da alegoria”¹⁰⁵.

Por outro lado, a *sinédoque (Mitumfassen)* ocorre quando “uma percepção unilateral substitui a intuição completa”¹⁰⁶. É considerada um fenômeno importante na estruturação da linguagem, que permite marcar ainda mais a sua incompletude, “quando a coisa inteira é reconhecida graças a uma das suas partes, ou a parte a partir do todo”¹⁰⁷. Isso acontece quando num discurso compreende-se “teto” por “casa”, “ponta” por “espada” ou “vela” ao invés de “barco”, ou seja, quando indica uma “co-implicação” ou “conotação”. De acordo com Reboul, a sinédoque (*synedokhé, intellectio*) é a “figura que consiste em designar uma coisa por outra que tenha com ela uma relação de necessidade”¹⁰⁸. Pode-se dizer ainda, conforme Lausberg, que “consiste numa alteração da designação da coisa que se pretende referir, no plano do conteúdo conceptual, processo no qual o limite do conteúdo conceptual pode ser ultrapassado por essa designação com origem nos tropos ou pode não ser alcançado por essa mesma designação”¹⁰⁹.

Quanto à *metonímia*, esta tem o sentido de “comutação (*Verstauschung*) da causa e do efeito”. Nos exemplos de metonímia apresentados por Nietzsche, pode-se verificar que se refere à operação em que algo designa uma apreensão subjetiva na simples designação do objeto: “dizemos: ‘a bebida é amarga’ em vez de: ‘ela excita em nós essa sensação’; ou ainda: ‘A pedra é dura’, como se ‘duro’ não fosse mais que um juízo da nossa parte”¹¹⁰. A metonímia é a “oposição de um nome por outro”, quando “o seu efeito próprio é pôr no lugar do que é dito a causa pela qual se diz”¹¹¹. Observa-se tal procedimento quando, por exemplo, o orador troca a palavra “língua” por “fala”, “suor” por “trabalho”. Para Reboul, esta figura (*metonymia, denominatio*) “consiste em designar um objeto pelo nome de outro que tem com

¹⁰⁴ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰⁵ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 163.

¹⁰⁶ F. Nietzsche, *Curso de Retórica*, p. 38 (trad. de Thelma Lessa).

¹⁰⁷ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 75.

¹⁰⁸ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 252.

¹⁰⁹ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 150.

¹¹⁰ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 47.

¹¹¹ *Idem*, p. 76.

ele um vínculo habitual”¹¹². Segundo Lausberg, “consiste numa alteração da denominação fora do plano do conteúdo conceptual. Essa alteração movimenta-se nos planos que correspondem à implicação de um fenómeno da realidade com as realidades que o rodeiam”¹¹³.

Como anunciado no sétimo parágrafo de seu *Curso de Retórica*, Nietzsche continua apresentando posteriormente os diversos tipos de tropos, partindo da antonomásia, concluindo, enfim, com a hipérbole. A ocorrência da *antonomásia* se dá, explica o jovem filólogo, quando “se usa um epíteto característico em vez de um nome próprio”¹¹⁴. Como, por exemplo, chamar Cícero de “príncipe da eloquência romana”. Segundo Lausberg, antonomásia é a “substituição de um nome próprio por uma perífrase ou por um apelativo”¹¹⁵. A *onomatopeia* é a fala que imita um som de uma voz confusa, quando tentamos imitar um som de animal. A *catacrese* é um tropo que se confunde com a metáfora, refere-se ao emprego de uma palavra fora do seu significado real, mas que devido ao uso contínuo se esquece que está sendo usado o sentido figurado, como “pé da mesa”, “braço da cadeira” ou “dente de alho”. A *metalepse* é “um tropo muito artificial, uma palavra que revela um homônimo de sinônimo”¹¹⁶. O *epíteto* é muito utilizado pelos poetas: qualifica um nome através de uma característica que já lhe é inerente – quando se diz, por exemplo, “céu azul” e “inverno frio”.

A *alegoria*, quando se refere a uma inversão, “é a metáfora que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento que está ligado numa relação de semelhança a esse pensamento em causa”¹¹⁷. Nietzsche apresenta a definição de Quintiliano, segundo a qual a alegoria “ou apresenta uma coisa em palavras e outra com sentido ou também algo absolutamente oposto ao significado das palavras”¹¹⁸. Na *ironia* as palavras dizem exatamente o contrário do que elas parecem dizer. Na ironia retórica, diz Lausberg, quem a utiliza “quer que a ironia seja compreendida pelo ouvinte, como ironia, e, portanto, como sentido contrário. O orador pode querer (as mais das vezes, isto acontece na simulação) obter imediatamente no ouvinte este resultado de

¹¹² Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 250.

¹¹³ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 159.

¹¹⁴ F. Nietzsche, *Descripción de la Retórica Antigua*, p. 111. A tradução de Luis Guérvos, que passamos a utilizar aqui, está inclusa nos *Escritos sobre Retórica* de Nietzsche e é a única completa das que foram consultadas, apresentando o título mais fiel ao original.

¹¹⁵ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 154.

¹¹⁶ F. Nietzsche, *Descripción de la Retórica Antigua*, p. 111.

¹¹⁷ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 249.

¹¹⁸ F. Nietzsche, *Descripción de la Retórica Antigua*, p. 112.

compreensão, ou então pode querer jogar, durante algum tempo, com um estúdio passageiro de mal-entendido (e isto frequentemente na dissimulação)¹¹⁹. A *perífrase*, segundo Nietzsche, pode ser verificada mais entre as figuras retóricas que aos tropos, pois só serve para adorno. *Hipérbato* é a transposição de uma palavra, é a ênfase dada a uma palavra significativa por sua posição no começo ou no final da frase. A *anástrofe* é uma inversão da ordem normal das palavras para enfatizar o pensamento. *Parêntese* é a inserção de uma frase dentro de outra. *Hipérbole* é o exagero da verdade para engrandecer ou minimizar uma coisa. Ela tende a se fortalecer mediante outros tropos¹²⁰. Enfim, depois de discorrer sobre esses diferentes tipos de tropos, Nietzsche alerta, com base em Quintiliano, que é preciso ser prudente ao usar uma linguagem figurativa.

A respeito da distinção entre tropos e figuras retóricas, pode-se afirmar, com Nietzsche, que “nos tropos trata-se de transposições: umas palavras são usadas em vez de outras: o impróprio no lugar do próprio. Nas figuras não há transposições. São formas de expressão artisticamente modificadas, desvios do que é usual, mas não transposições”¹²¹. O filósofo alemão assinala ainda a dificuldade de se estabelecer uma linha divisória entre tropo e figura. Para Quintiliano, a figura retórica é uma forma de expressão que oferece um novo aspecto por meio de alguma arte. Cícero diria que são formas de embelezamento, que os gregos chamam “*skhémata*”, como se fossem gestos do discurso. Toda expressão não é nada mais que um símbolo. Coisas e símbolos não podem substituir-se um ao outro.

As figuras retóricas estão divididas em: pleonasmos, elipses, enálage e hipérbato. *Pleonasmos* são expressões supérfluas nas frases: como vemos exemplarmente em Isócrates, que se deleita em criar efeitos musicais na sua fala. Dentre os tipos diversos de pleonismo, podemos destacar a *tautologia*, que repete o que foi dito não apenas com o mesmo sentido mas também com as mesmas palavras. A *elipse* geralmente é a omissão de palavras numa frase de tal maneira que o que falta pode ser completado no contexto. A *enálage* “é uma figura que consiste em usar umas partes da oração por outras ou em alterar seus acidentes normais”. Ela “serve para expressar as mesmas relações dos conceitos por meios diferentes, e vale para a sinonímia das formas de relação”¹²². A enálage é uma “substituição”, como o ato de trocar o adjetivo pelo advérbio. Os antigos chamavam todas as figuras retóricas de “figuras de elocução” que ficaram conhecidas por “figuras literárias”. Nietzsche ainda trata de diversas outras figuras, como a mimese, a antítese, a anáfora e a aporia.

¹¹⁹ Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, p. 253.

¹²⁰ F. Nietzsche, *Descripción de la Retórica Antigua*, p. 113.

¹²¹ *Idem*, p. 114.

¹²² *Idem*, p. 117.

A partir de Cícero, Nietzsche fala da importância do ritmo no discurso. Afirmando a existência de ritmos na prosa, ele procura mostrar que os mesmos ritmos usados na oratória são também usados na poesia. Os melhores poetas eram chamados de líricos pelos gregos. Isócrates foi o primeiro a acrescentar ritmo às palavras. Com explicações detalhadas, Nietzsche apresenta os distintos *pés* da rítmica poética: “o *peano*: composto de uma sílaba longa e de três breves; o *espondeu*: pé composto de duas sílabas longas; *dátilo*: composto de uma sílaba longa seguida de duas breves; *troqueu*: composto de duas sílabas, a primeira longa e a outra breve; *iâmbico*: composto de duas sílabas, a primeira breve e a outra longa”¹²³. É tarefa do orador saber quando utilizar cada tipo de composição, cada discurso combinando com seu respectivo ritmo, seja ele duro, suave, de sílabas longas ou curtas. Deve-se evitar erros como as frequentes negações na prosa, as repetições das mesmas palavras, ou ainda o uso de muitas palavras monossilábicas.

A questão do estilo acompanha essa questão do ritmo e aparece no *Curso de Retórica* nietzschiano sob uma tríplice divisão: o grande estilo, representado por Tucídides; o estilo mediano, por Heródoto; e, o estilo simples, por Xenofonte. Outro tipo parece surgir depois, o estilo espirituoso. O filósofo alemão apresenta também três partes da composição: a harmonia austera (tradicional ou solene), ignorando totalmente o brilho; a harmonia delicada e clara, que tenta impressionar e mostrar muito brilho e adulação; e o meio termo entre os dois. Nietzsche trata ainda de algumas regras especiais sobre o começo e o fim de um período, de como utilizar os diversos tipos de ritmos para construir um discurso convincente. Para finalizar o nono parágrafo de seu *Curso* de forma poética, com um ritmo poético, Nietzsche grafa em destaque, centralizado e espaçado: “Fim da *elocutio* ou λέξις” (*Ende der elocutio oder λέξις*)¹²⁴. Estaria nosso filósofo aqui querendo novamente destacar a parte que mais o interessa na retórica?

Outro elemento da argumentação tratado por Nietzsche, marcado pela noção de “disputa”, é a doutrina ou teoria da “*stasis*”. Nesse contexto, encontram-se os objetos da *intellectio*, *thésis* e *hypothésis*, já mencionadas antes no segundo parágrafo do *Curso* para falar da divisão que os filósofos, em especial os estóicos, faziam da retórica. A *tese* se aplica às questões “gerais e infinitas”, como nas questões filosóficas; e a *hipótese* se aplica a “casos determinados”, em questões finitas. Uma *stasis*, diz Nietzsche, só se realiza a partir do confronto entre uma acusação e uma denegação, sob a condição de terem, ambas, um motivo para si, com os quais podem disputar. Essa forma argumentativa está voltada para os

¹²³ *Idem*, p. 123.

¹²⁴ *Idem*, p. 127.

contextos jurídicos, que através de perguntas sistematizadas permitem ao orador encontrar as provas essenciais para a defesa do réu. Com a teoria da *stasis*, “caso arguível” que se realiza a partir da acusação e da defesa, o orador adquire domínio daquilo que se discute, compreende e expõe com clareza tudo que envolve o caso em questão por meio de provas que sustentam a argumentação. E caso se verifique que a argumentação não é consistente, recorre-se à teoria da *asistaton*, que se refere às hipóteses inconsistentes, ou seja, casos impossíveis de provar. Nesse caso, o acusador usa como fundamento a *causa* e o defensor usa o *encadeamento*, daí resulta o objeto da decisão final. As *genera* e *figurae causarum* formam outros objetos da *intellectio*: sobre que ideia se baseia, em que consiste e que forma tem. As classificações das expressões são verificadas conforme as variações dos termos utilizados pelos retóricos. Distinguem-se em espécie, modo e figura.

Seguindo a divisão feita por Aristóteles dos gêneros dos discursos retóricos, Nietzsche elabora sua explicação sobre o *discurso forense* ou judiciário, a *eloquência deliberativa* e a *eloquência epidíctica*. O discurso forense ou judicial é aquele voltado para a acusação ou defesa. É dividido em: *proemium (exordium)*, narração, *probatio (písthis)*, *refutatio*, epílogos, *partitio*, *propositio*, e *probatio*. Destaca-se entre estes a *probatio* ou *argumentatio*, a parte mais importante, cuja falta deve ser evitada. Segundo Aristóteles, diz Nietzsche, as demonstrações prováveis são divididas naquelas que não são inventadas pelo orador, as provas naturais e aquelas que são habilmente realizadas (as provas artificiais). Aqui aparece o entimema (prova examinada através de deduções) e o argumento por meio dos exemplos (por indução) como meios de provas retóricas. Assim como em Aristóteles, o entimema é o silogismo retórico baseado em premissas prováveis. Os exemplos, que podem ser inventados (mitos e fábulas) ou reais, são usados para esclarecer algo que os argumentos não conseguiram. A refutação é a parte mais difícil do discurso. Nietzsche destaca ainda a importância do *ethos* e do *pathos* no discurso. O *ethos* é “uma atitude tranquila do espírito, a expressão de uma nobre mentalidade, tem a ver com um homem amigável e modesto”¹²⁵, fundamental no discurso daquele homem honrado que, por isso, tem muita credibilidade. “O *pathos* momentaneamente é uma perturbação da alma”. A excitação das paixões também é importante no discurso retórico.

A eloquência deliberativa, por outro lado, é usada para persuadir ou dissuadir. Nietzsche fala no *Curso* das suas divisões, classificações e de como desenvolver um discurso desse tipo. Quanto à eloquência epidíctica, que elogia ou censura, o filósofo cita o *Elogio de*

¹²⁵ *Idem*, p. 145.

*Helena*¹²⁶ de Isócrates para assinalar um exemplo de como a beleza pôde ser tomada como a coisa mais nobre e divina.

Nos dois últimos parágrafos do escrito nietzschiano, encontramos mais três modalidades do discurso que foram anunciadas no segundo parágrafo (em todo tipo de discurso retórico o orador deve realizar tais tarefas): a *dispositio* (a memória) e a *actio* ou *pronuntiatio*. Nietzsche observa que ambas estão ausentes em Aristóteles e em Anaxímenes. Sobre a importância da memória, o alemão diz que desde os sofistas a improvisação do discurso tinha sido valorizada, mas com a oratória jurídica e deliberativa surgiu a necessidade da memorização do discurso, a partir de um cuidadoso preparo com total respeito às regras do discurso. Os oradores com uma boa memória conseguiam melhores resultados – como se vangloriava Sêneca, que teria uma poderosa memória. Nietzsche descreve aqui as regras de como um orador deve proceder para conseguir utilizar o sistema mnemônico, que envolve dedicação, organização e prática intensiva. A memória facilita qualquer tipo de discurso, até mesmo o improvisado.

Quanto à *actio* (*pronuntiatio* ou declamação), percebe-se também nela um vínculo essencial com a memória. Para Demóstenes, a declamação era, sem dúvida, a tarefa mais importante do orador, que deveria ser muito bem executada. O que mais importa na hora da declamação é a naturalidade da voz, em seguida saber como usá-la. O timbre, o volume, a força, tudo deve ser bem ensaiado. Na hora de se pronunciar o orador deve ter muito cuidado, porque deve ser claro, articulado, ter uma ótima pontuação, com pausas, suavidade, deve evitar a monotonia, a respiração deve ser correta, a cabeça deve ficar em posição reta e natural, dentre outras características que são adquiridas com a prática. Nesse momento o corpo inteiro fala: os gestos, o olhar, a voz, tudo vai influenciar no momento da declamação. Sobre isto, Cícero, que é a principal fonte de Nietzsche aqui, diz: “Deve-se recordar: uma boa declamação assegura que o que o orador está dizendo parece que sai do seu coração”¹²⁷.

Enfim, poderíamos diagnosticar seguramente como descabida a negligência das edições alemãs em relação aos nove parágrafos finais do *Curso de Retórica*. A partir de sua verificação, pode-se melhor trilhar o caminho rumo à compreensão da ligação da retórica com a linguagem, assim como se esclarece melhor a concepção de linguagem que Nietzsche “toma” de Gerber e que está presente com mais evidência no terceiro parágrafo. Contudo, poder-se-ia indagar, será que Nietzsche teria escolhido excluir de seu curso sobre a retórica aquilo que os gregos chamaram de prova retórica? Será que falar do ritmo do discurso ou das

¹²⁶ Górgias também tem um escrito chamado *Elogio de Helena*.

¹²⁷ *Apud* F. Nietzsche, *Descripción de la Retórica Antigua*, p. 161.

figuras retóricas seria para ele menos importante que falar da divisão da retórica? Ao que tudo indica, seria um erro desconsiderar arbitrariamente os parágrafos que tratam do ritmo do discurso, da memória, da pronúncia, ou das provas retóricas: já que estamos falando de características fundamentais para a compreensão da retórica antiga. Apesar da especificidade ou tecnicidade, que é um traço característico de todo o *Curso*, da sua linguagem peculiar e da “quase” ausência de originalidade no conteúdo, ainda assim o *Darstellung der antiken Rhetorik* deve ser visto na sua totalidade como um texto relevante para a compreensão do pensamento do jovem Nietzsche. O restante do sétimo parágrafo até o décimo sexto, consistem em uma continuação do estudo da retórica antiga, aprofundando alguns aspectos antes anunciados, a partir de importantes fontes teóricas como Quintiliano, Cícero, Volkmann e Aristóteles.

Assim, podemos dizer que o *Curso de Retórica* é um texto que se refere ao desenvolvimento da história da retórica, com o objetivo de protestar contra a ausência de traços fundamentais da cultura grega na modernidade, como os aspectos da natureza agonística, por exemplo. Nesse contexto, Nietzsche debruçou-se sobre a questão do nascimento da linguagem e desenvolveu, a partir daí, sua concepção antimetafísica da verdade – o verdadeiro estando limitado ao âmbito do devir e não mais se referindo à realidade atemporal, à coisa em si, na linguagem kantiana.

Capítulo 2: Concepção nietzschiana da Linguagem

A Origem Instintiva da Linguagem

O texto introdutório ao curso sobre Gramática Latina, intitulado *Da origem da Linguagem*¹²⁸, marca o início das intensas reflexões de Nietzsche sobre a linguagem, numa época de dedicação paralela ao estudo da relação entre música e linguagem com base na filologia clássica e nas ideias de Schopenhauer e de Wagner. Neste pequeno texto de 1869, que antecede o *Curso de Retórica*, o filósofo alemão apresenta a tese da linguagem como atividade instintiva e critica as teorias da linguagem como adequação, ideias desenvolvidas, segundo Anna Hartmann Calvacanti, a partir das obras *Filosofia do Inconsciente (Philosophie des Unbewussten, 1869)* de Eduard von Hartmann (Claudia Crawford foi a primeira a destacar a importância de Hartmann neste texto nietzschiano) e *História da Ciência da Linguagem* de Theodor Benfey (*Geschichte der Sprachwissenschaft, 1869*)¹²⁹. Nietzsche chega a transcrever parágrafos inteiros dessas obras e sem qualquer menção aos nomes dos autores.

Da obra de E. von Hartmann, autor influenciado sobretudo pelo pensamento de Schopenhauer, Nietzsche utiliza principalmente os capítulos:

1. “O inconsciente no instinto” (*Das Unbewusst im Instinkt*) – no qual o autor caracteriza o instinto como uma atividade inconsciente do espírito e “uma ação conforme a fins sem consciência da finalidade”¹³⁰; ressalta a existência de um querer inconsciente ou um conhecimento imediato sem intermédio da consciência ou da percepção sensível; afirma que “o instinto é a atividade mais própria do indivíduo, nascida de seu ‘ser mais íntimo e de seu caráter’”¹³¹;
2. “O inconsciente no nascimento da linguagem” (*Das Unbewusste in der Entstehung der Sprache*) – aqui o autor analisa a estreita relação entre as formas gramaticais e os conceitos filosóficos. O pensamento é constituído por uma estrutura linguística e inconsciente. Contrapõe ainda a riqueza e a complexidade gramatical das primeiras línguas à simplificação e degradação progressiva da linguagem decorrente do desenvolvimento da cultura (ideia desenvolvida antes por Schelling e Schopenhauer).

Para Hartmann, o valor filosófico da linguagem reside na parte formal da linguagem e

¹²⁸ NIETZSCHE, F. “Vom Ursprung der Sprache” (cap.I das “Vorlesungen über lateinische Grammatik”) in: *KGW. 2. Abt., 2 Band: Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1869 – WS 1869/70)*. De Gruyter, 1993.

¹²⁹ Verifica-se com maiores detalhes esta influência de Hartmann e Benfey em *Símbolo e Alegoria: a Gênese da Concepção de Linguagem em Nietzsche* de Anna Hartmann Calvacanti.

¹³⁰ Anna Hartmann Cavalcanti, *Símbolo e Alegoria*, p. 42.

¹³¹ *Idem*, p. 46

o pensamento consciente só é possível a partir da própria linguagem. Ademais, a unidade orgânica (exemplo do trabalho das abelhas) da linguagem supera qualquer reflexão consciente. Pressupõe-se assim a existência de um instinto comum de formação da linguagem (não mencionado por Nietzsche), o “*Masseninstinkt*”, que possui o elemento teleológico.

Essas ideias são identificadas claramente no texto nietzschiano, principalmente a tese central da linguagem como atividade inconsciente e produto do instinto. Segundo Anna Cavalcanti, “Nietzsche quer investigar o caráter inconsciente e gramaticalmente estruturado da linguagem como base e condição de possibilidade da reflexão consciente”¹³², o que aponta para uma preocupação voltada para a estrutura formadora da linguagem. E mais ainda, seguindo E. Hartmann, Nietzsche tentará compreender a Crítica kantiana através da filosofia da linguagem, destacará a relação entre a atividade inconsciente e a vida (retomada em *Verdade e Mentira*), quando compreenderá a linguagem “como uma atividade instintiva própria do homem” e que “está ligada a modos e estratégias específicas de vida características da espécie e do indivíduo”¹³³. Sob influência de Benfey, Nietzsche defende a tese da constituição histórica da linguagem, que se refere à clássica oposição entre linguagem arbitrária e linguagem determinada pela natureza, além daquela outra (relacionada à anterior) entre a linguagem puramente humana e a linguagem como dom divino. Constrói-se daí uma postura genealógica da linguagem que se ergue contra as clássicas concepções de Maupertuis, Brosses, Lord Monboddo e Herder.

Desde a antiguidade clássica até a modernidade, longas discussões surgiram em torno da questão da essência e origem da linguagem. Nietzsche menciona algumas hipóteses advindas destas discussões, como a que verificamos entre os gregos, que repousava sobre as noções de “*théseis*” (instituição) ou “*phýsei*” (natureza), utilizadas para indicar se a linguagem “depende de uma formação arbitrária, por contrato e uma convenção, ou então se o elemento sonoro depende do conteúdo conceptual”¹³⁴. Outra perspectiva apresentada é a de Maupertuis, sábio moderno que pensava a origem da linguagem como convenção (observa-se que a própria posição de Nietzsche, no *Verdade e Mentira*, se aproximará desta de Maupertuis). Noutra vertente, o filósofo constata que no âmbito teológico a questão girou em torno da dúvida sobre a possibilidade de a linguagem ter nascido apenas das forças do espírito humano

¹³² *Idem*, p. 53

¹³³ *Idem*, p. 58-9.

¹³⁴ F. Nietzsche, *Da Origem da Linguagem*, p. 93. A tradução consultada está contida na versão portuguesa de Tito Cardoso e Cunha do curso sobre a retórica antiga *Da Retórica*.

ou ter ligação direta com Deus. Em seguida, esbarramos no antagonismo entre Rousseau, que não acreditava numa formação puramente humana da linguagem, e Brosses, que pensa ser a linguagem puramente humana, mas que ainda recorreria à natureza das coisas. Enfim, destaca-se também nesta discussão o pensador Lord Monbodo, que concebe a linguagem como uma eterna descoberta, ou seja, “uma atividade espiritual reflexiva”, porém, ainda carente de ajuda sobre-humana.

Segundo Nietzsche, todas estas teorias estavam “contaminadas” por alguma intervenção externa, seja ela divina ou por convenção. Esses autores tinham dificuldade em sustentar a argumentação de que a linguagem é fruto da atividade humana, recorrendo sempre a determinações externas. Por isso, interessado em desvendar o mistério da gênese da linguagem – uma questão que por muito tempo fora obscurecida pela tradição filosófica – ele recusa todos esses pontos de vista, considerados “ingênuos”, contrapondo a ideia de que a linguagem é um produto do instinto (*Instinkt*), um processo semelhante àquele que acontece entre as abelhas e as formigas. Para o filósofo, o instinto

*não é o resultado de uma reflexão consciente, nem a simples consequência de uma organização corporal, nem o resultado de um mecanismo colocado no cérebro, nem o efeito de algo que sobrevém de fora do espírito, estranho à sua essência, mas a operação mais própria do indivíduo ou de uma massa, surgindo do caráter. O instinto está mesmo unido ao mais íntimo de um ser, é esse o problema próprio da filosofia, a finalidade infinita dos organismos e a ausência de consciência quando da sua aparição.*¹³⁵

Sobre os elementos constitutivos da gênese da linguagem como produto do instinto, Nietzsche lança mão de referências como Herder, Kant e Schelling. Ao expor o pensamento de Herder, Nietzsche relata uma curiosidade: no ano de 1770, a Academia de Berlim havia feito um concurso com a questão “Sobre a origem da linguagem” e o ganhador desse concurso teria sido o escrito de Herder, que tratava da ideia de que “o homem teria nascido para a linguagem”. Segundo Nietzsche, Herder afirmava que “a gênese da linguagem é um ímpeto (*Drängniß*) interno como, no momento da sua maturidade, o élan (*Drang*) do embrião para o seu nascimento”¹³⁶. Quanto ao pensamento de Kant, o filósofo diz que foi devido a ele que o conhecimento justo tornou-se familiar, pois quando decide reconhecer ao mesmo tempo “a teleologia na natureza como qualquer coisa de efectivo, faz por outro lado notar a espantosa antinomia de que qualquer coisa de finalizado seja sem consciência. É essa a essência do instinto”¹³⁷. E conclui Nietzsche com a passagem da obra *Filosofia da mitologia* de Schelling:

¹³⁵ *Idem*, p. 92.

¹³⁶ *Apud* F. Nietzsche, *Da Origem da Linguagem*, p. 95.

¹³⁷ *Apud* F. Nietzsche, *Da Origem da Linguagem*, p. 95.

Como nenhuma consciência filosófica, e mesmo simplesmente humana, não é concebível sem a linguagem, não foi a consciência que presidiu à fundação da linguagem; e no entanto quanto mais penetramos na sua natureza, mais adquirimos a certeza de que ela supera pela sua profundidade qualquer outra produção consciente. A linguagem é como o ser orgânico: pensamos vê-lo formar-se às cegas e não podemos sondar a insondável intencionalidade, até aos mais ínfimos detalhes, dessa formação.¹³⁸

Daí o destaque dado, no início do escrito nietzschiano, à frase “a linguagem não é uma produção (*Werk*) consciente, individual ou coletiva”¹³⁹. De acordo com o filósofo, “para ser elaborada por um só, a linguagem é demasiado complicada, para ser elaborada pela massa tem demasiada unidade, é um organismo completo”¹⁴⁰. A linguagem não surge da consciência de um indivíduo isolado, tampouco de uma atitude consciente coletiva: não sentamos e deliberamos, como que por contrato, sobre a linguagem. Ela surge por si mesma, através de uma atividade humana inconsciente, mas atuando no indivíduo consciente e na massa. A ideia de instinto como uma intenção inconsciente, que antecede as determinações externas, torna possível explicar a origem da linguagem como criação humana inconsciente, isto é, o artificial como fruto desse tipo de criação.

A partir da afirmativa de que a linguagem é anterior à consciência, Nietzsche concorda com E. Hartmann quando diz que “todo o pensamento consciente só é possível com a ajuda da linguagem”¹⁴¹ e que “o desenvolvimento do pensamento consciente é prejudicial à linguagem”¹⁴². A linguagem passa por um processo de “deformação” no sentido inversamente proporcional ao desenvolvimento de uma cultura, isto é, o progresso cultural promove a decadência da língua. Nietzsche está se referindo aqui ao caráter puramente artístico que a linguagem tem na sua origem. Na medida em que vai se “enquadrando” ou se tornando especializada, “perde” ou se distancia de suas características mais originais. Para o filósofo, o tema da origem da linguagem não é “questão de pensamento”, mas é questão de compreender a “inapreensibilidade” dessa origem sem jamais vinculá-la às determinações divinas e a qualquer pressuposto ontológico. De acordo com Thelma Lessa da Fonseca, “trata-se de compreender de que forma a origem da linguagem se nos apresenta incompreensível sem que isso a torne fruto de fatores alheios à atividade humana”¹⁴³.

¹³⁸ Apud F. Nietzsche, *Da Origem da Linguagem*, p. 95-6.

¹³⁹ F. Nietzsche, *Da Origem da Linguagem*, p. 91.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 92.

¹⁴¹ *Idem*, p. 91.

¹⁴² *Idem*, p. 92.

¹⁴³ FONSECA, Thelma S. M. Lessa da. “Nietzsche: a Origem da Linguagem”. In: *Educação e Filosofia*, 8 (16), 1994, p. 113.

A propósito das antigas concepções que dependiam da natureza, consideradas ultrapassadas por Nietzsche, estas foram facilmente desacreditadas na história “pela comparação das línguas”. No viés desta justificativa, o filósofo retoma a discussão já debatida ao longo do *Crátilo* de Platão a respeito da nomeação arbitrária, por convenção, acreditando que “este ponto de vista pressupõe com efeito uma linguagem antes da linguagem”¹⁴⁴. Verifica-se que há aí duas problemáticas vinculadas à questão da linguagem, a da determinação dos nomes (se é de forma arbitrária ou não) e de qual seria a origem da linguagem. Mas, interessa-nos observar aqui, que Nietzsche, de acordo com essa referência que nos remonta ao diálogo platônico dedicado à verificação das designações dos nomes, pretende mostrar que a linguagem instituída por convenção necessita de um pensamento consciente precedente e por isso pressupõe uma linguagem anterior à linguagem. Sobre isto, Thelma Lessa afirma que

não poderia haver um pensar que precedesse o surgimento da linguagem e que estivesse voltado para criá-la [...]. Além disso, uma convenção supõe a comunicação entre aqueles que irão partilhá-la, e não haveria como explicar um acordo relativo ao estabelecimento de regras para as denominações mais simples sem o auxílio da linguagem. Entendendo ‘convenção’ como acordo deliberado, não haveria como explicar: 1. de que maneira os homens teriam estabelecido entre si um acordo, um contrato relativo a algo tão complexo quanto as regras e as normas do uso da linguagem sem que eles dispusessem de uma linguagem articulada; 2. por qual meio os homens houvessem ‘deliberado’ sem o auxílio da consciência.¹⁴⁵

Com a ideia da linguagem surgida do instinto, Nietzsche abala as estruturas da tese que afirma ser a verdade fruto de uma adequação, além de refutar a noção de linguagem surgida do consciente, como acontece na instituição por convenção. Pressupondo que o propósito do texto seja destruir a noção de verdade como adequação, uma crítica direta à metafísica, Thelma Lessa nos coloca ainda a pensar sobre qual seria o objetivo de Nietzsche em também negar a ideia de linguagem como acordo ou contrato, e, nesse sentido, diz: “o ‘artifício’ se tornou produto inconsciente e, por sua vez, a natureza ganha intencionalidade, já que um TELOS está presente como motor deste instinto”.¹⁴⁶ No entanto, a noção de finalidade sem consciência que aparece aí nessa compreensão de instinto torna a ideia problemática. Para fugir das noções de origem da linguagem que incluem determinações exteriores ou divinas, o instinto acaba se tornando “uma força misteriosa anterior às ações humanas e determinante delas”, deixando ainda pairar a ameaça de um pensamento sobre a possível origem divina da linguagem.

¹⁴⁴ F. Nietzsche, *Da Origem da Linguagem*, p. 94.

¹⁴⁵ Thelma Fonseca, “Nietzsche: a Origem da Linguagem”, p. 117.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 118.

O jogo entre linguagem natural e linguagem artificial, a discussão sobre a origem divina ou humana da linguagem, a ideia de que a linguagem nasce de atos inconscientes e que as noções de substância e acidente resultam das classes gramaticais sujeito e predicado, já configuram elementos suficientes para afirmar, juntamente com Claudia Crawford, que Nietzsche já havia refletido sobre a origem da linguagem antes do contato com a obra de Gerber. Essa preocupação com a linguagem manifesta sua crítica a toda racionalidade anterior, ou seja, à metafísica. Nessa discussão, em que a noção de inconsciente surge como algo originário, nota-se também a aparição de uma finalidade sem consciência que conecta a linguagem diretamente a um sentido puramente *fisiológico*.

Depois desse texto, a ideia de instinto acompanhará todo o desenvolvimento do pensamento de Nietzsche, mesmo quando não associada às questões da linguagem. Todavia, será na reconstituição apresentada no ensaio *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral* que o filósofo continuará essa abordagem iniciada em seu *Da origem da linguagem*. O conceito de *Instinkt*, que será substituído por *Trieb* (impulso), virá numa contextualização mais filosófica, relacionada à moral e ao conhecimento, e perderá o vínculo com a noção de *telos* na natureza. De acordo com Anna Cavalcanti, *Da origem da linguagem* apresenta o instinto “como um guia de ação, guia que age inconscientemente em direção a um fim, o de conservação da espécie e da vida. A atividade instintiva, enquanto ação independente e mais sábia que a consciência, pode ser compreendida como atividade que torna possível a vida”¹⁴⁷.

Palavra, Metáfora, Conceito e Verdade no Sentido Extramoral

Pode-se afirmar que em Nietzsche “desde a origem, a linguagem e verdade são inseparáveis. A partir da legislação linguística – que estabelece designações únicas e arbitrárias – surge o contraste da verdade e da mentira”¹⁴⁸. É nesse sentido que o escrito inacabado de 1873, *Sobre Verdade e Mentira no sentido extramoral*, constitui-se como a reflexão filosófica mais desenvolvida da problemática exposta no *Curso de Retórica*. Escrito para ser publicado, diferentemente das anotações do *Curso*, este fecundo ensaio foi redigido graças à ajuda imprescindível do amigo Karl von Gersdorff, quando Nietzsche enfrentara uma de suas várias crises de saúde. Embora seja um texto que ainda contenha elementos

¹⁴⁷ Anna Cavalcanti, *Símbolo e Alegoria*, p. 59.

¹⁴⁸ BRUM, José Thomaz. *Nietzsche: as Artes do Intelecto*. São Paulo: Editora L&PM, 1986, p. 43.

fundamentais da teoria da linguagem de Gerber, percebe-se certo distanciamento quando insurge ali uma crítica à teoria do conhecimento.

Contemporâneo aos escritos sobre os gregos, *Verdade e Mentira* é marcado pela mudança de foco das pesquisas nietzschianas: da tragédia – antes tomada como temática central, para uma argumentação voltada à questão da verdade, uma discussão que envolve, segundo Thelma Lessa, “a questão da verdade na medida em que ela se constitui como problema de linguagem”¹⁴⁹ – temática que acompanhará Nietzsche em toda sua produção filosófica.

Ora, o que pretendia Nietzsche com esse ensaio? Como sugere o próprio título, propõe-se ali a realização de uma análise genealógica dos conceitos de verdade e de mentira na tentativa de “desnudá-los” das suas vestimentas morais, ou seja, esses conceitos são vistos sob um prisma independente e distante da valoração moral (fundados na dualidade do bem e do mal, ou do bom e do ruim). Aquém da moralidade, Nietzsche trata do problema da verdade na sua forma originária, para isso elabora um discurso que oscila entre as questões da *origem* e do *valor* dos conceitos de verdade e de mentira, com a intenção de desmistificar as noções de verdade que até então eram apresentadas, por meio de uma perspectiva oposta ao campo obscuro e dominante das ideias metafísicas da época, sobretudo contra o idealismo platônico. Conforme Roberto Machado, em *Nietzsche e a Verdade*, o filósofo alemão vai “realizar uma crítica radical do conhecimento racional tal como existe desde Sócrates e Platão”¹⁵⁰, o que significa dizer que a crítica nietzschiana não se resume unicamente ao pensamento dos modernos, mas se trata de uma crítica que abrange cerca de dois mil anos de história da filosofia.

A pergunta pela origem do “impulso à verdade”, fio condutor de todo o ensaio, torna-se um problema incompreensível para Nietzsche, que se questiona “como pôde vir à luz entre os homens um legítimo e puro impulso à verdade”¹⁵¹. A partir do incômodo de não saber de onde viria tal inconcebível impulso, vê-se que o filósofo estaria desde já considerando a verdade como algo derivado de um impulso, ou seja, algo que escapa a qualquer tipo de justificativa racional. A verdade passa a ser vista como mais um resultado dos procedimentos linguísticos, algo que é fixado pela própria linguagem, por isso pertence exclusivamente ao mundo da aparência. Essa ideia parece nos remeter àquela noção de “pureza” do discurso que

¹⁴⁹ FONSECA, Thelma S. M. Lessa da. “Impulso Artístico e Mentira: a Presença de Schopenhauer em ‘Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral’”. *Ética*, vol. 11, nº 2, Florianópolis, 2012, p. 243.

¹⁵⁰ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, p. 7.

¹⁵¹ NIETZSCHE, F. W. *Sobre Verdade e Mentira*. Org. e Trad. de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Ed. Hedra, 2010, p. 27-8.

encontramos no *Curso de Retórica*, quando o filósofo se refere à linguagem consolidada pelo uso.

Nesse contexto de consolidação de uma concepção fenomênica de mundo, Nietzsche embarça-se numa delicada situação quando tenta excluir da questão da linguagem qualquer tipo de fundamento metafísico, isso porque ele, inevitavelmente, lança mão no seu próprio discurso elementos dualistas que caracterizam os pensamentos dos filósofos que pretendia criticar, como Platão, Kant e Schopenhauer. O mesmo acontece quando ele tenta construir sua crítica à teoria do conhecimento, demonstrando certa dificuldade em se expressar de forma diferente daqueles filósofos. Segundo Meijers, *Verdade e Mentira* é uma crítica à verdade como correspondência e que, por razões *metodológicas*, Nietzsche partiria ainda da realidade da coisa em si. Contudo, para afirmar que o mundo das aparências é a única realidade é necessário descartar qualquer possibilidade de dualismo epistemológico.

Segundo as ideias do *Verdade e Mentira* (sem levar em consideração seu vocabulário “duvidoso”), não se pode pensar algo que esteja fora do alcance das nossas percepções sensíveis, pois o mundo nada mais é que o resultado da criação humana. Quando nos referimos ao objetivo deste escrito, que aparentemente não pretende definir ou estabelecer um conceito de verdade, pressupõe-se que Nietzsche queria censurar as noções de “verdades” que escapam do mundo fenomênico da linguagem. Pela influência de Lange, desde os escritos de 1866, ele se aproxima das investigações científicas da sua época, tais como as que foram desenvolvidas por Helmholtz, Darwin e Zöllner. O intelecto (*Intellekt*) aparece condicionado à nossa “organização psicofísica” (Lange), que está submetido ao hábito. Da ideia schopenhaueriana – linguagem como produto da razão – o intelecto, enquanto uma faculdade importante que está ligada à arte da dissimulação, é destacado pela sua capacidade mais artística do que epistemológica de conhecedor da verdade, que “como um meio para a conservação do indivíduo”, “desenrola suas principais forças na dissimulação”¹⁵². Entretanto, visto que o homem é comparado aos animais (*pathos* do mosquito, teia da aranha), desconfia-se deste aparente biologismo expressado no texto, tendo em mente aquelas concepções que estão para além da física.

O homem de conceito (o filósofo ou cientista) torna-se alvo da crítica nietzschiana, uma vez que, ao distorcer a noção de intelecto, desconsidera-o enquanto algo efêmero e passageiro. Da necessidade de viver socialmente e em rebanho, o intelecto serve ao indivíduo como meio de preservação da vida, que dissimula e consegue estabelecer um “acordo de paz”.

¹⁵² *Idem*, p. 27.

Esse acordo é responsável pelo desaparecimento da “guerra de todos contra todos”, por isso que para Nietzsche esse

parece ser o primeiro passo rumo à obtenção daquele misterioso impulso à verdade. Agora, fixa-se aquilo que, doravante, deve ser ‘verdade’, quer dizer, descobre-se uma designação uniformemente válida e impositiva das coisas, sendo que a legislação da linguagem fornece também as primeiras leis da verdade: pois aparece, aqui, pela primeira vez, o contraste entre verdade e mentira; o mentiroso serve-se das designações válidas, as palavras, para fazer o imaginário surgir como efetivo; ele diz, por exemplo, ‘sou rico’, quando para seu estado justamente ‘pobre’ seria a designação mais acertada.¹⁵³

Mas, de todo modo, o indivíduo deve seguir as convenções consolidadas para ser confiável e não sofrer as consequências ruins desse tipo de engano. Em sentido parecido o homem quer somente a verdade, “ele quer as consequências agradáveis da verdade, que conservam a vida”¹⁵⁴. Assim como os animais que lutam pela sobrevivência, o homem também precisa lutar pela vida em comum, na sociedade, o que parece se tratar de uma necessidade fisiológica, essa de se relacionar com os outros da mesma espécie. Para que isso ocorra, a linguagem surge como o elo entre os homens. Daí podemos pensar na importância da arte retórica para a compreensão da reflexão nietzschiana da linguagem, devido ao seu caráter essencialmente republicano ou coletivo, aspecto essencial para a constituição da linguagem. Não é da singularidade, das diferenças que se concretiza a linguagem, mas daquilo que se tornou “igual” perante a aceitação de um determinado grupo, no sentido em que Nietzsche descreverá a gênese do conceito. Apesar do processo originário partir das apreensões subjetivas, a configuração de uma língua só se torna possível na coletividade.

A pergunta inicial de onde vem o impulso à verdade é transferida para a noção de crença, pelo fato do homem se esquecer das metáforas intuitivas originais e as tomar pelas próprias coisas, isto significa dizer que, ele esquece-se enquanto sujeito artisticamente criador e se aprisiona na sua crença, nesse sentido diz Nietzsche: “apenas por esquecimento pode o homem alguma vez chegar a imaginar que detém uma verdade”¹⁵⁵. Não se trata de uma verdade como desvelamento ou como retirada do “Véu de Maia”. Quanto mais esquecido é o homem, menos sensível ele é, menos ele se percebe enquanto criador da linguagem. No processo genealógico de retorno às origens de nossas construções do mundo, Nietzsche encontra na linguagem o meio de explicar como esse mundo se constitui, lançando a seguinte questão: “o que é a uma palavra?”. Para o filósofo, a palavra é a “reprodução de estímulo

¹⁵³ *Idem*, p. 29.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 30.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*.

nervoso em sons”¹⁵⁶, ou seja, o segundo resultado do processo metafórico das impressões originárias. O “aspecto lógico” da linguagem não está condicionado a nenhuma estrutura a priori, por isso “deduzir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é o resultado de uma aplicação falsa e injustificada do princípio de razão”¹⁵⁷. E dessa forma, Nietzsche nos apresenta o modo como o criador da linguagem a institui metaforicamente, um procedimento bem distinto daquele proposto pelo “artesão de nomes” de Platão que dispõe previamente de um léxico *natural*:

A “coisa em si” (ela seria precisamente a pura verdade sem quaisquer consequências) também é, para o criador da linguagem, algo totalmente inapreensível e pelo qual nem de longe vale a pena esforçar-se. Ele designa apenas as relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas metáforas. De antemão, um estímulo nervoso transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por seu turno, remodelada num som! Segunda metáfora. E, a cada vez, um completo sobressalto de esferas em direção a outra totalmente diferente e nova.¹⁵⁸

Nesta ideia (já presente em *Da origem da linguagem*) de que as leis da racionalidade estão circunscritas ao domínio dos fenômenos, Nietzsche segue o pensamento schopenhaueriano quando se refere ao “princípio de razão” de Kant e percebe a impossibilidade da causalidade elucidar as relações entre a experiência sensível e algo que possa existir para além dela. De acordo com a citação acima, a linguagem surge de um procedimento puramente subjetivo que transforma um estímulo nervoso em uma imagem e, posteriormente, em um som: por conseguinte, ela não tem a capacidade de dizer nada além de nossas impressões internas. Dessa forma, Nietzsche tenta desconstruir o argumento metafísico da possibilidade de contato direto com algum tipo de essência que é exterior às nossas vivências internas. Com base nisto, ele exclama, retomando o mesmo exemplo utilizado antes no *Curso de Retórica* para falar da metonímia: “como poderíamos nós, não obstante, dizer: a pedra é dura; como se esse ‘dura’ ainda nos fosse conhecido de alguma outra maneira e não só como um estímulo totalmente subjetivo!”¹⁵⁹.

Observa-se que nessas metamorfoses do estímulo original (estímulo nervoso transposto em imagem e depois som) existe uma duplicidade de mundos que são distintos entre si e que correspondem aos dois tempos da gênese da própria linguagem, a saber: o mundo primeiro das metáforas, aquele determinado pela ilusão inicial, e o mundo novo da

¹⁵⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁸ *Idem, p. 31.*

¹⁵⁹ *Idem, p. 30.*

construção conceitual, determinado pelo *usus*. Poderíamos indagar se essa dupla face assumida pela linguagem não estaria estreitamente ligada a dois sentidos aparentemente distintos de metáfora que aparecem no *Verdade e Mentira*: metáfora enquanto transposição na gênese da palavra e metáfora no sentido aristotélico de analogia, na gênese do conceito. Porém, ambos sentidos podem se resumir na ideia de aproximação que é característico da metáfora, que, impossibilitada de garantir correspondência perfeita, exprime uma relação humana e não uma relação com a coisa.

Parafraseando Nietzsche, Fernando Belo diz que estes dois tempos da gênese da linguagem

são separados por um esquecimento que permite a distinção entre consciente e inconsciente, termos que são utilizados apenas para caracterizar o homem racional, o qual só tem evidência de que está acordado devido à teia regular e rígida dos conceitos, mente inconscientemente e, graças a esta inconsciência e a este esquecimento, chega ao sentimento de verdade. Portanto, também o contraste entre verdade e mentira só é possível devido a um tal esquecimento e por obra da linguagem uniforme e legal.¹⁶⁰

O conceito é visto como fruto de processos subjetivos, de metaforizações dos nossos estímulos mais originais e ainda de uma convenção (também em Gerber). Da compreensão de que “todo conceito surge pela igualação do não-igual”, Nietzsche descreve o nascimento dos conceitos de folha e de honestidade: “tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a uma outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do diferenciável”¹⁶¹; da mesma forma acontece na designação da honestidade: as “inúmeras ações individualizadas e, por conseguinte, desiguais, que igualamos por omissão do desigual e passamos a designar, desta feita, como ações honestas; a partir delas formulamos, finalmente, uma *qualitas occulta* com o nome: honestidade”¹⁶². Essa definição de conceito critica diretamente às concepções idealistas que acreditam na existência de um modelo ideal da coisa. Ao se referir à “coisa em si” ou a um tal “X” inacessível no texto, Nietzsche quer justamente se contrapor a tais ideias e com isso realçar o caráter antropomórfico das nossas questões. Conforme seu pensamento, “acreditamos saber algo acerca das próprias coisas, quando falamos de árvores, cores, neve e

¹⁶⁰ BELO, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 268.

¹⁶¹ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 33.

¹⁶² *Idem*, p. 35.

flores, mas, com isso, nada possuímos senão metáforas das coisas, que não correspondem, em absoluto, às essencialidades originais”¹⁶³.

A noção de esquecimento (ou de inconsciência) parece explicar a recorrente pergunta do texto, sobre a origem do impulso à verdade. Esse esquecimento é compreendido em dois momentos distintos: quando o homem esquece da origem metafórica do conceito e no esquecimento (ou inconsciência) de que ele próprio é o artesão dessas fixações. Voltando ao questionamento de qual seria o objetivo deste ensaio de 1873, complementaríamos aqui dizendo que se trata de um posicionamento contra as ideias que acreditam num sentido moral inato e numa tendência inata à verdade, ao passo que a verdade nada mais é que uma mentira consentida, social e gregária. Quanto ao “sentimento de verdade”, este acaba por se traduzir em inconsciência, hábito, abandono e esquecimento. Para Nietzsche, “a verdade é fria, a crença na verdade é poderosa”¹⁶⁴.

Como questionador da verdade, Nietzsche aponta para a impossibilidade de se pensar numa verdade pura, imóvel, única e absoluta, pois ela é originada do pulsar incessante da atividade criadora do homem. Mas, afinal, como ele definiria a verdade? A verdade é, para o filósofo,

um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas.¹⁶⁵

Alguns estudiosos do pensamento de Nietzsche apontam esta passagem como a “definição” de verdade do filósofo. No entanto, segundo Rogério Lopes, não se deve esquecer que esta é uma passagem carregada de ironia, em que o filósofo, sem a intenção de definir a verdade, quer chamar a atenção ao que “ocorre em grande parte das nossas trocas linguísticas, nas quais a maioria das pessoas estão psicologicamente seguras de estar de posse da verdade, quando de fato estão dando prosseguimento a um jogo de cartas marcadas”¹⁶⁶. Este famoso trecho de *Verdade e Mentira*, continua Rogério, resumiria os resultados do que ele chamou de

¹⁶³ *Idem*, p. 33.

¹⁶⁴ F. Nietzsche, *Fragmento 19[254]*, p. 90 (incluso como anexo na tradução de Fernando Barros do ensaio *Verdade e Mentira*).

¹⁶⁵ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 36.

¹⁶⁶ Rogério Lopes, *Elementos de Retórica em Nietzsche*, p. 62.

“hipótese contratualista”¹⁶⁷. O questionamento de Nietzsche sobre tal impulso à verdade, prossegue com a constatação de que o homem, para existir em sociedade, vê-se levado a utilizar metáforas usuais, sendo obrigado a

mentir conforme uma convenção consolidada, mentir em rebanho num estilo a todos obrigatório. O homem decerto se esquece que é assim que as coisas se lhe apresentam; ele mente, pois, da maneira indicada, inconscientemente e conforme hábitos seculares – e precisamente *por meio dessa inconsciência*, justamente mediante esse esquecer-se, atinge o sentimento de verdade¹⁶⁸.

Depois do processo originário de captação das impressões primeiras, a linguagem vem à tona, até que se estabeleça aquela crença no verdadeiro. Segundo Nietzsche, a necessidade inerente ao homem da vida em “rebanho” o obriga ao comprometimento moral com a verdade, em função do esquecimento do caráter convencional e coercitivo de suas regras. Nesse sentido, compreende-se que a problemática da linguagem está diretamente ligada à moral, enquanto expressão (descrição) e transposição dos afetos, o que nos remete a uma linguagem simbólica dos afetos no seu sentido psicofisiológico. A moral é constituída pelos recursos linguísticos e transforma a própria natureza do homem.

Pensar numa *percepção correta*, no sentido de encontrar uma expressão totalmente adequada de um objeto no sujeito, “é uma contraditória absurdidade” para o filósofo. O mundo percebido só se torna comunicável através da “relação estética”, que permite transpor de uma esfera para outra completamente distinta os procedimentos primeiros da língua. Sobre isto, afirma Nietzsche:

Entre duas esferas absolutamente diferentes tais como entre sujeito e objeto não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão, mas, acima de tudo, uma relação *estética*, digo, uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciante para uma língua totalmente estranha. Algo que requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestadamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora. A palavra aparência contém muitas tentações, daí eu evitá-la sempre que possível: pois não é verdade que a essência das coisas aparece no mundo empírico¹⁶⁹.

A consciência é responsável pelo aprisionamento do homem nas suas próprias teias que o faz crer na existência de um mundo prévio ao “verdadeiro” mundo das ações humanas, isso porque esse homem se desconhece enquanto “gênio da construção” que é “capaz de erguer sobre fundamentos instáveis e como sobre água corrente um domo de conceitos

¹⁶⁷ *Idem*, p. 81. No sentido de uma Teoria do Contrato: o homem enquanto animal geneticamente apolítico depende de um consenso, de um acordo político de paz para viver em sociedade.

¹⁶⁸ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 36.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 41.

infinitamente complicado”¹⁷⁰. Na mesma proporção em que esse homem se conecta com o mundo fixo dos conceitos, distancia-se da sobriedade que proporciona o contato direto com a realidade, ou seja, da concepção clara de que *não* existe uma Verdade. Aquele homem está totalmente esquecido de que é a linguagem, enquanto criação humana, que oferece ao nosso intelecto os “meios para a fixação do devir”¹⁷¹. Com sua crítica filosófica da linguagem, Nietzsche tenta “compreender o problema dos limites do conhecimento especialmente a partir da perspectiva estética em detrimento do ponto de vista moral”¹⁷².

O “Impulso à Verdade” e o “Impulso à Formação de Metáforas”

A segunda parte do *Verdade e Mentira* traz à discussão, com maior evidência, o contraponto do tão questionado “impulso à verdade” (peculiaridade do “homem racional”), que é o “impulso à formação de metáforas” (particularidade do “homem intuitivo”). A tradicional dualidade implícita nesta contraposição, razão e intuição, remete-nos aos dois impulsos artísticos da natureza, apolíneo e dionisíaco, conceitos-chave da primeira obra publicada de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*.

No contexto dessa obra, em que o filósofo pensava no equilíbrio entre os deuses Apolo e Dioniso na arte trágica, o dionisíaco aparecia com certa superioridade e primazia em relação ao apolíneo, da mesma forma que o impulso artístico, que retoma essa noção de dionisíaco, surge aqui no *Verdade e Mentira*, supondo certa subordinação do homem racional ao homem intuitivo. No entanto, verifica-se que na argumentação “extramoral” de Nietzsche não há mais a presença do conceito dionisíaco, que carrega em si uma acepção metafísica. O escrito inacabado de 1873 está inteiramente voltado ao campo das “aparências”, uma realidade que seria fundamentalmente apolínea na linguagem de *O Nascimento da Tragédia* – esse termo também não encontra mais lugar na argumentação do *Verdade e Mentira*. O filósofo alemão limitou suas reflexões ao mundo artístico e fenomênico da linguagem para rejeitar qualquer possibilidade de se pensar naquilo que supostamente está para além do nosso campo perceptivo. Para pôr em xeque as noções de conhecimento e de verdade – que são próprios ao homem de ação, no qual a razão e seus conceitos são a essência da vida – Nietzsche apresenta o impulso à formação de metáforas como sendo o impulso fundamental do homem e que

¹⁷⁰ *Idem*, p. 38.

¹⁷¹ Thelma Fonseca, “Impulso Artístico e Mentira”, p. 248.

¹⁷² *Idem*, p. 249.

encontra no mito ou na arte seu âmbito de ação. Esse homem, dotado do impulso de metaforizar e de vontade inata de experimentação, reconhece sua inclinação a se deixar enganar de forma análoga à época em que o *rapsodo* narra-lhe os contos. Sobre esse homem de ilusão, da dissimulação, do carnaval, do mito, do sonho, do jogo, da arte e da poesia, Nietzsche diz que:

perpetuamente, mistura as rubricas e as divisórias dos conceitos ao introduzir novas transposições, metáforas, metonímias; perpetuamente, demonstra o ávido desejo de configurar o mundo à disposição do homem desperto sob uma forma tão coloridamente irregular, inconsequentemente desarmônica, instigante e eternamente nova como a do mundo do sonho. Em si, o homem desperto adquire clara consciência de que está acordado somente por meio da firme e regular teia conceitual e, precisamente por isso, chega às vezes à crença de que está a sonhar, caso alguma vez aquela teia conceitual seja despedaçada pela arte¹⁷³.

Então, denomina-se um homem racional aquele que se dedica à vida conceitual, ao mundo das abstrações e que anseia pela Verdade, ao passo que o homem intuitivo é aquele que se reconhece constantemente como criador de metáforas, artístico por excelência, capaz de ser “tão irracional no sofrimento quanto na felicidade, grita alto e não dispõe de consolo”¹⁷⁴. O homem estóico (exemplo do homem do conceito) só sabe silenciar-se diante do mundo de instabilidade que o intuitivo o coloca. Enquanto este executa a dissimulação com felicidade, o outro se sente infeliz e inseguro. Com a crença na consciência, o homem do conceito (o filósofo e o cientista) tem uma vida decadente, sem sonhos e sem a intervenção artística. A crítica nietzschiana incide diretamente na ideia de que o mundo teria uma estrutura linguística petrificada.

Segundo Thelma Lessa, no seu artigo que aponta algumas aproximações das ideias desse ensaio com o pensamento schopenhaueriano, essa segunda parte do *Verdade e Mentira* está fundamentada no romantismo de Schiller e no idealismo de Schelling. A influência do primeiro “se deixa revelar na apreciação do modelo grego, em que, para Schiller, a arte proporcionava o verdadeiro equilíbrio entre a razão e a sensibilidade”¹⁷⁵. E no que diz respeito à relação entre Schelling e Nietzsche, afirma que “o equilíbrio entre ambos, como se sabe, necessário à consecução do projeto ético schilleriano, será encontrado na arte”¹⁷⁶. Contudo, apesar da importância que Nietzsche dá às intuições, ainda é possível dizer que sua argumentação propõe um equilíbrio de forças entre o homem racional e o homem intuitivo.

¹⁷³ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 46.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 50.

¹⁷⁵ Thelma Lessa da Fonseca, “Impulso Artístico e Mentira”, p. 245.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*.

A forma incompleta do *Verdade e Mentira* é um aspecto relevante para Fernando Belo. Em seu livro *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*, ele realiza um trabalho minucioso de exegese do texto nietzschiano e afirma que os dois capítulos ou partes que compõem esse escrito póstumo se diferenciam entre si, sendo o primeiro mais filosófico que o segundo. Devido à forma distinta de argumentação das partes de um mesmo texto, Belo se diz motivado a refletir sobre a intenção de Nietzsche em distanciar tanto uma parte da outra, além de ligar a incompletude desse texto à escrita fragmentária que o filósofo adotará posteriormente. Considerando esta reflexão válida, mas sem entrar no mérito desta questão, é de grande valia observar, neste momento, que Nietzsche dedica muito mais atenção ao aspecto artístico da vida na segunda parte do seu escrito, e isso se dá pela sua reflexão sobre a linguagem metafórica. De acordo com o filósofo alemão, a arte é capaz de libertar o homem do aprisionamento conceitual, de deixar o intelecto livre para embaralhar e reagrupar tudo. Conduzido agora pelas intuições, esse homem aprende a brincar com os mais audaciosos artifícios, sem jamais se perder nos esquemas fantasmagóricos das abstrações:

o intelecto, esse mestre da dissimulação, acha-se, pois, livre e desobrigado de todo seu serviço de escravo sempre que pode enganar sem causar *prejuízo*, e festeja, então, suas Saturnais [...]. Com satisfação criativa, baralha as metáforas e desloca as pedras demarcatórias da abstração¹⁷⁷.

Por fim, Nietzsche vai dizer que a palavra não foi feita para as abstrações, por isso o homem fica sem voz quando as vê e se por algum motivo precisa falar alguma coisa, sendo impossível, “fala por meio de metáforas nitidamente proibidas e combinações conceituais inauditas, para ao menos corresponder criativamente, mediante o desmantelamento e a ridicularização das antigas limitações conceituais, à poderosa intuição atual”¹⁷⁸.

Valor e Origem do Conhecimento

No mesmo ano de publicação de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche envia para Cosima Wagner os *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Este escrito, que se deixa intitular por esta curiosa expressão, é composto de reflexões breves (também inacabadas). Nele encontramos o texto *Sobre o Pathos da Verdade*, no qual o filósofo apresenta a mesma fábula que inicia o *Verdade e Mentira*. Com afirmações semelhantes, o jovem Nietzsche

¹⁷⁷ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 47.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 48.

censura os homens que acham que possuem a “verdade” ou o “sentimento de verdade”, e ridiculariza a perspectiva cósmica do conhecimento. A fábula é a seguinte:

Em algum remoto recanto do universo, que se deságua fulgurantemente em inumeráveis sistemas solares, havia uma vez um astro, no qual animais astuciosos inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais audacioso e hipócrita da “história universal”: mas, no fim das contas, foi apenas um minuto. Após alguns respiros da natureza, o astro congelou-se, e os astuciosos animais tiveram de morrer¹⁷⁹.

Podemos dizer que *Cinco Prefácios*, juntamente com o ensaio *Verdade e Mentira*, são as primeiras tentativas do filósofo em se inserir na discussão acerca do problema do conhecimento, tal como se apresenta no ambiente filosófico e científico do século XIX. Kant, Schopenhauer, Friedrich Lange, Hermann von Helmholtz, Hartmann, Johann Zöllner e Gerber são os principais interlocutores de Nietzsche neste período, fundamentais para o desenvolvimento do seu pensamento. Segundo Peter Bornedal¹⁸⁰, na reflexão sobre a relação mente-matéria, Nietzsche coloca-se ao lado da postura dos “pessimistas científicas” (Schopenhauer e Hartmann: a descoberta científica é apenas a objetividade de uma vontade irracional e inconsciente), em detrimento da postura dos “otimistas científicas” (Helmholtz e Lange).

Ainda de acordo com Bornedal, Nietzsche segue a teoria do conhecimento de Schopenhauer: temos em comum com os animais a Vontade e o Intelecto, este último entendido como faculdade que *percebe* os objetos através das categorias do tempo, espaço e causalidade. Diferenciamos-nos meramente pela Razão, concebida como habilidade artificial e superficial de formar conceitos. Dando seguimento ao pensamento do seu “educador”, mas também seguindo Lange e Helmholtz, Nietzsche direciona o conhecimento para a realidade “aparente”, negando toda possibilidade do conhecimento “transcendente”. A percepção sensorial é o guia básico na produção do conhecimento.

Aquela mesma oscilação entre o *valor* e a *origem* que aparece no texto quando trata da verdade também aparece na questão do conhecimento. Acercado desse problema, acredita-se que Nietzsche faz uma crítica epistemológica enviesada, já que não pretende fazer de fato teoria do conhecimento. Essa problemática (intimamente ligada à questão da linguagem e da verdade) não se consolida de forma estruturada e sistemática no pensamento do filósofo, nem se restringe a um único período da sua obra. De acordo com Thomaz Brum, em *Nietzsche: as*

¹⁷⁹ *Idem*, p. 25.

¹⁸⁰ Peter Bornedal, *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin / New York, 2010.

Artes do Intelecto, o filósofo alemão parte de uma concepção naturalista do conhecimento que determina e explica sua gênese, para se opor principalmente a:

- *um tipo de racionalismo* que concebe o conhecimento como apreensão incondicionada do ser verdadeiro (posição que estabelece um mundo verdadeiro ideal independente de nossa experiência.
- *um tipo de empirismo* fundado no mito da ‘coisa dada’ e do intelecto como instrumento capaz de captá-la e conhecê-la (posição que entende o conhecimento como apreensão de meros fatos)¹⁸¹.

Nietzsche concebe o conhecimento como uma atividade que depende necessariamente das vivências humanas. Todas as formas de conhecimento,

desde a percepção sensível até a ciência, passando pela formação da linguagem e dos conceitos, todas são, a seu modo, atividades artísticas, no que revelam que – sem o homem – o mundo não teria sentido. Este, ‘escultor, duro martelo, divino espectador que no sétimo dia contempla sua obra’, agora se encontra só – neste mundo sem Deus –, falando e ouvindo os ecos de suas próprias invenções¹⁸².

Criador de sentidos, continua Thomaz, “o homem do conhecimento se percebe não mais contemplativo captador de essências, mas um ativo produtor de valores [...]. O conhecimento produz esta obra de arte vital que é o mundo articulado que percebemos”¹⁸³.

Verifica-se, de certa forma, que não há uma investigação epistemológica na filosofia de Nietzsche, pois no seu pensamento não se estabelece uma relação sujeito-objeto. No mesmo sentido que o conhecimento é condicionado às relações humanas, visto como algo relacional, o filósofo vai se referir à lei da natureza fazendo a seguinte pergunta: “o que é, para nós uma lei da natureza? Ela não se dá a conhecer em si mesma, mas somente em seus efeitos, isto é, em suas relações com outras leis naturais, que, uma vez mais, só se dão a conhecer como relações”¹⁸⁴. Não existe correspondência entre natureza e conceito. Essa correspondência seria o único critério de verdade no campo do conhecimento enquanto teoria.

Nietzsche pressupõe que o nosso procedimento em relação à natureza segue aquela sua definição de conceito: da igualação do não-igual, pelas semelhanças, que depois, por engano e esquecimento, acaba sendo tomado pela própria coisa, ou seja, um procedimento antropomórfico. Thomaz Brum destaca o “sentimento de contingência” como uma característica fundamental do pensamento de Nietzsche. Nascido em *Verdade e Mentira* e presente em toda a sua filosofia, esse sentimento é conceitualmente definido como capaz de

¹⁸¹ BRUM, José Thomaz. *Nietzsche: as Artes do Intelecto*. São Paulo: Editora L&PM, 1986 (Coleção Universidade Livre), p. 34.

¹⁸² *Idem*, p. 72.

¹⁸³ *Idem*, p. 14-15.

¹⁸⁴ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 43.

levar “o animal humano a uma situação trágica no Universo, abalando radicalmente seu orgulho antropocêntrico [Freud chamaria de narcisismo]”¹⁸⁵. Na contingência, o homem se vê obrigado a abandonar sua confortável condição de animal divino e passa a ser visto como um acontecimento contingente. Um dos principais motivos que possibilitou essa mudança de perspectiva foi o desenvolvimento da ciência da época. As descobertas científicas – a revolução copernicana, a evolução das espécies de Darwin e as afirmações sobre o desaparecimento do sol e dos planetas nos cálculos científicos – causaram no homem a total sensação de ausência e de impotência. Foi em nome do ferido orgulho antropocêntrico que o homem começou a inventar e procurou “criar uma paisagem não-moral e não-metafísica – através da qual se pudesse perceber o animal inteligente sem qualquer ilusão transcendente”¹⁸⁶. Em consequência disto,

[...] a linguagem, com suas denominações arbitrárias, e os conceitos, com suas abstrações, fornecem a base para o edifício de antropomorfismos que construímos para tornar possível a vida. A ciência, antropomorfismo sofisticado e aperfeiçoado, é uma extensão das categorias\ linguagem\ conceitos em seu papel de construtora e humanizadora de um mundo onde possamos viver. Através de ilusões e metáforas, o homem constrói o seu mundo antropomórfico, assimilando-o ao seu olhar formador.¹⁸⁷

É nesse sentido que as temáticas da verdade, linguagem e conhecimento são desenvolvidas em *Verdade e Mentira*: numa perspectiva em que o mundo humano não é concebido sob a imagem divina. Logo, a verdade é uma obra humana: “assim como a abelha constrói os favos”, diz Nietzsche, “e, ao mesmo tempo, enche-os de mel, assim também opera a ciência irrefreadamente sobre aquele enorme columbário de conceitos, cemitério das intuições, sempre construindo novos e mais elevados pavimentos”¹⁸⁸. E conclui: “tudo aquilo que sobreleva o homem ao animal depende dessa capacidade de volatizar as metáforas intuitivas num esquema, de dissolver uma imagem num conceito”¹⁸⁹.

A Retórica e a Linguagem

Em sua obra *Relações de Força*, Ginzburg desenvolve uma interessante discussão sobre a ligação entre história, retórica e prova. Na análise que o autor apresenta de Nietzsche,

¹⁸⁵ José Thomaz Brum, *Nietzsche: as Artes do Intelecto*, p. 19.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 20.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 13.

¹⁸⁸ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 45.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 37.

ele exclui a noção de prova da concepção de retórica do filósofo, o que já afastaria de imediato sua concepção da aristotélica, que não deixa escapar à retórica dois elementos fundamentais: a história e a prova. Para Ginzburg, a reconstrução que Nietzsche faz da retórica não condiz com aquela que fora teorizada e praticada na democracia ateniense, tendo em vista que ele usa a retórica como um instrumento crítico na elaboração de seu pensamento “sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”. O filósofo alemão sustentará que a ilusão do homem em possuir a verdade está associada à regularidade da linguagem, afirmando que “toda palavra generaliza arbitrariamente uma experiência sensorial absolutamente específica; todo conceito encerra uma metáfora esquecida, mergulhada no inconsciente”¹⁹⁰. Daí considerar que pela interpretação nietzschiana da verdade chegamos à desconstrução total do mundo seguro do conceito e à consciência de que é impossível alcançar a “verdade”.

A nuclear passagem do *Verdade e Mentira*, que “define” e desconstrói a noção de verdade metafísica, acaba ofuscando uma das ideias centrais do texto, que fora apresentada antes nos escritos sobre a retórica, por influência direta da obra de Gerber: a de que a linguagem é originariamente tropo, intrinsecamente poética. Nessa passagem (antes citada da verdade como “um exército móvel de metáforas, metonímias...”), evidencia-se a intrínseca relação entre a problemática da linguagem e a verdade, nexos principais das reflexões iniciadas em seu *Curso de Retórica*.

Uma curiosa leitura das implicações antiteológicas do *Verdade e Mentira* é feita também por Ginzburg. Partindo de uma abordagem histórica, o autor busca nas fontes de Gerber, no *Fausto* de Goethe mais especificamente, a discussão que o levou à concepção da natureza poética inerente à linguagem. Observa-se nessa leitura que por trás dessa interpretação estava a célebre interpretação de Lutero da sentença do Evangelho de João Batista: *en arkhé én ho lógos*. A questão girava em torno da tradução e interpretação desse “lógos”, pois, para Lutero, Deus era a verdade e essa verdade estava na palavra (*verbum*). Santo Agostinho, mais de dez séculos antes de Lutero, já havia tratado do tema. Depois de aprender e ensinar a retórica, Agostinho observou a importância do conhecimento dos tropos para a compreensão do texto sagrado. Lutero, seguindo Agostinho, observou que Cristo se servia das alegorias e das parábolas para comover a plebe e o vulgo. O apóstolo Paulo, detentor de profundo conhecimento em retórica, usava a alegoria (como faz todo grande poeta) e a sinédoque (um tropo bem comum nas páginas sacras) para falar de “prepúcio” e

¹⁹⁰ GINZBURG, Carlo. *Relações de Força: História, Retórica, Prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 23-4.

“circuncisão”. Por meio de metáforas, Lutero compreendia a redenção, a qual Cristo levava o gênero humano.

Podemos notar que Nietzsche, indiretamente, estava também dialogando com essa tradição teológica, através de Gustav Gerber e também do grande amigo Overbeck que pesquisava sobre o Evangelho de João e tinha calorosas discussões com o amigo sobre o tema. Ademais, Nietzsche, em contato com essa concepção idealista da linguagem, refutou-a de imediato com sua tese radicalmente cética da verdade. Diante da grande pergunta que nem Cristo (João, 18,38) respondeu para Pilatos (“o que é a verdade?”), o filósofo responde então com sua sentença: “a verdade é um exército móvel de metáforas, metonímias, e antropomorfismos...”.

Como se sabe, o forte interesse de Nietzsche pela questão da linguagem está alicerçado no estudo das características das culturas antigas grega e romana, com a valorização das intuições dos gregos “pré-platônicos”. Com o reconhecimento da linguagem como uma força inconsciente dominante, o filósofo a concebe como a ferramenta humana que expressa o *pathos* da verdade, que exterioriza as emoções e apreensões subjetivas, embora deixe bem claro que tudo o que está no mundo conceitual da palavra pertence ao mundo consciente e racional. Nietzsche parece ter entrado no âmbito das discussões científicas e psicológicas quando se refere à gênese da linguagem e ao domínio das atribuições de significados aos nossos estímulos sensoriais. No campo da percepção, em que a significação do mundo é dada pelos nossos órgãos dos sentidos, ele localiza a discussão sobre os tropos: “nossos primitivos hábitos de inferência” ou o discurso autêntico da linguagem. Assim diz a seguinte passagem do *Livro do Filósofo* (um livro não publicado por Nietzsche):

Sobre os tropos e não sobre os raciocínios inconscientes é que se baseiam nossas percepções sensíveis. Identificar o semelhante com o semelhante, descobrir qualquer semelhança entre uma coisa e outra, é o processo original. A *memória* vive desta atividade e exercita-a continuamente. O fenômeno original é pois a *confusão* – que implica o *ato de ver as formas*. A imagem no olho fornece a medida ao nosso conhecimento enquanto o ouvido fornece o ritmo. A partir do olho jamais teríamos chegado à representação do tempo e a partir do ouvido muito menos à representação do espaço. A sensação de causalidade corresponde ao sentido do tato.¹⁹¹

Nessa perspectiva de que os sentidos sensoriais “dizem” o mundo, é possível pensar que os tropos seriam uma maneira de ver as formas de modo mais “original”, pois eles captam

¹⁹¹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Livro do Filósofo*. Trad. Rubens E. F. Frias. 6. ed. São Paulo: Centauro, 2004, p. 47. Os fragmentos que entrariam na composição desse livro foram publicados no vol. 7 da *KSA*, destinado aos fragmentos póstumos do período de 1869-74. A ordenação segue o critério cronológico dos manuscritos de Nietzsche.

a “confusão” perceptiva. Segundo Nietzsche, a relação entre as percepções e os tropos se estabelece através da forma não-reflexiva de expressão, sendo que cada elemento de assimilação corresponde a um sentido particular. Essa ideia parece condensar os pontos de vista psicológico (cognitivo) e fisiológico (biológico) da percepção, o que pressupõe uma organização e uma interpretação dos estímulos nervosos originais. Arriscaríamos afirmar que o enfoque filosófico do jovem Nietzsche está na arte e na ciência. A arte, que desperta dos sonhos, é o arquétipo da transposição característica da retórica e não a ciência, fato que estabelece a primazia da retórica sobre a lógica, no sentido de que o valor do discurso indemonstrável é maior do que aquele da proposição científica. Para o filósofo, a raiz da linguagem é poética e retórica. Sem desqualificar o papel da ciência, nota-se que essa ênfase nietzschiana serve como um protesto em nome da arte, que é a principal responsável pelo desenvolvimento da sensibilidade e da existência humanas, algo que se julgava quase esquecido na sua época. A *doxa*, componente chave da questão, atua não para expressar a verdade, mas para captar um ponto de vista parcial que está preso à subjetividade humana.

Essa concepção retórica da linguagem está alicerçada numa postura totalmente anticientificista, que combate diretamente a ideia de que o conhecimento é universal e necessário, capaz de dizer a realidade como ela é em si, como uma verdade imutável. Segundo Guérvos, pela primeira vez a retórica (enquanto “paradigma linguístico”) é reabilitada e assumida historicamente como uma “antifilosofia”¹⁹². Diante da afirmativa nietzschiana de que a linguagem é essencialmente retórica, deve-se lembrar daquela duplicidade pressuposta no próprio sentido de linguagem: de um lado, a linguagem poético-metafórica que é originária e, de outro, a linguagem usual-conceitual. Daí, então, considerar o processo de transposição que constitui a linguagem: uma imagem subjetiva concretizada em conceito.

Conforma a leitura que Fernando Belo faz do ensaio *Verdade e mentira*, a gênese da linguagem é um aspecto decisivo na compreensão do texto e há três conjuntos de paradigmas que permitiram a descrição desta gênese, que são: “os que dizem respeito à relação com a vida, os que dizem respeito a uma filosofia da percepção e do conhecimento e os que jogam em torno da linguagem”¹⁹³. Nesta perspectiva, nota-se total rejeição às concepções que afirmam ser a linguagem uma expressão adequada do mundo. Nietzsche enfatiza o caráter limitado da linguagem e a julga incapaz de atingir uma estrutura pura e acabada. Com isso, o filósofo alemão critica a filosofia tradicional por não ter interrogado a própria linguagem,

¹⁹² Introdução de Luis Enrique Guérvos aos *Escritos sobre Retórica* de Nietzsche, p. 13.

¹⁹³ Fernando Belo, *op. cit.*, p. 268.

procurando esclarecer assim essa sua gênese antropomórfica, sem essência, sem verdadeiro em-si. A retórica é indicada como

o novo modelo da grande arte antiga escolhido por Nietzsche em sua investigação perene sobre o fazer artístico: “A retórica é arte mais leal: aquela que reconhece que visa enganar”. Ora, ao estudar a retórica – arte cuja maior verdade é afirmar com transparência a ilusão –, Nietzsche não abandona os gregos; ao contrário, ele os confirma como o povo de sabedoria quase onisciente, sabedoria ligada ao exercício da arte: “Entre eles – os gregos – *Ars, techné*, designa a técnica retórica: eis o que é muito característico de um povo de artistas!”¹⁹⁴.

Dada a impossibilidade da linguagem se cristalizar, como diz o jovem professor de *Basel* no seu *Curso de Retórica*, “o maravilhoso processo da seleção das formas da linguagem nunca deixa de se desenvolver”¹⁹⁵. Com base nesta argumentação que liga a linguagem à retórica, destaca-se a importância do poder natural de criação que é próprio da metáfora. A sua mobilidade e vivacidade, ou seja, sua força criativa é o ponto chave que define todo o interesse do filósofo pela problemática da linguagem. Sobre isto, Rosana Suarez afirma:

O reconhecimento da *implicação basilar* entre a arte e a linguagem encaminha as interrogações mais marcantes nos escritos nietzschianos de 1872 a 1874. Isto é: determinados os processos pelos quais se constitui a linguagem, processos originários que, entretanto, se assemelham aos artifícios de figuração e de ilusionismo da retórica, é possível, se questionará Nietzsche, garantir a adequação *essencial, própria*, entre palavra e mundo? Ou, na formulação de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*: “As designações e as coisas coincidem? A linguagem é a expressão adequada de todas as realidades?”¹⁹⁶

De fato, como pudemos notar até aqui, todos estes questionamentos encontram em Nietzsche respostas negativas, já que na sua concepção de linguagem a metáfora assume um papel fundamental. A linguagem jamais poderia ser entendida como adequação própria do mundo, porque ela trabalha unicamente no campo da impropriedade. É justamente por isso que Nietzsche traz à tona a “metáfora” para indicar a “transposição de significação” e ainda para salientar “os aspectos plásticos, criadores, mas também dissimuladores e falsificadores da arte”¹⁹⁷.

Diante do que foi dito sobre a metáfora, pretendemos marcá-la aqui como o tropo *mor* nessa discussão, para que compreendamos melhor o sentido de tropo utilizado por Nietzsche. A metáfora é o termo mais utilizado pelo filósofo e, historicamente, representa todos os outros tropos. Entretanto, devemos lembrar que não há no pensamento nietzschiano uma predileção

¹⁹⁴ Rosana Suarez, *Nietzsche e a Linguagem*, p. 70-1.

¹⁹⁵ F. Nietzsche, *Da Retórica*, p. 69.

¹⁹⁶ Rosana Suarez, *Nietzsche e a Linguagem*, p. 72.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 69.

por uma única figura de linguagem, visto que seu interesse é enfatizar o caráter simbólico da linguagem e destacar o sentido comum de transposição inerente aos tropos. Por esse motivo, talvez não seja acertada a hipótese segundo a qual Nietzsche teria se preocupado em determinar um dos tropos como aquele que melhor serviria para a criação da ideia da “essência” de alguma coisa, como podemos verificar na apresentação de Thelma Lessa da Fonseca de sua tradução do *Curso de Retórica*:

Rigorosamente, é a metonímia – e não a metáfora, conforme se entende habitualmente – a figura de linguagem capaz de nos levar à reconstituição do processo criador da “essência” das coisas, pois supomos, em consequência do seu emprego reiterado, que haja um “ser” por detrás de nossas afecções. Por meio de um costume, passamos a “ver” tal ou qual modificação como “ser”¹⁹⁸.

Ao falar dos tropos em geral, considerados os “fenômenos poderosos na linguagem”, Nietzsche parece não querer se envolver nessa questão mais específica que trata da particularidade de cada tropo, nem o prioriza como ornamento estético do discurso, apesar de diferenciá-los. Seu objetivo, desde então, é tentar esclarecer a gigantesca dimensão do mundo dos artifícios retóricos que procuram representar, linguisticamente, algo que jamais poderá ser dito (em palavras) com total fidelidade ao que é em si. Ainda assim, perante a tese central do *Curso de Retórica*, de que a linguagem é em sua essência retórica, consideramos adequado destacar a importância que a metáfora particularmente tem no primeiro período de seu pensamento. Esse seria mais um indício da decisiva influência que o estudo da retórica de Aristóteles exerce no jovem Nietzsche (assim como o distanciamento entre ambos).

Derivada das palavras gregas “*meta*” (mudança) e “*phora*” (transporte), a metáfora ganhou na história grande respaldo, tornando-se objeto de estudo em diversos campos do saber, devido a sua complexidade, inclusive na filosofia. A abordagem aristotélica tem, certamente, um valor histórico fundamental: nela o conceito de metáfora é identificado com o termo genérico que compreende todas as outras figuras retóricas. Ponderando alguns estudos que apontam a metáfora como o tropo mais relevante, verifica-se que ela aparece como a expressão dos sentimentos, das ideias e das emoções de maneira inventiva e completamente inovadora, através de uma ferramenta eficiente de associação de semelhança tácita entre dois elementos. Além disso, com todo seu caráter representativo, a metáfora também tem outra função, a de ornamentar e embelezar um discurso.

¹⁹⁸ Introdução de Thelma Lessa ao *Curso de Retórica* de Nietzsche, p. 24. Não é de nosso interesse aqui falar da qualidade da tradução citada, mas apontar para importância que Nietzsche dá ao sentido de transposição, inerente aos tropos em geral. E ao falar unicamente do papel da metáfora, temos o intuito de tomá-la como representante desses artifícios retóricos.

Destes dois caminhos enveredados pela metáfora, qual seria mesmo o sentido que Nietzsche queria ressaltar? Para falar sobre isso, tomaremos a distinção feita por Juliana Cunha Menezes, em seu artigo “A Metáfora para Borges, Aristóteles, Vico e Nietzsche”, no qual são apresentados “dois pontos de vista principais sobre a metáfora: ela pode ser encarada como *fundante* ou *fundada*”¹⁹⁹. Segundo a autora, Nietzsche segue a tradição da metáfora fundante, que é vista como criadora de conceitos. Para ele, o mundo que temos acesso é resultado de inúmeras metáforas, enquanto que todo o mundo conceitual ou ideal que tomamos como o campo da verdade são metáforas cristalizadas pelo acordo entre os homens. Com base nesta concepção, a linguagem já nasceria metafórica. Por outro lado, o grupo da metáfora fundada, do qual Aristóteles faz parte, guia-se por um viés racionalista, fundado na ideia de uma razão controladora. A linguagem seria vista como um artefato que podemos controlar para representar, persuadir e dizer o mundo.

De acordo com esta distinção, na tradição da metáfora fundada há uma separação entre a linguagem literal (corrente) e a metafórica (figurativa): a metáfora seria um erro, um desvio calculado da norma, do literal. Já na tradição da metáfora fundante, o literal não comparece, não há esse desvio: a linguagem é em si mesma metafórica. Juliana Cunha afirma ainda que também para Borges e Vico as palavras seriam originariamente metafóricas²⁰⁰. Responsável pela criação dos conceitos (da linguagem, portanto), a metáfora “significa tratar como algo que, num dado ponto, foi reconhecido como *semelhante*”²⁰¹. Sendo assim,

a própria relação de um estímulo nervoso com a imagem gerada não é, em si, algo necessário; mas, quando justamente a mesma imagem foi gerada milhões de vezes e foi herdada por muitas gerações de homens, até que, por fim, aparece junto à humanidade inteira sempre na sequência da mesma ocasião, então ela termina por adquirir, ao fim e ao cabo, o mesmo significado para o homem, como se fosse a imagem exclusivamente necessária e como se aquela relação do estímulo nervoso original com a imagem gerada constituísse uma firme relação causal.²⁰²

Contra a dureza e frieza exalada da lógica, Nietzsche encontra na metáfora o meio artístico de romper com a rigidez do mundo conceitual da “verdade”:

Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e desprovida de seu correlato, e, por isso, sabe sempre eludir a todo rubricar, o grande edifício dos conceitos exibe a inflexível regularidade de um columbário romano e exala na lógica aquela dureza e frieza que são próprias à matemática. Aquele que é baforado por essa frieza mal acreditará que mesmo o conceito, ossificado e octogonal como um dado e tão rolante como este, permanece tão-somente o *resíduo de uma metáfora*, sendo que a ilusão

¹⁹⁹ Há interpretações que falam de metáfora viva e metáfora morta.

²⁰⁰ MENEZES, Juliana Cunha. “A Metáfora para Borges, Aristóteles, Vico e Nietzsche”. In: *Revista Memento*, Vol. 3, n. 1, 2012, p. 162.

²⁰¹ F. Nietzsche, *Sobre Verdade e Mentira*, p. 89.

²⁰² *Idem*, p. 41.

da transposição artística de um estímulo nervoso em imagens, se não é a mãe, é ao menos a avó de todo conceito. Mas, no interior desse jogo de dados dos conceitos, denomina-se “verdade” a utilização de cada dado tal como ele é designado.²⁰³

Como se vê, a investigação de Nietzsche sobre a verdade é uma tentativa de negar a ideia da existência da verdade como um “valor superior” e ideal, é uma crítica ao próprio “projeto epistemológico”, dirá Roberto Machado em *Nietzsche e a Verdade*. Aquele que acredita na verdade engessada dos conceitos, como fariam os homens da ciência, perdem de vista todo processo originário da linguagem no seu sentido “extramoral”, e se esquecem do valor artístico de criação humana, em que os momentos de transposições são inseparáveis das noções de beleza e de ilusão. Contudo, quando Nietzsche se refere à origem da linguagem, falando do poder imaginativo que o homem tem de perceber e traduzir em palavras uma “emoção e uma apreensão subjetivas”, isto nos direcionaria para uma possível teoria da percepção, como afirma Béatrice Han-Pile em seu artigo “Aspectos Transcendentais, Compromissos Ontológicos e Elementos Naturalistas no Pensamento de Nietzsche”. O ataque nietzschiano à objetividade no *Verdade e Mentira* “não repousa em uma análise da linguagem, mas da percepção”. As metáforas descritas pelo filósofo são “perceptuais” e anteriores à linguagem. Conforme já verificamos antes na interpretação de Han-Pile, vejamos novamente o que ela diz:

A ideia de Nietzsche parece ser que, assim como as metáforas envolvem a transferência de significado de um termo para um outro que não reflete suas características objetivas, como os procedimentos da imaginação, da mesma forma, no caso da percepção, não há conexão objetiva, necessária ou racional entre os estímulos nervosos, imagens e sons. Eles são todos diferentes em natureza, e a passagem de um para o outro é possível apenas pela capacidade subjetiva de nossa imaginação, vista como um poder artístico primordial sobre o qual não há, originalmente, restrições conceptuais²⁰⁴.

A respeito disto, talvez apontando para a ideia de perspectivismo nietzschiano, Tomaz Brum afirma:

Estamos restritos a perceber o mundo através de nossa perspectiva, conhecendo assim nossas metáforas ou ilusões: ‘nós as produzimos (nossas representações) com esta necessidade segundo a qual a aranha tece a sua teia. Se estamos obrigados a conceber as coisas sob estas formas, não devemos nos espantar que só conheçamos estas próprias formas’²⁰⁵.

²⁰³ *Idem*, p. 37-8.

²⁰⁴ Béatrice Han-Pile. “Aspectos Transcendentais, Compromissos Ontológicos e Elementos Naturalistas no Pensamento de Nietzsche”, p. 174.

²⁰⁵ José Thomaz Brum, *Nietzsche: as Artes do Intelecto*, p. 54.

Dado que não há, segundo Nietzsche, relação de adequação entre linguagem e mundo, a existência de diversas línguas é apontada pelo filósofo como uma prova desse abismo que separa as palavras das coisas, pois quando “dispostas lado a lado, as diferentes línguas mostram que, nas palavras, o que conta nunca é a verdade, jamais uma expressão adequada: pois, do contrário, não haveria tantas línguas”²⁰⁶ – esse exemplo da diversidade das línguas é novamente citado aqui por Nietzsche, utilizado antes para falar da impossibilidade da existência de uma linguagem *natural* no texto *Da origem da Linguagem*

Se não existe, pois, uma correspondência perfeita entre estímulo, imagem e som, esse procedimento de transposição se dá de forma arbitrária. Enquanto simples criações humanas, os nomes são atribuídos arbitrariamente. A fixação da palavra não passa de ficção. O objetivo da linguagem não é a verdade. A partir da eleição de uma característica específica, outros casos particulares são chamados de “iguais”, daí a denominação dos conceitos (ou processo de criação das “essências” das coisas).

Poderíamos, então, perguntar: o mundo é uma metáfora? Na perspectiva nietzschiana, o mundo antropomórfico é constituído pelas metáforas, logo concluiríamos que só temos acesso ao mundo das metáforas.

Percepção e Verdade

Como crítico da verdade, Nietzsche afirma que “a verdade possui um valor limitado”, ou seja, “ela é antropomórfica de fio a pavio e não contém um único ponto sequer que fosse ‘verdadeiro em si’, efetivo e universalmente válido, deixando de lado o homem”²⁰⁷. Ao mesmo tempo em que há uma vertente retórica da linguagem em *Verdade e Mentira*, tal texto também se configura, sob um aspecto fisiológico, como uma análise da percepção. Observa-se no texto um viés pragmático na preocupação em ligar o *em-si* à tendência ao falseamento, na tentativa de impedir que qualquer metáfora se cristalize e vire conceito. É preciso aceitar, como foi dito, a ideia da “apreensão pré-linguística do mundo”, pela qual se pressupõe que o nosso conhecimento sempre falseia. Um importante aspecto sobre a evolução do pensamento do filósofo neste contexto é observado por Leon Kossovitch em *Signos e Poderes em Nietzsche* (com o apoio de Derrida), quando chama a atenção para o notável abandono da

²⁰⁶ F. Nietzsche, *Verdade e Mentira*, p. 31.

²⁰⁷ *Idem*, p. 39.

representação pela significação na concepção de linguagem em Nietzsche, permitindo, assim, desvincular a linguagem de uma abordagem ontológica:

A crítica da verdade, de todos os temas da teoria do conhecimento, enfim, deve subtrair a linguagem da representação. É nesse sentido que Derrida diz muito bem: “[...] Nietzsche, longe de permanecer *simplesmente* (com Hegel e como queria Heidegger) *na* metafísica, teria contribuído poderosamente para liberar o significante de sua dependência ou de sua derivação com respeito ao *logos* e ao conceito conexo de verdade ou de significado primeiro, em todos os sentidos que se queira. A leitura e, portanto, a escrita, o texto, seriam para Nietzsche operações ‘originárias’ [...] com respeito a um sentido que elas não teriam inicialmente a transcrever ou a descobrir, que não seria, portanto, uma verdade significada no elemento original e na presença do *logos*, como *topos noetos*, entendimento divino ou estrutura de necessidade apriorística”.²⁰⁸

Deste modo, vê-se que o paradigma da linguagem servirá de antídoto contra qualquer tipo de ontologia idealista. Seguindo este raciocínio, Rogério Lopes afirma que

o que Nietzsche denuncia é precisamente a sedução que a gramática exerce sobre os filósofos, que os leva a compor uma ontologia com base na estrutura sintática e semântica da linguagem. Essa hipostasiação consiste em transformar formas e relações linguísticas em entidades metafísicas, o que ocasiona uma permutação entre causa e efeito no domínio prático (quando o que está em jogo são conceitos morais) e um povoamento excessivo do mundo (e das teorias sobre o mundo) com formas e espécies que a natureza desconhece.²⁰⁹

Nesta contraposição às posturas das filosofias metafísicas, que acreditam na existência da essência da coisa, e à afirmação da arbitrariedade do surgimento das palavras em relação aos objetos (presente em *Verdade e Mentira*), a filosofia nietzschiana reconhece a limitação da linguagem e “operará sempre em duplo registro: por um lado, criticará as concepções metafísicas como sendo ilusões fornecidas pela crença na linguagem; por outro, procurará romper os limites impostos pela linguagem”²¹⁰.

Fica então estabelecida a amplitude maior da linguagem em relação à lógica, que perde seu posto de estruturadora da realidade. Nesse contexto, em que todo e qualquer pensamento consciente só foi possível pela linguagem, podemos concluir que, cognitivamente, só podemos nos relacionar com o mundo de forma retórica. Vivemos de ilusões, nossa consciência apenas dedilha a superfície. Não se pode falar em consciência antes da linguagem porque ambas se configuram e se desenvolvem juntas (de acordo com o instinto de rebanho, a gregriedade). O pensamento consciente só foi possível pela linguagem e ambos

²⁰⁸ KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979, (Ensaio 60), p. 58-9.

²⁰⁹ Rogério Lopes, *Elementos de Retórica em Nietzsche*, p. 80.

²¹⁰ ITAPARICA, André Luís Mota. *Nietzsche: Estilo e Moral*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. Unijuí, 2002, p. 12.

são superficiais. A linguagem prepara o conhecimento. Nietzsche faz então a retórica surgir do procedimento epistemológico.

Como foi anunciado, as noções céticas do *Verdade e Mentira* representaram o deslocamento da temática da tragédia (inspirada na metafísica de Schopenhauer) para o problema da verdade. No entanto, a ruptura com a filosofia schopenhaueriana já acontece antes mesmo deste texto, apesar de Nietzsche só declarar abertamente em *Humano, Demasiado Humano*. A verdade passa a ser vista então como um conjunto de tropos. Segundo Derrida “a verdade era liquidada em favor da interpretação ativa, isto é, despojada de constrangimentos e limites”²¹¹. E a metáfora, sabemos, é uma representação adequada desta liberdade.

Diante dos dois aspectos da linguagem que foram apresentadas no texto (arbitrária e convencional), Nietzsche, de acordo com as anotações de Fernando Belo, parece seguir agora um convencionalismo que já fora apresentado muito antes por Platão em seu *Crátilo*²¹² – o que contrasta com sua crítica anterior ao convencionalismo no *Da Origem da Linguagem*. Em *Verdade e Mentira* Nietzsche retorna a esta concepção convencionalista da linguagem para criticar a dimensão conceitual da linguagem e afrontar novamente as ideias de Platão. Segundo o filósofo alemão, o idealista grego não consegue sustentar essa hipótese da origem da linguagem, que acaba se confundindo com o uso habitual que se faz dela. Nietzsche acredita que os homens, pela necessidade de convivência, são obrigados a formular uma *qualitas occulta* para as coisas. Tomamos o conceito pela coisa, por medo que temos da instabilidade do mundo: isto nada mais é que uma alternativa encontrada em nome da segurança e estabilidade que a rigidez conceitual nos fornece. Nossas ações e nossas palavras precisam de credibilidade, de firmeza para serem validadas e aceitas na sociedade, caso contrário, não seria preciso estabelecer um “acordo de paz” (como já dissemos antes). Sabendo dessa instabilidade do mundo, o homem se apega às suas próprias criações e esquece que assim o são. Enfim, Rosana Suarez dirá que “o que Nietzsche põe em dúvida desde o início é a existência de um mundo substancial ao qual pudéssemos ligar a linguagem numa relação explicativa, causal. Ao contrário, tal mundo ‘substancial’ nasceria como um efeito, como uma *ilusão* da linguagem”²¹³.

²¹¹ Apud Ginzburg, *Relações de Força*, p. 36.

²¹² Fernando Belo, *op. cit.*, p. 335.

²¹³ Rosana Suarez, *Nietzsche e a Linguagem*, p. 106.

Capítulo 3: Linguagem Musical e Linguagem Retórica

Após verificarmos nos elementos constitutivos do *Curso de Retórica* a concepção retórica da linguagem (restrita ao âmbito do fenômeno) e em seguida a continuidade desse pensamento nos textos *Da Origem da Linguagem* e *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral*, cabe-nos agora analisar qual seria a concepção nietzschiana da linguagem em *O Nascimento da Tragédia*. Nesta empreitada, tentaremos apontar como esta obra, embora imbricada à metafísica schopenhaueriana, já apresentava certo distanciamento dessa concepção metafísica de mundo. Ainda analisaremos a proximidade entre os impulsos artísticos Apolíneo-Dionisíaco com os conceitos de homem intuitivo e homem racional dos escritos posteriores. Um livro complexo e de suma importância, *O Nascimento da Tragédia* abarca todos os elementos que caracterizam a primeira fase do pensamento de Nietzsche, por isso é fundamental que compreendamos a relação dos principais conceitos desta obra com a questão da linguagem. Segundo Oswaldo Giacóia, além de conter o “germe essencial” de toda filosofia nietzschiana, essa obra também deve ser considerada

um trabalho de crítica histórico-filológica, escrito com a intenção de revelar o movimento pendular que atravessa a história cultural do Ocidente. Nesse sentido, o texto é animado pela esperança de ressurgimento do ideal trágico dos helenos sob a forma da arte, da cultura e da filosofia alemãs²¹⁴.

Quando falamos da retórica como um conceito divisor de águas em Nietzsche, notamos o quanto se distancia de questões que pareciam centrais no seu pensamento juvenil. O domínio de Wagner e Schopenhauer dá lugar à presença de autores como Richard Volkmann e Gustav Gerber. Segundo Lacoue-Labarthe, com a retórica Nietzsche pôde devolver à linguagem toda sua “força originária” e seu “poder de expressar”, contrariando, de certa forma, sua concepção de linguagem musical, considerada sobrenatural e anterior a qualquer outro tipo de linguagem, para afirmar que sua essência é antes retórica²¹⁵. Uma observação importante e em comum feita por Sarah Kofman e Lacoue-Labarthe é ressaltada por Rosana Suarez, que é a afirmativa de que a partir de 1875 o filósofo abandona todo o vocabulário adquirido da retórica, da mesma forma que abandona o vocabulário dos escritos anteriores sobre a tragédia, quando “troca” a música pela retórica (período que nos interessa).

Pois bem, vejamos, então, alguns detalhes dessa primeira grande obra publicada por Nietzsche. Inicialmente intitulada *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (e depois

²¹⁴ GIACÓIA JR, Oswaldo. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a Auto-supressão da Moral*. Campinas: Editora Unicamp, 1997, p. 103.

²¹⁵ L. Guervós, *Escritos sobre Retórica*, p. 12.

O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo), esta obra surgiu do encontro conflituoso das ideias schopenhauerianas e wagnerianas com as ideias de filólogos e cientistas da época. Publicada pelo editor dos escritos de Richard Wagner, depois que o próprio Wagner teria aconselhado Nietzsche para que publicasse uma “obra própria”, *O Nascimento da Tragédia* foi especialmente dedicada ao músico – o maior representante da música naquele momento. Um livro que fugia dos padrões da filologia acadêmica da época, fora imediatamente recusado no meio universitário. Inclusive, essa recusa teria sido um forte motivo para que suas aulas, as *Vorlesungen* (ministradas depois da publicação, como o *Curso de Retórica*), se tornassem um fracasso total, devido à falta de alunos. Os integrantes da Academia decidiram “boicotar” o trabalho do jovem filólogo, que posteriormente seria reconhecido como um dos maiores filósofos da contemporaneidade.

Nesse contexto, Nietzsche desenvolvia sua concepção de linguagem originária e inconsciente (linguagem da música), voltada para a noção de metafísica de artista. Nesta concepção, a linguagem tem o importante papel de simbolização (representação) da experiência dionisíaca, do mundo de sofrimento do deus Dioniso: a experiência pré-linguística é traduzida em palavras. A partir de contribuições schopenhauerianas, especialmente, o filósofo lança a hipótese dos dois “instintos naturais” responsáveis pelo nascimento da arte, contrapondo-se ao pensamento estético vigente que acreditava apenas num único princípio fundador da arte. Sobre isso, Rosana Suarez afirma que os “instintos artísticos naturais satisfazem o anseio primordial de conversão do mundo da dor na redenção artística”²¹⁶. Enquanto o dionisíaco gera a experiência do êxtase, o apolíneo cria a visão da beleza plástica.

Na “Tentativa de Autocrítica” de *O Nascimento da Tragédia* (o prefácio de 1886), Nietzsche não hesita em demonstrar certo descontentamento e repulsa às ideias deste seu primeiro grande escrito, denominando-o um “livro bizarro e mal acessível”. Apesar desse destrato ao seu livro, considerado “mal escrito, penoso, frenético e confuso nas imagens, sentimental”²¹⁷, o filósofo reconhece a importância das questões latentes que ali estão: sobre o dionisíaco; sobre a origem da tragédia entre os gregos, que envolve diretamente a relação de dor e sensibilidade; além da questão já em germe sobre o significado da moral “vista sob a óptica da vida”. Uma obra que parecia ser impossível para o Nietzsche maduro de dezesseis anos após sua publicação, era para o corajoso jovem filósofo um meio de demonstrar que a

²¹⁶ Rosana Suarez, *Nietzsche e a Linguagem*, p. 30.

²¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e pós-fácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 15-6.

justificação do mundo é puramente estética, num contexto em que os gregos antigos, reiteradamente, são tidos como essenciais para tal compreensão. Nesse sentido, ele diz que “é a arte - e não a moral – [que é] apresentada como atividade propriamente *metafísica* do homem”²¹⁸.

Avesso a qualquer tipo de atitude contra a vida, característica da moral cristã, o filósofo alemão desenvolverá uma “contradoutrina” artística que age unicamente em favor à vida, a “*dionisíaca*”. Esse confronto que envolve o cristianismo, constante nos outros períodos do seu pensamento, não aparece neste livro, nem nos outros textos de sua juventude. Essa menção à moralidade cristã é uma reflexão inevitável feita apenas posteriormente por Nietzsche em sua autocrítica. Ficaremos aqui, portanto, com esse conceito-chave da sua primeira obra, o dionisíaco.

Do intenso contato com a literatura grega, Nietzsche descreve o processo histórico da tragédia (em seus três momentos: nascimento, desaparecimento e renascimento) para apresentar a essência dionisíaca da arte. A metafísica de artista, reflexão conectada à discussão sobre a linguagem, funda-se nos impulsos artísticos primordiais da natureza: o dionisíaco (vinculado à Vontade schopenhaueriana) e o apolíneo (relacionado ao conceito de Representação, do mesmo autor). Ambos se responsabilizam pela constituição da concepção de linguagem musical.

O homem teórico (representado pela figura de Sócrates) é distinguido ali do homem trágico (nas figuras de Ésquilo e Sófocles). Guiado pela concepção schopenhaueriana de música (para Schopenhauer, a música é superior às outras artes, porque ela é a representação imediata da Vontade), Nietzsche se opõe à ideia concretizada pela dupla Eurípedes-Sócrates de que o instinto estaria subordinado à consciência, subestimando ou negando o poder da força criadora (daí o declínio da tragédia). Na perspectiva da tragédia, a música é o elemento fundamental que deve ser preservado, devido a sua característica de linguagem universal que toca de imediato o coração, enquanto a palavra é tida como o elemento do campo conceitual que diz “impropriamente” essa experiência trágica. A música é a única expressão artística que tem contato direto com o mundo das essências, capaz de representar com maior fidelidade o irrepresentável, tarefa impossível para a linguagem, que é sempre insuficiente para dizer em palavras o mito originário do deus despedaçado.

Com a morte da tragédia travada por Eurípedes, o “gênero tardio de arte é conhecido como nova comédia ática. Nele continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um

²¹⁸ *Idem*, p. 18.

monumento a seu penoso e violento passamento”²¹⁹. Sócrates, que falava por Eurípedes, considerava a tragédia uma arte desprovida de valor pela falta de comprometimento com a verdade, que, erroneamente, direcionava-se a um público sem muito entendimento, ao invés dos filósofos. Esse entendimento nos remete à perspectiva platônica, que caracterizou a arte como um instrumento de adulação, incapaz de representar aquilo que nos é útil, visando apenas o agradável (como na retórica). Assim como as outras artes, a tragédia também era condenada, vista como imitação de uma imitação e inferior enquanto representação do mundo empírico.

Do confronto entre o dionisíaco e o apolíneo-socrático, subentende-se o antagonismo entre a sabedoria instintiva e o impulso lógico. Da mesma forma se entende a contraposição entre o verdadeiro homem (o “sátiro barbudo”) e o homem civilizado, ou seja, a verdade da natureza e a mentira da civilização, que, a propósito, pensa Nietzsche:

O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a única realidade é parecido ao que existe entre o eterno cerne das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal; assim como a tragédia, com o seu consolo metafísico²²⁰.

Homero era responsável pela representação da poesia épica apolínea. Arquíloco, por sua vez, introduziu a canção popular na literatura dionisíaca, unindo os dois impulsos artísticos. O controlador Apolo é aquele que brilha, que aparece (*scheint*), o deus solar. Por causa da sua luz, permite a visão do mundo como fenômeno (*Erscheinung*). Também é o deus do “conhece-te a ti mesmo”, que significa: conheça o seu próprio limite. Nietzsche propõe o equilíbrio de forças, porém entende que o homem intuitivo deva ser superior ao impulso do homem teórico, assim como a música dionisíaca é superior ao artista plástico e épico. Referindo-se à “profunda metafísica da música” de Schopenhauer, Nietzsche volta sua atenção à canção popular (Arquíloco), que é vista como espelho musical do mundo. Ali a poesia deve imitar a música: “a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto a si”²²¹. O filósofo, então, diz:

É impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está

²¹⁹ *Idem*, p. 73.

²²⁰ *Idem*, p. 57.

²²¹ *Idem*, p. 51.

acima e antes de toda aparência. Diante dela, toda aparência é antes meramente símile: daí por que a *linguagem*, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo [*tiefste Innere*] da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer.²²²

Para se referir ainda à limitação da linguagem, Nietzsche define o mito trágico como algo que

nunca se tornou transparente, com nitidez conceitual, aos poetas gregos e, ainda menos, aos filósofos gregos; seus heróis falam, em certa medida, mais superficialmente do que atuam; o mito não encontra de maneira alguma a sua objetivação adequada na palavra falada. A articulação das cenas e as imagens perspúas revelam uma sabedoria mais profunda do que aquela que o próprio poeta pode apreender em palavras e conceitos²²³.

Diante desse aspecto restritivo da palavra, diríamos que Nietzsche nunca deixará de pôr em questão os poderes representativos da linguagem, principalmente quando se trata da sua conexão direta com a metafísica, por isso a importância daquele sentido de transposição dos tropos, como vimos (há “saltos completos” entre as esferas da linguagem e do mundo). Com isso, talvez, fosse conveniente indagar em que sentido a retórica aparece, enquanto modelo de arte, neste encontro entre Apolo e Dioniso, razão e sentimento.

Em meio a isto, não poderíamos deixar de fora algumas considerações que Nietzsche faz ao estilo platônico nesta sua primeira obra, uma reflexão intimamente ligada ao seu interesse pela retórica. O diálogo, segundo o filósofo alemão, nasce da mistura de todos os estilos e formas anteriores, que fez surgir uma nova forma de arte, o “protótipo do *romance*”, no qual a “poesia vive com a filosofia dialética em uma relação hierárquica semelhante à que essa filosofia manteve”²²⁴. Daí, vê-se que em Platão “o *pensamento filosófico* sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética”²²⁵. No que diz respeito ao efeito deste pensamento na arte, Nietzsche lamenta que

a dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como no mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca²²⁶.

²²² *Idem, ibidem.*

²²³ *Idem*, p. 103.

²²⁴ *Idem*, p. 89.

²²⁵ *Idem, ibidem.*

²²⁶ *Idem*, p. 90.

Da análise de Fernando Belo sobre a *Poética* de Aristóteles e *Verdade e Mentira* de Nietzsche, podemos encontrar um questionamento pertinente à discussão que envolve as noções de metáfora e tragédia e que contrapõem filosofia e poesia:

Que buscamos? Uma vida segura face ao trágico possível ou o risco metafórico duma linguagem poética que nos torne nus diante do destino? Uma economia ou um excesso? Monossemia de definições utilitárias ou disseminação polissêmica inesgotável duma linguagem aberta ao futuro? Este o ponto mais alto do debate do Ocidente, entre dois dos maiores pensadores que o balizam.²²⁷

Nietzsche aponta o fim da tragédia, então, com a incorporação das máximas socráticas: “virtude é saber”; “só se peca por ignorância”; e o “virtuoso é o mais feliz”²²⁸. Aquele “homem de ação” ou “racional”, alvo da crítica nietzschiana no *Verdade e Mentira*, encontra em Sócrates o modelo ideal, isto significa dizer, que Sócrates valoriza tudo aquilo que Nietzsche queria censurar no seu ensaio de 1873: a verdade, o conhecimento e a natureza lógica da linguagem. No entender do alemão, a crítica ao racionalismo socrático se estende à atitude de negação da vida e à concepção da morte como passagem para uma vida melhor e mais pura. A tragédia, influenciada pela moral racional socrática, passa a ser vista como adulação e como veículo de cultura jornalística que atua contra o instinto. Sócrates permitiu, por intermédio de Eurípedes, que a tragédia fosse desconfigurada quando decide levar aos palcos cenas da vida cotidiana: o diálogo agora é cultuado, enquanto a música se torna mero complemento.

Segundo Antonio Edmilson Paschoal,

Em contraposição ao otimismo de Sócrates e Platão diante da existência, Nietzsche, inspirado em Schopenhauer, recorre ao olhar trágico para mostrar uma existência que inclui o sofrimento e que está fadada à destruição da individualidade e à necessária reabsorção no Uno-primordial. O mesmo olhar trágico que revela a ele um conhecimento diferente do lógico-racional. Um conhecimento que só pode ocorrer por meio de um “sentimento místico de unidade” (NT, 2), de uma premonição e não por meio do fio condutor da causalidade, como acreditavam Sócrates e Platão.²²⁹

As avaliações estéticas de *O Nascimento da Tragédia* pretendem atacar diretamente os estetas da modernidade, que conservam fortemente as características da cultura socrática. Para Nietzsche, a música e o mito trágico são as aptidões dionisíacas de um povo, ao contrário da racionalidade socrática, que encontra “na ópera como no caráter abstrato de nossa existência

²²⁷ Fernando Belo, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*, p. 317.

²²⁸ F. Nietzsche. *O Nascimento da Tragédia*, p. 89.

²²⁹ PASCHOAL, Antonio Edmilson. “Nietzsche: a Boa Forma de Retribuir ao Mestre”. In: *Rev. Filos. Aurora* 20 (27), Curitiba, 2008, p. 342.

sem mitos, em uma arte decaída em mera diversão como em uma vida guiada pelo conceito, se nos desvelará aquela natureza do otimismo socrático, tão inartístico quando corroedor da vida”²³⁰.

Conforme o tradutor Guinsburg, numa das notas de tradução dessa obra, o otimismo racionalista visto por Nietzsche em Eurípedes – “Ela devia cantar, essa 'nova alma' - e não falar!”²³¹ – é contradito por Aristóteles, que o considera “o mais trágico dos poetas” (*Poética*, 1453a)²³². Além disso, esse tradutor diz que *O Nascimento da Tragédia* se refere “efetivamente de reimplantar uma unidade mítica refeita em que o homem ressurgiria como obra de arte da vida. É o processo de superação de um logocentrismo dogmático do princípio da razão”²³³ – mas tudo isso ainda sob uma perspectiva schopenhaueriana da Vontade e de uma essência metafísica.

O coro da tragédia, na visão de Nietzsche, era a expressão comunitária, política, e propiciadora da fusão entre o indivíduo e a universalidade. Daí a importância de Wagner, símbolo do retorno da música e do teatro como totalidade. Neste processo, a música permite a transposição do dionisíaco para as imagens apolíneas. A lírica é tida ali como a interpretação da música pelos afetos, ao passo que a tragédia é a encenação do sofrimento como interpretação da música: Uno-primordial e mundo fenomênico juntos na metafísica de artista. É justamente aí que encontramos aquilo que é marcado como a característica geral da jovial arte grega, a união harmoniosa entre imagem e música. O destruidor Dioniso foi resgatado do Olimpo como representante dessa jovialidade grega.

Juntamente com Nietzsche, faremos a seguinte pergunta: qual a necessidade dos gregos em criar deuses olímpicos? A resposta está na possível aproximação da “religião grega” tradicional sem a moralidade, tendo em vista que os deuses participam dos mesmos vícios humanos. Com esse comportamento, os gregos poderiam suportar melhor o caráter trágico da vida descrito por Sileno: “o melhor é não ter nascido”. O martírio da tragédia simboliza esta sabedoria, transpondo a dor em beleza. Da união de Apolo e Dioniso que a tragédia sobrevive, ou seja, esse tipo de arte que trata sempre do dionisíaco depende da transfiguração artística do apolíneo. A morte da tragédia se dá com a democracia grega (interessante notar que a retórica nasce exatamente com a democracia). O declínio grego se expressa no momento em que surge a filosofia socrática. Sócrates é o expoente da “*Aufklärung*” grega, a figura simbólica da lógica, da dialética, portador da vontade

²³⁰ F. Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, p. 142.

²³¹ *Idem*, p. 16.

²³² *Idem*, p. 152.

²³³ *Idem*, p. 156. (Posfácio de J. Guinsburg, “Nietzsche no Teatro”)

incondicional de Verdade: só é bom e belo aquilo que é verdadeiro. Sócrates foi um dos maiores representantes da hipertrofia da racionalidade lógica. Assim, poderíamos supor que Nietzsche diria que o grego foi realmente culpado das acusações que o fizeram (subverter os jovens ou ser contra a Paidéia grega, edificada basicamente por Homero).

Entretanto, não devemos deixar de mencionar que Sócrates parece ter tomado conhecimento do erro desta hipertrofia na hora da morte, através da ideia do *daimon* que o ordenava: “Sócrates faz música!”. Da complementaridade entre arte e ciência, é pensado que Sócrates poderia sim fazer música, porém, quando percebeu tal possibilidade, preferiu a morte a ter que se unir à arte. O Sócrates músico percebe a extravagância na base de toda exigência incondicionada do Absoluto: ele se viu como uma doença, que carregava o sintoma da *incondicional vontade de Verdade*, da racionalidade lógica levada até as últimas consequências, e percebe sua limitação, sua inverdade. Sócrates não aceita a intuição como fonte originária do conhecimento e acaba cometendo um crime quando subordina a capacidade criadora do homem à consciência. O típico homem de conceito ou teórico, ele expulsa da tragédia toda a capacidade criadora do dionisíaco com sua dialética. Seu *elenchos*, habilidade de interrogar, era considerado o procedimento perfeito na busca da Verdade.

Rogério Lopes defende a hipótese de que a divergência entre Sócrates e Nietzsche está relacionada ao que cada um deles considera uma questão filosoficamente relevante: “Sócrates considera que toda pesquisa racional deve se engajar na busca pelo conceito, e toda resposta filosoficamente relevante deve ser formulada em termos de definição”²³⁴, enquanto Nietzsche,

ao propor que uma questão filosoficamente relevante deve ser formulada em termos de origem e valor, engaja-se numa pesquisa definida em termos genealógicos, o que o leva a recusar decididamente o monopólio do *elenchos* [interrogatório] introduzido por Sócrates na tradição filosófica²³⁵.

Ainda segundo Rogério, o interesse especial que Sócrates tinha pelo discurso estava intimamente ligado ao seu interesse pela vida na *Polis*. Esse filósofo atentou-se para o mau uso que os sofistas fizeram do *logos* e decidiu substituir a retórica pela dialética, uma disputa dialogada em prol da verdade, mesmo que isto implique numa recusa da validade das nossas crenças.

²³⁴ Rogério Lopes, *Elementos de Retórica em Nietzsche*, p. 156.

²³⁵ *Idem, ibidem*.

A Tragédia Musical nietzschiana e a Linguagem

Se fôssemos delinear as marcas do pensamento nietzschiano neste período, veríamos com facilidade que toda sua filosofia girou em torno das questões estéticas e científicas – um intenso diálogo com os gregos e a ciência de sua época. Neste sentido, poderíamos afirmar: i) o jovem Nietzsche considerava-se “doente” pela arte, com forte influência de Schopenhauer e Wagner, encontra posteriormente a cura na ciência; ii) transfere sua “doença” para a ciência, mas encontra a cura na própria arte; iii) chega a uma nova visão da tragédia, transforma a vida em obra de arte e cada momento seu como se fosse eterno (reformulação do trágico em *A Gaia Ciência*). Em sentido análogo, também podemos pensar algo semelhante em relação à argumentação de *O Nascimento da Tragédia*: o trágico apresentado primeiramente em sua raiz grega, depois com seu contraponto que o destrói, e por fim, o surgimento de um novo modelo do trágico com Wagner.

Na relação da linguagem com a experiência dionisíaca, pondera-se que a função da linguagem é tentar captar algo da força expressiva de Dioniso. No entanto, a linguagem fracassa sempre, pois o ritmo próprio da representação musical dionisíaca extrapola o campo linguístico. Se confrontarmos aqui a ideia chave do *Curso de Retórica*, a retórica é a essência da linguagem, com a ideia central de linguagem como representação de *O Nascimento da Tragédia*, diríamos, hipoteticamente, que Nietzsche abandona posteriormente o dionisíaco e assume apenas o apolíneo. Mas, seria mais sensato pensar que nessa suposta “substituição” da música pela retórica não há mais aquela referência ao discurso dos impulsos artísticos complementares do modo como aparece na primeira obra nietzschiana, pois sua argumentação não se sustenta mais na concepção schopenhaueriana de Vontade, que subordinava a linguagem aos poderes representativos da música. Nietzsche ainda admitia um discurso em que a música aparecia como representante daquilo que é irrepresentável, permitindo assim que a dualidade essência-aparência fizesse parte da sua reflexão central sobre a tragédia.

Aquele duplo momento de transposição da palavra apresentado em *Verdade e Mentira* (excitação nervosa transformada em imagem e som), já estava presente numa outra roupagem aqui, quando Nietzsche fala também da transposição do som para a imagem, ou seja, quando a linguagem musical é representada pela linguagem conceitual. Nesta dualidade, Nietzsche está inteiramente tomado pela noção metafísica da música, enquanto que no escrito de 1873, ele parte de características do mundo físico-psíquico para falar da linguagem, eliminando assim qualquer hipótese positiva da existência de um mundo do além ou das “essências” das coisas.

Apesar dos contrastes, não podemos negar que as discussões sobre a linguagem em Nietzsche, nos diferentes contextos, têm em comum a valorização do conhecimento instintivo em detrimento do conhecimento abstrato: a intuição é vista como originária, anterior a qualquer abstração. Como vimos, em *Da Origem da Linguagem* esta é resultado de processos instintivos e no *Curso de Retórica* e em *Verdade e Mentira* aparece como resultado de aspectos retóricos e biológicos (criação humana). Fizemos propositalmente uma inversão cronológica na apresentação dos textos de Nietzsche para ressaltar a importância da retórica para sua filosofia não metafísica. A propósito, pode-se afirmar que o *Da Origem da Linguagem* de 1869, único que antecede *O Nascimento da Tragédia*, já apresenta elementos relevantes para considerar a argumentação nietzschiana bem próxima de uma visão fenomênica da linguagem, que não diz mais uma essência.

Todavia, ainda no contexto de *O Nascimento da Tragédia*, a concepção da linguagem musical ainda apresenta um caráter alheio aos aspectos retóricos de que estamos tratando. Como era um pensador musical, Nietzsche deixou-se influenciar pela estreita ligação na época com Wagner: além de lhe dedicar este seu primeiro livro, ainda promove a divulgação do trabalho musical do amigo. Esta é uma associação inevitável que deve ser feita, mas sem perder de vista os próprios méritos nietzschianos de músico-compositor. Talvez isso explique sua aproximação ao livro III da retórica aristotélica, seu interesse pelo ritmo do discurso, pelo estilo e, como irá sempre destacar, pela arte. Assim como nos escritos sobre a retórica antiga, também nos escritos que se destinam à tragédia, a arte é apresentada com total primazia, um aspecto decisivo para a compreensão do pensamento filosófico do jovem Nietzsche. Diante da relevância da música na vida desse filósofo, dediquemos agora um pouco de atenção a essa arte, para depois verificarmos melhor sua concepção de linguagem musical.

Desde a infância seu interesse pela música fora despertado e cultivado: ainda quando tinha apenas seis anos foi presenteado com um piano pela sua mãe. Em sua maturidade (1888), Nietzsche afirma para um amigo: “Receio ser músico demais para não ser romântico. Sem música, a vida para mim seria um erro”²³⁶. Afirmações como esta nos permite pensar no grau de envolvimento que o filósofo tinha com a arte da cadência, da harmonia e dos ouvidos. Até mesmo nos seus últimos dias, quando sua demência progressiva lhe tomava a vida, dedilhava incessantemente seu piano. Como disse a amiga Lou Salomé: “a música o

²³⁶ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 13.

acompanhou como um lamento sonoro durante anos, até que sua cefaléia lhe tornou impossível qualquer exercício musical”²³⁷.

Retomando Dioniso, aquele deus do caos, do fluxo da vida, do êxtase, da fúria sexual, da embriaguez e da música, destaca-se sua capacidade de representar uma realidade fundamental que revela na tragédia a parte mais absurda e obscura da existência. Neste sentido,

a música, pelo seu caráter extático, libera o homem temporariamente da vontade individual e o deixa dominado pela natureza; uma emoção desmesurada se apodera de todo seu ser e desperta nele sentimentos obscuros que não podem ser explicados pela Ideia²³⁸.

O apolíneo tem o poder de salvar o dionisíaco do seu desejo incontrolável de perder-se na vontade, protegendo o espectador da força da música e da terrível dor que o mito revela. Dioniso, com seu ânimo destruidor, é acalmado e moldado pela aparência particular e finita que só o apolíneo possui. Desta forma, o dionisíaco e o apolíneo revelam-se dependentes entre si, pois precisam de simultaneidade na ação. Como música, Dioniso, considerado o mais humano dos deuses, produz a cópia do Uno-primordial, sendo ele o artista primordial do mundo. Já Apolo utiliza da linguagem para transfigurar esta música, conduzindo-nos à arte plástica. Segundo Nietzsche, a música dionisíaca é a

comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do Véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza²³⁹.

Ao apresentar sua concepção dos “dois mundos estéticos e distintos”, o filósofo alemão conclui ser esta dualidade o fundamento do “contínuo desenvolvimento da arte”. Como foi dito, na medida em que Apolo se responsabiliza pela criação das formas, Dioniso é a fonte da qual essas formas serão criadas.

Nesta perspectiva, “a música é a idéia imediata dessa vida”²⁴⁰, assim como Schopenhauer a concebia. A música, como linguagem universal e originária da humanidade, era diferenciada das outras artes. Enquanto a primeira espelhava diretamente o Uno-

²³⁷ ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas Obras*. Tradução José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992, p. 66

²³⁸ DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. Unijuí, 2005, p. 22.

²³⁹ F. Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, p. 35.

²⁴⁰ *Idem*, p. 102.

primordial, essas outras artes eram tidas como meras *representações* indiretas daquele mundo *noumênico*. Leon Kossovitch elucida a importância da música, afirmando:

A música, movimento transfigurador, leva ao êxtase. O essencial do trágico não é o mito, mas a música: somente ela tem o poder de suscitar o *pathos* em que imagens e símbolos se revelam. Generosidade do trágico: ao se metamorfosear, não só o consciente é abolido, mas nessa supressão inscreve-se a transformação – o teatro em seu todo, estático, projetando-se sobre a cena, perde-se na figura de Dionísio²⁴¹.

Partindo do pressuposto de que a estética nietzschiana se sustenta na crítica aos limites representativos da linguagem científica e na ideia de acesso à verdade pela via da experiência artística, o mundo conceitual será sempre superficial, secundário em relação ao sentido profundo da música – vê-se que Nietzsche trata de dois tipos de linguagem, a conceitual e a musical, sendo que a primeira é a representação da segunda, contrariando a crítica em *Da origem da linguagem*, de uma espécie de linguagem anterior à própria linguagem.

Para Nietzsche, a tragédia surge do espírito da música, do Ditirambo – canto dos sátiros em louvor a Dioniso. Possuído pela música, o sátiro entra em êxtase total, torna-se um ser uno com a natureza e conseqüentemente aflora seu poder de criação desenhando a figura de Dioniso dilacerado, fora do tempo e das esferas sociais. Com esta espécie de visão surge o núcleo do espetáculo a ser representado pelo apolíneo, nascendo a arte dramática. De tal modo, “devemos entender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre em um mundo de imagens apolíneo”²⁴². O objeto da tragédia grega era o sofrimento de Dioniso. “O grego dionisíaco, ele quer a verdade e a natureza em sua máxima força – ele vê a si mesmo encantado em sátiro”²⁴³.

A ideia de coro apresentada por Nietzsche está fundamentada no pensamento do romântico August Schlegel (1767-1845), que considerava o coro como o “espectador ideal”, responsável pela indicação e orientação do modo como os acontecimentos deveriam ser compreendidos. Nietzsche traz a concepção de A. Schlegel para se contrapor à noção tradicional do coro. Por outro lado, ele critica a interpretação moderna da lírica grega. Além disso, encontra em Schiller (crítico do naturalismo na arte) a resposta que precisava para salvar a lírica moderna que parecia “um deus sem cabeça”. Nietzsche diz que esse poeta “confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado*

²⁴¹ KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979, p. 128.

²⁴² F. Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, p. 60.

²⁴³ *Idem*, p. 58.

de ânimo musical [Musikalische Stimmung]”²⁴⁴. Dessa confissão de Schiller, Nietzsche toma para sua estética metafísica esse aspecto musical e une o lírico ao músico para dar origem à tragédia, que acontece da seguinte forma: o poeta lírico primeiro se faz

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 [...]: agora porém esta música se lhe torna visível, como uma *imagem similitudinosa do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como *símile ou exemplo isolado*. O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência. O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão [...]. O encantamento dionisíaco-musical do dormente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos²⁴⁵.

Schiller criticava ainda o tipo de poesia que tenta imitar a realidade e fala da necessidade de intromissão de elementos figurativos no drama para intensificar e dar liberdade à poesia. É comum à tragédia a presença de um herói que será aniquilado, sendo que desta representação de suplício os espectadores se identificam com a natureza e se alegram por perceber que em meio a tanto sofrimento a vida é em si poderosa e positiva. Nietzsche afirma que “a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência”²⁴⁶. Com a análise do processo originário da tragédia – combinação de música (poesia lírica) e imagens (poesia épica) – ele pretende afirmar o caráter de elevação da música e a importância de mantê-la como sublime. A emoção e a imaginação causadas pela música tornam-se elementos primordiais para a nossa existência, por isso o mundo racional deve ser mantido subordinado ao emocional, à verdade da natureza.

Em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche mostra que o grego se colocava diante da vida sem pensar se a vida é moralmente boa, sem otimismo, sem uma compensação ou solução religiosa. Ele vive o horror da vida sem subterfúgios. É nesse sentido que a *Heiterkeit*, a “serenajovialidade” grega aparece no texto. Os gregos vivem a vida como crianças que aceitam o risco, o sofrimento com prazer, como se gostassem de brincar prazerosamente com o perigo. Aqui, Nietzsche também critica o intelecto e o denomina um órgão fingidor que opera ocultando o fundo trágico da existência, portanto, mestre da dissimulação na sua tarefa de construção do mundo. A linguagem, cópia imperfeita do real,

²⁴⁴ *Idem*, p. 43-4.

²⁴⁵ *Idem*, p. 44.

²⁴⁶ *Idem*, p. 102.

será sempre insuficiente para dizer a verdade. Neste sentido, podemos afirmar ser a música, enquanto arte dionisíaca por excelência e metafísica pura, a única arte verdadeira que entra em contato direto com o em-si, com o Uno-primordial. Desta forma, Kossovitch afirma:

A música deve ser considerada como o exercício mais fecundo da comunicação. Mais do que a palavra, ela é a grande produtora de estados estéticos: mas este seu poder é também a plenitude de uma linguagem superior: “a música é a minha *precursora* e a de todos nós; linguagem tão pessoal, autêntica e nobre! Infinitas coisas não encontraram ainda as palavras nem os pensamentos, eis o que *prova* a nossa música”²⁴⁷.

Esta arte, agora, além de marcar o ritmo do filosofar, adquire características formais que permitem a identificação do estilo filosófico do autor – modo de fazer na medida em que o artista se faz enquanto criador – aproximando a arte da filosofia. Aqui a música assume seu papel “plasmador”, que se encarrega em moldar novas formas no espaço e no tempo, denunciando a estrutura da obra. Música como arte plástica, como substância que acomoda as vibrações e através da sonoridade da escrita revela o estado de espírito do artista.

Entretanto, na *Gaia Ciência*, Nietzsche reconhece seu erro de juventude em ter aderido ao romantismo, afirmando: “interpretei a música alemã como se exprimisse uma potência dionisíaca da alma alemã [...] vê-se que então compreendi mal, tanto no pessimismo filosófico como na música alemã o que constitui seu caráter peculiar – o seu romantismo”²⁴⁸. Em outro aforismo, critica a música wagneriana, não mais como representação do trágico, nem salvação da cultura alemã, mas como música histérica que irrita o corpo de quem a ouve. Afirmando o caráter fisiológico da música, questiona:

Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que disfarçá-las em fórmulas estéticas? Meu “fato” é que já não respiro facilmente, quando começa a agir sobre mim esta música; que logo o meu pé se irrita e se revolta contra ela – ele necessita de compasso, dança, marcha, da música ele requer sobretudo as delícias inerentes ao *bom* andar, caminhar, saltar, dançar. – Mas também não protesta o meu estômago? meu coração? minha circulação? minhas vísceras? Não fico insensivelmente rouco, ao ouvi-la? – Então me pergunto: o que *quer* realmente da música o meu corpo inteiro? O seu próprio *alívio*, creio: como se todas as funções animais fossem aceleradas por ritmos leves, ousados, exuberantes, seguros de si; como se a brônzea, plúmbea vida fosse douradas por boas, ternas, áureas harmonias. Minha melancolia quer descansar nos esconsos e abismos da perfeição: para isto necessito de música²⁴⁹.

Do mesmo modo, Rosa Maria Dias acrescenta:

²⁴⁷ L. Kossovitch, *op. cit.*, p. 121.

²⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 272.

²⁴⁹ *Idem*, p. 270.

A música que diz Sim ao mundo não tem que significar nada, é somente comunhão imediata e inefável. Toca o corpo do ouvinte, aumenta-lhe a força, incita-o ao movimento, inflama-lhe o desejo, libera-o, provoca nele o estado criador da arte: a embriaguez, que o impele também a criar, a inventar novas possibilidades de vida²⁵⁰.

A música, ao contrário da palavra, tem em si mesma seu fundamento. Compreende-se, através da arte musical, aquilo que Nietzsche chamou posteriormente de filosofia trágica: uma filosofia sensualista que procura aderir à vida, isto é, ao contínuo e não resolvido movimento de criação e destruição, cuja analogia mais próxima ele encontrou na música. Daí a afirmação na *Genealogia da Moral*:

Com essa extraordinária elevação do valor da música, que parecia decorrer da filosofia schopenhaueriana, também a cotação do *músico* subiu prodigiosamente: tornou-se um oráculo, um sacerdote, uma espécie de porta-voz do “em-si” das coisas, um telefone do além (*Telephon des Jenseits*) – já não falava apenas música, esse ventríloquo de Deus – falava metafísica: como admirar que um dia falasse em *ideais ascéticos*?²⁵¹

Percorrendo os escritos nietzschianos, arriscaríamos traçar um gráfico que marca a intensidade do contato do filósofo com a música. No primeiro momento, envolvido com o romantismo alemão, dá destaque à música e constrói uma filosofia à sombra de Schopenhauer, como se a entonação do som fosse às alturas, uma explosão do êxtase musical. Apesar desta supervalorização da arte da cadência, Nietzsche percebe naquele contexto algo de cunho metafísico que é contraditório aos seus princípios básicos de afirmação da vida e decide negar este pensamento a todo custo. No segundo momento, entediado por não possuir uma filosofia própria, decide abandonar as ideias metafísicas, ancorando-se na ciência, como uma espécie de remédio para desintoxicação. A música aqui ganha características representativas, formais, que denunciam o estilo do autor: é como se a entonação caísse para um descanso e reflexão da vida. No último momento, podemos dizer que Nietzsche começa a fazer sua verdadeira filosofia, agora de forma mais leve, compassada, alegre, consequentemente autêntica, na qual a embriaguez dionisíaca se expressa, surgindo o Zarathustra (considerado o livro que tem o estilo mais retórico). Aqui a música ganha o ritmo do dizer “sim à vida”, da fortificação, do equilíbrio, da satisfação do corpo, visto que não é mais plausível desprezar o corpo e ansiar pela “salvação da alma”, porque isto é receita de *décadence*.

²⁵⁰ Rosa Maria Dias, *op. cit.*, p. 161.

²⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral: uma Polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 93.

Enfim, desconfia-se que nosso músico-filósofo buscava o auto-conhecimento através da música, almejando satisfação plena do viver. Ele fala de música, vê a música e finalmente faz música! Consciente do valor artístico de sua produção, o filósofo alemão une vida e filosofia num discurso essencialmente voltado para a arte.

Retórica e Escrita Fragmentada

A atenção dada por Lacoue-Labarthe²⁵² ao “desvio” de Nietzsche pela retórica é o ponto que marca tanto a postura cética assumida pelo filósofo, quanto o processo de transformação da sua escrita, que começa a apresentar certa fragmentação. Como se sabe, a maior parte dos escritos posteriores ao *Curso de Retórica* são fragmentados, porém, esse não é o caso de *O Nascimento da tragédia*, que tem uma intenção sistemática, e nem do *Verdade e Mentira*, que tem escrita contínua, em prosa. Para Lacoue-Labarthe, a questão que envolve a própria escrita de Nietzsche, ou seja, seu estilo, ganha nova roupagem depois da temática da retórica, nos textos de 1872 a 1875. Do primeiro período do pensamento do filósofo alemão, importa salientar os possíveis elementos de ligação entre *O Nascimento da Tragédia* e a herança manuscrita da época que trata diretamente da linguagem e da retórica, inclusive para compreender sua concepção de linguagem musical e seus pressupostos metafísicos, o que parece ser o núcleo de toda essa discussão sobre a linguagem.

Nietzsche deixou-se levar por uma dupla vida na juventude: a reverência e respeito a Schopenhauer e Wagner, nas obras publicadas, e a subversão a eles nos manuscritos. Observa-se que nosso filósofo faz uma *con-fusão* entre vida e obra, quando é influenciado pela concepção metafísica da linguagem no seu primeiro livro, formulada com base na amizade que tinha com Wagner. Por um lado, o seu interesse filosófico pela linguagem surge da sua formação filológica, ao passo que seu lado artista nutre ao mesmo tempo um grande fascínio pela música. Esses interesses particulares são transformados em objetos de estudo, contudo, é na retórica que encontra a melhor alternativa que aproxima música e linguagem sem precisar sair do campo sensorial. Mesmo tendo superado a filosofia de Schopenhauer, Nietzsche não deixou de demonstrar gratidão pelo pensamento de seu mestre, assim como não deixou de se sensibilizar com a música de Wagner (da mesma forma Schopenhauer também foi muito grato aos pensamentos de Platão e Kant).

²⁵² LACOUÉ-LABARTHE, P. “Le détour (Nietzsche et la rhétorique)”, *apud* Rosana Suarez, *Nietzsche e a Linguagem*.

A retórica se torna então o elemento genuinamente artificial que permite pensar a linguagem sem nenhum vínculo com o além, com a Vontade metafísica ou com o dionisíaco. A retórica aparece como o paradigma de mudança entre as concepções de linguagem em Nietzsche. Se anteriormente era possível encontrar nele dualismos (linguagem musical e retórica – linguagem natural e artificial), vemos posteriormente a linguagem musical sair de cena. Não se fala mais de um mundo que extrapola o mundo linguístico. De acordo com Sarah Kofman, Nietzsche, no entanto, na tentativa de se desvincular de uma tradição metafísica, quando tenta dissolver qualquer tipo de dualidade, acaba ficando preso à essa tradição e ainda reforçando seus pressupostos filosóficos, aderindo a um linguajar que para ele parecia insustentável. Essa interpretação parece se aproximar com aquilo que Heidegger queria dizer, quando afirma ser Nietzsche o “último metafísico”: a linguagem utilizada pelo filósofo parecia ter ganhado vida própria e falado por si²⁵³. Heidegger compreende Nietzsche como mais um dos filósofos que tomavam a noção de vontade como metafísica. Mas, se fizermos a leitura da filosofia nietzschiana partindo da sua concepção retórica da linguagem, veremos que a vontade, para o filósofo, nada mais é que uma metáfora. Esquecer da origem metafórica da linguagem é processo natural da vida em sociedade, na qual precisamos, de certa forma, determinar nossas verdades.

Esta concepção metafórica (como Representação) da vontade schopenhaueriana, aparece mesmo no manuscrito que comporia o texto publicado de seu primeiro livro, o chamado Fragmento 12[1]²⁵⁴. Escrito inicialmente como parte da seção 6 de *O Nascimento da Tragédia*, esse conhecido fragmento de 1871 contém elementos que confirmam certa contraposição ao pensamento de Schopenhauer, apesar de não ter sido publicado juntamente com o texto. São algumas páginas que tratam da relação da música com a linguagem e trazem uma crítica original à metafísica de Schopenhauer, tentando desvincular o conceito de Uno-primordial da Vontade de Schopenhauer.

Deve-se levar em consideração que esse fragmento 12 foi ainda alterado e a incisiva crítica a Schopenhauer foi amenizada. Quando pensamos na relação do Uno-primordial (*Ur-Ein*) nietzschiano com a Vontade schopenhaueriana, verificamos a tentativa de Nietzsche em diferenciar seu conceito daquele do seu mestre. Enquanto em Schopenhauer encontra-se a estrutura Mundo como Vontade (noumênica) – Mundo como Música – Mundo como Representação, por outro lado, em Nietzsche encontramos uma estrutura análoga Uno-primordial – Música – Representação. É importante verificar esse distanciamento da filosofia

²⁵³ Sara Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, apud Rosana Suarez, *Nietzsche e a Linguagem*, p. 111.

²⁵⁴ KSA, Band 7, p. 359-369.

schopenhaueriana por causa dos aspectos que a tornam um pensamento metafísico. Nietzsche busca diferenciar o Uno-Primordial da Vontade no fragmento 12 [1], mas apenas substitui uma estrutura ontológica por outra. No entanto, verifica-se que desde o início, em Nietzsche, a Vontade é vista como Representação (a “forma mais geral do fenômeno” diz ele). A música ao invés de vinculada à Vontade única, como em Schopenhauer, estaria ligada diretamente ao Uno-Primordial – conceito que não aparecerá mais nos outros escritos do filósofo. Diz Nietzsche:

Também o conjunto da vida impulsiva (*Triebleben*), o jogo dos sentimentos, sensações, afetos, atos da Vontade (*Willensakte*), é para nós – aqui preciso me colocar contra Schopenhauer – na mais exata auto-experimentação, conhecido apenas como Representação: e somos mesmo autorizados a dizer que a “Vontade” de Schopenhauer não é nada mais que a forma mais geral do fenômeno, de resto para nós completamente indecifrável²⁵⁵.

O fragmento 12[1] tem uma reflexão sobre a linguagem (num ambiente ainda metafísico) que se distanciará do restante de sua obra, não estando mais ligada à metafísica de Schopenhauer, aparecendo como meramente simbólica. Isso nos faz pensar no motivo que levaria Nietzsche a se contrapor, de certo modo, à sua própria concepção de linguagem musical (metafísica da arte) num texto da mesma época.

Segundo Anna Calvalcanti, a reflexão de Nietzsche parece se desenvolver em dois diferentes momentos: aquele que diz respeito à forma acabada da obra e a reflexão desenvolvida à margem da obra publicada, como segundo plano, a exemplo do fragmento 12. Aponta também para o movimento crítico e auto-reflexivo na filosofia de Nietzsche. A linguagem surge, já neste fragmento, como resultado da união da música com a imagem (relação arbitrária), através da imitação que os artistas fazem da natureza. A linguagem não é vista mais como adequação entre coisa e palavra, mas como manifestação unicamente do mundo fenomênico, como representação das nossas sensações (conforme o sentido fisiológico do *Verdade e Mentira*):

O que estabelecemos aqui sobre a relação entre linguagem e música, vale igualmente para os fundamentos da relação entre *Mimo* (*Mimus*)²⁵⁶ e música. Também o Mimo, como elevado simbolismo do gesto, na comparação com a eterna significatividade da música, é apenas uma alegoria, que pode apresentar, não o segredo mais nuclear, mas apenas o rítmico lado externo – e deste ainda, o mais superficial – do substrato móvel-passional do corpo humano. Mas se tomamos a linguagem sob a categoria do simbolismo corporal, mantemos mesmo o *drama* na

²⁵⁵ *Idem*, p. 360-61.

²⁵⁶ Farsa popular, antigo gênero teatral cômico greco-romano que, ao contrário do aspecto culto da Tragédia e da Comédia, burlescamente imitava costumes e caracteres da época. Os atores encenavam sem máscara e descalços.

música – conforme nosso canon estabelecido. Caberia então agora uma claríssima e elucidativa frase de Schopenhauer (Parerga, Tomo 2, p. 465): “seria possível, embora não exija um puro gênio musical, que à pura linguagem dos sons (mesmo sendo autosuficiente e não necessitando subsídio) sejam associadas e adaptadas palavras, até mesmo uma concreta ação representada; com isto, nosso intelecto intuitivo e reflexionante, que não gosta de estar totalmente ocioso, mantém também aí uma leve e análoga ocupação, através da qual a atenção da música firmemente prende, e segue uma imagem intuitiva; do mesmo modo, àquele que os sons no seu conjunto expressam a linguagem sem imagem do coração, é representado igualmente um esquema, ou um exemplo de um conceito geral: sim, tal coisa elevará a impressão da música”²⁵⁷.

A linguagem representa a união entre mundo da essência interior, isto é, o som, com o mundo dos fenômenos, isto é, a imagem. Esse mundo do som não tem forma, está ligado ao prazer e desprazer. Nietzsche destaca ainda o poder que esse tipo de linguagem tem em relação à linguagem conceitual. A musicalidade comunica muito mais que a palavra. A aproximação entre linguagem e vontade torna evidente a discrepância em relação aos pressupostos metafísicos de *O Nascimento da Tragédia*. Por um lado, o Uno-primordial é visto como um ininterrupto movimento de forças (âmbito do não-figurativo) que produzem imagens, e por outro, a Vontade passa a corresponder às sensações (formas mais gerais da aparência) e aos sentimentos (formas mais determinadas).

Nietzsche analisa o conceito de Vontade e afirma seu caráter representativo, visto como uma forma universal de representação, uma aparência de algo indecifrável. E as palavras não representam nada além de símbolos do mundo fenomênico. A música, por sua vez, de caráter universal, tem o poder de revelar o mundo das “relações inconscientes”. Nesse fragmento 12[1], no qual sua crítica ao pensamento schopenhaueriano fica mais evidente,

a ideia de uma unidade existente em repouso no fundo de todas as coisas deixa de ser nomeada de forma positiva, inclusive como Uno-primordial, passando a receber uma designação negativa, como faz Anaximandro de Mileto, por meio de expressões como “indecifrável”, “indeterminado”, “indizível”, “além-de-toda-indivisão”, etc. Dessa forma, ele nega a possibilidade de dizer – equivalente a decifrar – o princípio originário, o que o colocaria no campo da individuação, semelhante a outras representações²⁵⁸.

Com base na leitura que Anna Cavalcanti faz desse fragmento, Nietzsche destaca os limites da linguagem não-poética ou conceitual em relação a uma dimensão da experiência irrepresentável por meio dela, e caracteriza a linguagem poética daquela mesma forma que a metáfora aparece no *Verdade e Mentira*, como transposição artística, uma imagem surgida da sensação²⁵⁹.

²⁵⁷ *Idem*, p. 359.

²⁵⁸ A. Paschoal, “Nietzsche: a Boa Forma de Retribuir ao Mestre”, p. 345.

²⁵⁹ Cf. Anna Cavalcanti, *Símbolo e Alegoria*.

CONCLUSÃO

Com a relação estabelecida entre retórica e linguagem, Nietzsche nos remete à raiz metafórica da linguagem, na qual está situada a percepção humana original responsável por gerar formas capazes de plasmar artisticamente o mundo. Como vimos, o filósofo aponta dois direcionamentos fundamentais da retórica: sentido utilitário da verdade (contrato, consenso) e sentido de percepção (tropos) – o valor e a origem. A linguagem é antes figurada depois ganha solidez a partir de um consenso fundado no uso.

A verdade e a mentira são vistas sob o crivo da percepção sensível, afastadas de qualquer aspecto metafísico. Num contexto marcado pela transição da filologia à filosofia, Nietzsche ressalta a perspectiva estética do conhecimento, em que o acesso à realidade se dá na relação estética e não moral-racional, uma vez que a essência das coisas se refere à opinião sobre as coisas.

Nietzsche realiza um procedimento genealógico da linguagem, “desvendando” sua origem metafórica. Por isso, podemos dizer, a partir do que foi dito, que o estudo da retórica foi para Nietzsche uma das principais fontes de toda sua argumentação juvenil. A linguagem é toda construída por aproximações, por “mentiras” consentidas em sociedade. Em *Verdade e mentira* Nietzsche diz que “acreditamos saber algo sobre as próprias coisas”, mas o que temos é apenas o resquício de uma impressão subjetiva. Partindo da reflexão kantiana de que só é possível conhecer a realidade dos fenômenos, ele descarta toda concepção supra-sensível de mundo e apresenta pela linguagem o mundo metafórico das nossas percepções.

Através da retórica clássica e a descoberta da ideia de transposição dos tropos, a problemática da linguagem em Nietzsche encontra o caminho que justifica a impossibilidade da linguagem dizer o mundo exatamente como ele é. Enquanto estruturadora da realidade humana, a linguagem parece transformar o mundo percebido numa infinidade de interpretações, de valores expressados em palavras.

Na defesa de um pensamento que nega a possibilidade de acesso à verdade, Nietzsche denuncia a força sedutora que a linguagem conceitual exerce nos filósofos, que esquecem que todo conceito só existe por causa da metáfora. O mundo não é nem pode ser considerado uma estrutura petrificada, pois ele é totalmente idiossincrático. O homem precisa reconhecer em si sua capacidade artística. *Divinizar* um conceito é um erro inaceitável.

Aquilo que parece permanecer em toda obra nietzschiana é a eterna crítica aos poderes representativos da linguagem. Mesmo depois de abandonar a concepção metafísica da

linguagem (real desvio de sua filosofia), o filósofo continuará alertando sobre seu caráter naturalmente limitado.

No horizonte da discussão contemporânea sobre a retórica, marcada pelas concepções de retórica literária ou do estilo, de Roland Barthes, e a retórica da argumentação de Perelman (com base aristotélica), Nietzsche aparece como o antecipador de algumas questões atuais sobre a retórica e a filosofia da linguagem, podendo ser considerado o precursor da chamada *retorical turn* em filosofia, das reflexões sobre a linguagem do século XX. A propósito, sua concepção de linguagem se aproxima de questões que serão colocadas posteriormente pelo Wittgenstein das *Investigações Filosóficas*, quando trata da impossibilidade de adequação entre linguagem e mundo²⁶⁰.

Do entendimento aristotélico de retórica, Nietzsche parece se identificar com as ideias que tratam do estilo (*léxis*) do discurso. Para essa questão, tornar-se-ia fundamental a referência às obras que não pertencem mais ao jovem Nietzsche. Das reflexões que abordam a importância da música ou da sonoridade na escrita, ele propõe indiretamente enfatizar um dos aspectos da retórica que julgava ter sido esquecida, supondo certo distanciamento da ideia originária da retórica judiciária, em detrimento da noção engendrada por Górgias, a da retórica literária que é destinada aos tropos ou a beleza do discurso.

Diante disto, percebemos que a própria escrita de Nietzsche se torna extremamente sedutora exatamente quando seus textos parecem “abandonar” a temática da retórica. No jovem Nietzsche observamos que há uma *teoria* da retórica, diferente do que se apresentará na maturidade, uma *prática* consciente da retórica. Pensar a relação teoria e prática retórica em Nietzsche, destacaríamos de imediato a diversidade estilística do filósofo. Em prosa, poesia, aforismos, o filósofo caminha para uma filosofia da gramática na qual a linguagem ganha um sentido mais amplo, que se equivale ao mundo. Nietzsche transforma sua própria retórica, enquanto forma de argumentação, num protesto contra a sistematicidade dos filósofos idealistas e uma declaração cética da verdade.

Se falamos da retórica do próprio Nietzsche, diríamos que ele não apresenta uma retórica consciente, no sentido de argumentar persuasivamente, em seus primeiros escritos, visto que ao falar de retórica opta por uma linguagem técnica e pouco convincente. Vê-se que seu pensamento ainda está muito preso às amarras de suas fontes da época.

²⁶⁰ Sobre esta aproximação entre Nietzsche e Wittgenstein, Manuel Casares indica as leituras dos textos de Massimo Cacciari (*Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*) e Arthur Danto (*Nietzsche as philosopher*). Manuel Barrios Casares, “O ‘Giro Retórico’ de Nietzsche”, p. 24.

O que caberia aqui indagar era se, com a retórica, Nietzsche não estaria antecipando questões contemporâneas como a noção de intersubjetividade. De fato, a linguagem se constitui na relação do eu com o outro. A noção de corporeidade parece intrínseca também nesta discussão. Ao invés de um consolo metafísico, há uma transposição para o consolo psicológico na sua argumentação.

No mundo fisio-biológico há um jogo complexo de forças (de *vontades de poder* dirá Nietzsche posteriormente) que aparecem como instinto: o que leva à ideia de confronto, de disputa, de expansão, presente na retórica. O pensamento nietzschiano pode ser considerado perspectivo muito antes da formulação do seu conceito de perspectivismo. Com essa noção apresentada na retórica, que nega a possibilidade de uma única Verdade em nome de *verdades*, o filósofo já assume uma postura que estará presente em todas as vertentes de sua filosofia.

Para alguns estudiosos, Nietzsche abandona, num certo instante, essa questão retórica da linguagem. Contudo, talvez, seria melhor se pudéssemos pensar que Nietzsche faz na verdade uma *transposição* (novamente) do conceito, ou seja, ele continua com o interesse pela retórica só que noutra perspectiva, sem negligenciar o aspecto fundamental de sua argumentação juvenil: o nascimento e limites da linguagem.

Levando em consideração que nosso filósofo concorda com a dimensão totalizadora da retórica, no sentido de ser intrínseca à linguagem e estar presente em todos os âmbitos, pode-se questionar ainda: como é possível representar a arte da argumentação e da persuasão através do estilo literário sem limitá-la? Como o conteúdo é valorizado se o que parece estar em questão é o ritmo da escrita, a performance da língua? É possível dizer que forma e conteúdo andam juntos na perspectiva nietzschiana? Nas diferentes interpretações da retórica, a noção de estilo parece ser o viés que mais se assemelha à estratégia retórica de Nietzsche.

Ao considerar a retórica como essência da linguagem, o filósofo reaviva a importância deste conceito e caracteriza-o como algo fundamental para a existência humana, clamando pela sensibilidade dos gregos antigos, donos de uma audição apurada para o discurso oral. Nesse sentido, pensaríamos se Nietzsche não estaria propondo um resgate do aspecto sensível da fala através do discurso escrito, no qual o ouvido deve ser acariciado com uma linguagem rítmica e eloquente. Consciente da importância da retórica, assim também como de sua imersão num processo degenerativo, o filósofo alemão valoriza a sonoridade da língua falada em seus próprios escritos, tentando desenvolver uma escrita que acompanhe a capacidade persuasiva dos oradores da Antiguidade. Com isso, apostaríamos na hipótese de que há na filosofia de Nietzsche uma possível “justa medida” (aquele equilíbrio próprio do discurso

retórico) entre forma e conteúdo no seu discurso. E em nome de certa valorização da sensibilidade humana, o estilo dele é apontado como o caminho que melhor representa sua preocupação com a retórica. Essa temática, que desde cedo foi objeto de apreciação e interesse particular do filósofo, apreende não apenas a beleza do discurso, mas também o objetivo de torná-lo integral ou equilibrado. Vê-se em Nietzsche um empenho em conhecer os *tropos* e em conquistar a capacidade persuasiva do orador da Antiguidade, quando ilustra na escrita ritmada seu poder de seduzir o leitor. Desse modo, se não vivemos mais numa sociedade predominantemente oral, por que não imprimir ritmo à *escrita*?

Sendo assim, sua admiração pela cultura grega o leva à tentativa de sedução pela escrita poética, que valoriza a tonalidade, a musicalidade e a oralidade do discurso. O ritmo, acredita ele, é fundador de toda experiência humana (levando em consideração que as sensações formam imagens sonoras), por isso “é frequente contradizermos uma opinião quando, na realidade, apenas o tom com que foi exposta nos é antipático”²⁶¹.

O discurso retórico de Nietzsche se apresenta em diversos “tons”: em forma de prosa, de polêmica, de autobiografia ou de aforismos. Aquela capacidade expressiva própria do homem artístico se mostra nessa pluralidade da escrita, uma demonstração de que diferentes impulsos tomam a palavra. Para o filósofo o estilo denuncia os afetos do autor, enquanto o ritmo é visto como sintoma.

Com uma linguagem fundamentalmente performativa, Nietzsche faz uso figurativo e persuasivo da linguagem. Sua intenção é não corroborar com a ideia da existência de uma estrutura essencial do mundo, por isso, ele tenta romper com a linguagem habitual, comum, gregária, que não consegue expressar vivências senão aquelas que levam à negação da vida. Nesse sentido, Nietzsche revela uma postura cética quando decide constituir seu pensamento, seguindo uma escrita adequada às suas percepções estéticas vigentes, fugindo propositalmente dos modelos filosóficos sistemáticos que aceitam a rigidez do mundo conceitual. Com interesse voltado para o estilo consciente da escrita, nosso filósofo desenvolve em seus textos uma postura retórica ativa, baseada em suas escolhas metodológicas.

Outra perspectiva importante que se apresenta, a partir do que vimos sobre a linguagem, é a tese de que a escrita nietzschiana tenta fugir das barreiras impostas pela própria linguagem, bem como diz André Itaparica:

por intermédio de um virtuosismo estilístico que recorre a um uso atento das figuras de retórica, explora a polissemia das palavras e experimenta diversas formas de

²⁶¹ NIETZSCHE, F. W. *Humano, Demasiado Humano: um Livro para Espíritos Livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 199.

expressão. É assim que, nos seus escritos, forma e conteúdo acabarão por se tornar indissociáveis: “Melhorar o estilo – isso significa melhorar o pensamento e nada mais!”.²⁶²

O interesse pela música também o influenciou no privilégio do aspecto oral da língua, característica marcante da cultura grega antiga. Nietzsche tenta imprimir ritmo, melodia e harmonia à escrita. Mas, será que esta “musicalidade” do texto não estaria ligada à constante presença da noção de inconsciente (depois denominado instinto) nos diversos momentos da discussão sobre o nascimento da linguagem?

Outra característica a ser ressaltada é a capacidade que o filósofo tem de apropriar-se de conceitos e teorias em suas leituras. Alguns estudiosos constatam que Nietzsche efetivava a cópia literal de ideias alheias. Porém, não se pode esquecer o quanto isto contrasta com o que sabemos do perfil nietzschiano, que muda o sentido do conteúdo apreendido em função de sua própria filosofia. Daí a questão: seria possível criar ideias absolutamente originais, sem qualquer influência externa? Para Nietzsche seria impossível, já que o humano é um ser relacional que vive em comunidade, com um “chão” orientador já consolidado. Nietzsche dá forma à sua filosofia a partir do confronto “eterno” com as teorias vigentes de sua época, um verdadeiro processo de crítica e interpretação.

Além disto, é preciso notar a diferença que há no texto publicado de Nietzsche e nas suas anotações. As anotações servem apenas de suporte para a elaboração de um pensamento acabado, fazem parte do processo de criação de ideias. Ademais, a atitude pedagógica do filósofo de preparar anotações antes de finalizar e publicar seus escritos era comum, devido ao cuidado que tinha com a escrita. De certa forma, ele procurava leitores filólogos, que tivessem paciência e cuidado para aprender a ver, pensar, falar e escrever (como ele mesmo faz), e a dançar com os conceitos, enfim, aqueles capazes de compreender o que nem sequer o texto mencionou. Nietzsche era também extremamente autocrítico nos momentos da escrita e da leitura. Quando jovem ainda era um leitor sem muitas nuances: tinha os pré-socráticos como modelo.

Procurando aguçar nossa percepção para uma possível consolidação entre forma e conteúdo na filosofia de Nietzsche, como fora mencionado acima, Rogério Lopes afirma o seguinte:

Se há uma certa periculosidade na filosofia de Nietzsche, isso se deve muito mais ao modo como esse pensamento se apresenta do que ao seu conteúdo propriamente dito. A retórica nietzschiana (entendida em sentido mais amplo como um conjunto

²⁶² André Itaparica, *Nietzsche: Estilo e Moral*, p. 12.

de dispositivos que visam uma intervenção efetiva no universo do leitor), na medida em que resulta de uma necessidade interna ao seu pensamento, deve ser compreendida como uma prova da grandeza do seu autor no que se refere à responsabilidade filosófica, à coerência e à fidelidade às próprias idéias, assim como um indício de coragem, uma virtude guerreira que Nietzsche não se cansa de elogiar e que ele desloca para o contexto das intervenções e disputas na esfera da cultura.²⁶³

No artigo “Nietzsche: a Vida e a Metáfora”, Eric Blondel diz:

Insistiu-se, até o momento, em considerar a escrita “poética” e metafórica de Nietzsche, ora como a simples ornamentação da prosa filosófica [...] por parte de um poeta genial, ora como uma decoração que os “literários” tanto privilegiam e que os filósofos se esforçam desesperadamente para pôr de lado. Seria, no entanto, muitíssimo sensato, ou, então, assaz filosófico indagar se o “estilo” de Nietzsche não encarnaria, por sua deliberada escolha pela polissemia metafórica em oposição à neutralidade conceitual, a exigência mesma de uma preferência filosófica determinada, análoga, até mesmo em sua escrita, àquela dos Pré-socráticos. Já que, para Nietzsche, “a metáfora não constitui, para o verdadeiro poeta, uma figura retórica, mas, antes, uma imagem substitutiva que, no lugar de uma idéia, paira realmente diante de seus olhos” (GTNT §8). “Fomos capazes de criar formas muito antes de saber criar conceitos” (XI 25 [463]). E por que não aplicar, *desde logo*, também esse comentário a Nietzsche e a sua filosofia?²⁶⁴

Essa atenção que Blondel dá às metáforas pretende mostrar que “a metafórica de Nietzsche se impõe por uma necessidade especificamente filosófica e que seu discurso é intrinsecamente metafórico em virtude de ser pensamento da *metá-fora*” no sentido original da palavra: “transporte, transposição, a fim de designar, com Nietzsche, o descompasso corpo-pensamento que estrutura, em termos de sua origem, o desenrolar da cultura [...] Trata-se da imagem central de um tal *pensamento metafórico da metá-fora*”²⁶⁵.

Na contemporaneidade encontramos reflexos da análise nietzschiana do aspecto retórico da linguagem. Uma reflexão filosófica da metáfora que merece destaque é a do hermeneuta francês Paul Ricoeur, que, em *A Metáfora Viva*, desenvolve uma teoria que afirma o poder de abrangência da metáfora, em diferentes perspectivas como: figura de estilo, estrutura linguística fundamental para a construção da linguagem, e essencial para o descobrimento de novos valores estéticos e existenciais.

A guisa de conclusão, poderíamos retomar aquela importante dimensão filológica característica da reflexão filosófica nietzschiana, principalmente quando se trata do jovem professor Nietzsche, por meio das palavras do prólogo de *Aurora*:

²⁶³ Rogério Lopes, *Elementos de Retórica em Nietzsche*, p. 39.

²⁶⁴ Eric Blondel, “Nietzsche: a Vida e a Metáfora”, p. 7-8.

²⁶⁵ *Idem*, p. 8-9.

Não fui filólogo em vão, talvez o seja ainda, isto é, um professor da lenta leitura: – afinal, também escrevemos lentamente. Agora não faz parte apenas de meus hábitos, é também de meu gosto – um gosto maldoso, talvez? – nada mais escrever que não leve ao desespero todo tipo de gente que “tem pressa”. Pois filologia é a arte venerável que exige de seus cultores uma coisa acima de tudo: pôr-se de lado, dar-se tempo, ficar silencioso, ficar lento – como uma ourivesaria e saber da *palavra*, que tem trabalho sutil e cuidadoso a realizar, e nada consegue se não for *lento ... aprendam a ler-me bem.*²⁶⁶

²⁶⁶ NIETZSCHE, F. W. *Aurora: Reflexões sobre os Preconceitos Morais*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 14.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/München: Walter de Gruyter & Co./DTV, 1980.

_____. *Kritische Gesamtausgabe Werke (KGW) II - Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1869 – WS 1869/70)*. Abt.2, Bd.2. Bearbeitet von Fritz Bornmann und Mario Carpitella. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1993.

_____. *Kritische Gesamtausgabe Werke (KGW) IV - Vorlesungsaufzeichnungen (WS 1871/72 – WS 1874/75)*. Abt.2, Bd.4. Bearbeitet von Fritz Bornmann und Mario Carpitella. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1995.

_____. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. *Aurora: Reflexões sobre os Preconceitos Morais*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo e Outros Textos de Juventude*. Trad. Marcos S. P. Fernandes e Maria Cristina S. de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Tópicos).

_____. *Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. Consideração Extemporânea III: Schopenhauer como educador. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Escritos sobre Educação*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2009.

_____. Curso de Retórica. Trad. e apres. de Thelma Lessa da Fonseca. In: *Cadernos de Tradução*, 4, São Paulo: USP, 1999, p. 21-69.

_____. *Da Retórica*. Trad. Portuguesa de Tito Cardoso e Cunha. 2.ed. Lisboa: Vega-Passagens, 1999.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ensaio da Juventude*. Seleção, trad., notas e apresentação de Clademir Luís Araldi. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007.

_____. *Escritos sobre Retórica*. Ed. y trad. de Luis Enrique de Santiago Guérvos. Madrid: Editorial Trotta, 2000 (Clásicos de la Cultura).

_____. *Genealogia da Moral: uma Polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____. *Humano, Demasiado Humano: um Livro para Espíritos Livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

____. *Obras Incompletas*. Seleção: Gerard Lebrun. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1974. (coleção Os Pensadores)

____. *O Livro do Filósofo*. Trad. Rubens E. F. Frias. 6. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

____. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Trad., notas e pós-fácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

____. *Sobre Verdade e Mentira*. Org. e Trad. de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Ed. Hedra, 2010.

Sobre Nietzsche

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Nietzsche em suas Obras*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

BARROS, Fernando Ribeiro de Moraes. *O Pensamento Musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2007. (Signos música; 9)

BELO, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BLONDEL, Eric. “Nietzsche: a Vida e a Metáfora”. In: *Cadernos Nietzsche* 16, São Paulo, USP, 2004, p.7-52.

BONACCINI, Juan A. “Nietzsche e o Idealismo Alemão”. In: *Cadernos Nietzsche* 28, São Paulo, USP, 2011, p. 211-226.

BORNEDAL, Peter. *The Surface and the Abyss: Nietzsche as Philosopher of Mind and Knowledge*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin / New York, 2010.

BRAGA, Paula. “A Linguagem em Nietzsche: as Palavras e os Pensamentos”. In: *Cadernos Nietzsche* 14, São Paulo, USP, 2003. p. 71-82

BRUM, José Thomaz. *O Pessimismo e suas Vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

____. *Nietzsche: as Artes do Intelecto*. São Paulo: Editora L&PM, 1986. (Coleção Universidade Livre)

CASARES, Manuel Barrios. “O ‘Giro Retórico’ de Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 13, São Paulo, USP, 2002, p. 7-36.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a Gênese da Concepção de Linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp. Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

_____. “Nietzsche e a Leitura de ‘Do Belo Musical’ de Eduard Hanslick”. In: *Cadernos Nietzsche* 16, São Paulo, USP, 2004, p. 53-84.

CLARK, Maudemarie. *Nietzsche on Truth and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CRAWFORD, Claudia. *The beginning of Nietzsches Theory of Language*. Walter de Gruyter & Co, 1988.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. Unijuí, 2005. (Sendas & Veredas)

FONSECA, Thelma S. M. Lessa da. “Nietzsche: a Origem da Linguagem”. In: *Educação e Filosofia* 8 (16), 1994, p. 107-118.

_____. “Nietzsche: Crítica à Linguagem como Crítica à Moral”. In: *Discurso* 25, São Paulo, USP, 1995, p. 97-119.

_____. “Impulso Artístico e Mentira: a Presença de Schopenhauer em ‘Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral’”. In: *Revista Ética* 11 (2), Florianópolis, 2012, p. 241-251.

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, Freud, Marx”. In: *Nietzsche, Cahier de Royaumont*. Paris: Minuit, 1967.

GARCIA, André Luis Muniz. *Metáforas do Corpo: Reflexões sobre o Estatuto da Linguagem na Filosofia do Jovem Nietzsche*. Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp, 2008.

GIACÓIA JR., Oswaldo. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a Auto-supressão da Moral*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

HAN-PILE, Béatrice. “Aspectos Transcendentais, Compromissos Ontológicos e Elementos Naturalistas no Pensamento de Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 29, São Paulo, USP, 2011, p. 163-220.

ITAPARICA, André Luís Mota. *Nietzsche: Estilo e Moral*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

KOSSOVITCH, Leon. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979. (Ensaio 60)

LACOUÉ-LABARTHE, P. “Le détour (Nietzsche et la rhétorique)”. In: *Poétique* 5, Paris, Revue de théorie et d’analyse littéraires, 1971.

LIMA, Márcio José Silveira. *As Máscaras de Dioniso: Filosofia e Tragédia em Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí-RS: Ed. Unijuí, 2006.

LOPES, Rogério Antonio. *Elementos de Retórica em Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche, das Forças Cóslicas aos Valores Humanos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MATTIOLI, William. “Metáfora e Ficcionalismo no Jovem Nietzsche”. In: *Revista trágica: estudos sobre Nietzsche* 3 (2), Rio de Janeiro, 2010, p. 39-60.

MENEZES, Juliana Cunha. “A Metáfora para Borges, Aristóteles, Vico e Nietzsche”. In: *Revista Memento* 3 (1), Unincor, 2012, p. 161-171.

MEIJERS, Anthonie. “Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche: Zum historischen Hintergrund der sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche”. In: *Nietzsche-Studien* 17. Berlim, Walter de Gruyter, 1988, p. 369-390.

MEIJERS, Anthonie; STINGELIN, Martin. “Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: ‘Die Sprache als Kunst’ (Bromberg, 1971) in ‘Nietzsches Rhetorik – Vorlesung’ und in ‘Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne’”. In: *Nietzsche-Studien* 17. Berlim, Walter de Gruyter, 1988, p. 350-368.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PINTO, P. R. Margutti. “Nietzsche, a Filosofia e a Retórica: uma Análise de ‘A Origem da Tragédia’ enquanto Forma de Argumentação”. In: *Kriterion: revista de filosofia*, vol. XXXV, 89, 1994, p. 45-73.

PASCHOAL, Antonio Edmilson. “Nietzsche: a boa Forma de Retribuir ao Mestre”. In: *Rev. Filos. Aurora* 20 (27), Curitiba, 2008, p. 337-350.

REBOUL, Olivier. *Nietzsche, Crítico de Kant*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad autónoma metropolitana, 1993.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Nietzsche e os Gregos: Arte e Mal-estar na Cultura*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1998.

RORTY, Richard. “Nietzsche, Sócrates e o Pragmatismo”. In: *Cadernos Nietzsche* 4, São Paulo, USP, 1998, p. 7-16.

SANCHÉZ, Sergio. “Lenguaje, conocimiento y verdad en la filosofía del joven Nietzsche : los póstumos de 1873 y sus fuentes”. En: *Revista Nombre*, Año IX, nº 13-14, Córdoba, Septiembre de 1999, p. 181-214.

SUAREZ, Rosana. *Nietzsche e a Linguagem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2011.

_____. “Nietzsche e os Cursos sobre Retórica”. In: *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-RIO, 2000, p. 67-81.

VENTURINHA, Nuno. “Sobre a Metamorfoseabilidade da Experiência em *Die Geburt der Tragödie* de Nietzsche”. In: *Cadernos Nietzsche* 16, São Paulo, USP, 2004, p. 99-119.

Bibliografia complementar

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. portuguesa de Manuel Alexandre Júnior, Paulo F. Alberto e Abel N. Pena (Centro de Estudos Clássicos de Lisboa). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

BARILLI, Renato. *Retórica*. Trad. Graça Marinho. Lisboa: editorial Presença, 1979.

BARTHES, R. “A retórica antiga”. In: *Aventura Semiológica*. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BERTI, Enrico. *As Razões de Aristóteles*. Trad. Dion David Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. *Aristóteles no Século XX*. Trad. Dion David Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

CZEKALSKI, Fernando. “A Tribuna de Górgias: Linguagem, Retórica e Oportunidade”. In: *Revista Hypnos* 16, São Paulo, 2006, p. 101-117.

DUBOIS, J. et al. *Retórica Geral*. Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.

FAUSTINO, Sílvia. *A experiência do indizível: uma Introdução ao Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Relações de Força: História, Retórica, Prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

_____. *Manual de Retórica Literária: Fundamentos de uma Ciência de la Literatura*. Madrid: Ed. Gregos, 1966.

LOCKE, Jonh. *Ensaio sobre o Entendimento Humano*. Vol.2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

PERELMAN & OEBRECHTS-TYTECA. *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PLEBE, A. *Breve História da Retórica Antiga*. São Paulo: E.P.U. & EDUSP, 1980.

PLEBE, A. & EMANUELE P. *Manual de Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. Universidade Federal do Pará, 1980.

_____. *Górgias*. Trad., ensaio introdutório e notas de Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2011. (Textos; 19)

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RICOEUR, P. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion David Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Trad. Lourdes Machado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Curso de Oratória e Retórica*. 10. ed. São Paulo: Logos, 1963.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

_____. *A Arte de ter Razão: Exposta em 38 Estratagemas*. Trad. Alexandre Krug e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Breves Encontros)

SOUZA, Luciano Ferreira. *Platão: “Crátilo”, Estudo e Tradução*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010.

Vonk, Frank. “Gustav Gerber: Life and Work”. In: www.frankvonk.femplaza.nl. Acesso em 10.08.2013.